

*Marino encomiaste.*  
*«Il Tempio» come panegirico e come poema*

**TESI DI DOTTORATO PRESENTATA ALLA  
FACOLTÀ DI LETTERE  
DELL'UNIVERSITÀ  
DI FRIBURGO (SVIZZERA).**

**CANDIDATO: MARAGONI Giovanni Pietro  
nato a Roma il 1°.I.1959**

**Approvata dalla facoltà di Lettere su proposta dei professori Alessandro  
MARTINI e Pierantonio FRARE.**

**FRIBURGO, il 15/12/2016.**

**Prof. Bernadette CHARLIER**

## INDICE

<b>Introduzione</b>	<b>3</b>
<b>Nota al testo</b>	<b>25</b>
<b><i>Il Tempio</i></b>	<b>36</b>
<b>Regesto bibliografico degli autori citati nel commento</b>	<b>333</b>
<b><i>Curriculum vitae</i></b>	<b>357</b>

## **INTRODUZIONE**

Per un autore definito (con parole fattesi in ultimo famigerate, soprattutto per chi le ebbe proferite) «poeta servo»<sup>1</sup>, la questione del commercio coi potenti (e dunque dell'attitudine encomiastica delle lettere) non può non affacciarsi con forza, subito rischiando – però – di pervertirsi in quei giudiziî improprij e affrettati così cari ai moralisti da un tanto al chilo e agli ideologi da bar dello sport. Il dittico di panegirici in sestine (*Il Ritratto* sabauda e *Il Tempio* mediceo) che Marino stese a cavallo dei due primi decennî del Seicento sembrerebbe rappresentare giusto il più plastico esempio di una poesia che si rivolge ai regnanti per esaltarli e si promette profitto dall'averli celebrati, non fosse – appunto – che il peana per Carlo Emanuele non preservò chi l'aveva intessuto e intonato dall'essere quindi messo per le spicce, ed a lungo tenuto, in carcere dall'elogiato medesimo<sup>2</sup>, mentre l'iniziativa stessa del poemetto francese appare ormai essere nata dal più critico e allarmante dei rischi (il venir processato sotto capi gravissimi) e aver puntato verso un futuro (l'accoglienza in terra gallica) quantomeno sospeso o malcerto<sup>3</sup>. E comunque si intenda di esprimersi su un Marino vocato *ab origine* a far da lacchè o leccapiedi né mai d'altro realmente compreso, resta che le innumeri occasioni di lode offertegli dalla cronaca furon sempre da lui trasvalutate così da convertirsi essenzialmente nell'oro zecchino di una poesia autonoma, perpetua e di sé paga. Veniamo per l'appunto al caso che ci spetta. Con tanto splendore l'attualità rifulge nel *Tempio* proprio per il fatto che, nel raffigurarla e decorarla, sempre riesce l'autore nella scommessa di far coincidere la sua più esatta evenemenzialità con il suo stesso trascendimento in immagini. Per politici che siano infatti i richiami dei quali via via il poemetto si arricchisce, nel transitare sullo scrittoio di un letterato che senza pari sa travisare per giusta causa, essi si fanno proni pretesti per altrettante e affatto nitenti prove di stile e mostre di arguzia, sia che la rievocazione della congiura del Biron diventi l'angoscioso

---

<sup>1</sup>Cfr. Alberto ASOR ROSA, *Introduzione* a Giambattista MARINO, *Opere*, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 11 e 77. Tutt'altro modo di approcciare e sondare la stessa questione hanno, più di recente, tenuto Marziano GUGLIELMINETTI, *Sulla «reciproca scambievolezza che lega insieme i principi ed i poeti»*, ovvero *le dedicatorie del Marino*, in *I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Basilea, 21-23.XI.2002), a c. di Maria Antonietta TERZOLI, Roma-Padova, Antenore, 2004, p. 199 e Marco PAOLI, *Marino e Galilei*, in ID., *La dedica. Storia di una strategia editoriale. (Italia, secoli XVI-XIX)*, Lucca, Pacini Fazzi, 2009, p. 269.

<sup>2</sup>Cfr. Angelo BORZELLI, *Il cavalier Giovan Battista Marino. (1569-1625)*, Napoli, Priore, 1898, pp. 101-107 e Alessandro MARTINI, *Marino, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2008, p. 523, col. 1.

<sup>3</sup>Cfr. Clizia CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 146-149.

racconto di un mito formidabile (66-68); sia che i meriti di Enrico padre dei suoi sudditi diano ansa a un circonloquire da funambolo e a un adnominare da giocoliere (73-74); sia che alla granducea di Cosimo II e al suo assai tribolato *ubi consistam* sia associata, come astuto emblema apologetico<sup>4</sup>, un'antica moralità da bestiario (92); sia che la gloria di un re oggimai fuori scena (80), il prestigio di una reggente tuttora in parte (247) e l'onore di un delfino già alla ribalta (171; 256) vengano bilanciati con tale abilità, da potere sembrare temperati pur senza esser stati in tutto equiparati.

Affrancata dunque da ogni meschino o settario (e comunque ottuso) livore polemico, la *crux* del registro – in Marino – dell'elogio (magari di un'amasia) e del biasimo (magari di un avversario) va riconsiderata a una diversa altezza ermeneutica, iniziando coll'osservare che l'adozione d'esso da parte del Nostro, sempre induce immediati contraccolpi nell'ordine retorico ed eidetico<sup>5</sup>, e non già per la legge secondo la quale, se si vuol dar fiato alla piaggeria o cacciar grossa la voce, occorre anzitutto gonfiare i polmoni e sfiancare la gorga, ma perché lodare o inveire a dovere significa innalzare un idolo o un bersaglio attraverso le parole<sup>6</sup>, e quindi costruire un discorso che, con ogni disponibile sua risorsa, foggî e plasmî, faccia visibile e renda palpabile, dia vita e fornisca moto. Questa la radice di tutto l'ubertoso e svariato manifestarsi dell'iconico nelle stanze del panegirico, intimamente e profondamente

---

<sup>4</sup>Cfr. Marciano VIDAL, *La literatura emblemática y su uso moral en el siglo XVII*, in ID., *Historia de la teología moral*, vol. V, t. I, Madrid, Editorial PS, 2014, p. 663.

<sup>5</sup>Cfr. Giovanni POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, pp. 322-324.

<sup>6</sup>Se, su ciò, non si vorrà dare retta a me che ne ragionai nei miei *Prolegomeni ad uno studio dell'esegesi denigratoria in età barocca*, in *Cum notibusse et comentaribusse. L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento*. Seminario di letteratura italiana (Viterbo, 23-24.XI.2001), a c. di Paolo PROCACCIOLI e Antonio CORSARO, Manziana, Vecchiarelli, 2002, pp. 222-223, si valuti, comunque, quanto vi appare connesso in *Bufere e molli aurette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla «Voce»*, a c. di Maria Grazia PENSA, Milano, Guerini, 1996, p. 118 e in *Il discorso polemico. Controversia, invettiva, «pamphlet»*. Atti del XXXIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 7-10.VII.2005), a c. di Gianfelice PERON e Alvisè ANDREOSE, Padova, Esedra, 2010, pp. 304-305.

spaziale<sup>7</sup> non solo nel suo assunto (l'ecfrasi, essa stessa architettonica<sup>8</sup>, di un edificio in omaggio alla Medici) ma anche nei modi medesimi (per azzardare un sommario quanto normato nei suoi capi tanto trasgressivo nell'ordinarli) della sua (1.) *dispositio*, della sua (2.) *elocutio* e della sua (3.) *inventio*.

(1.) Quella del tempio in versi quale attrezzo encomiastico perviene a Marino<sup>9</sup> come

<sup>7</sup>A implicazioni morali – o cognitive – può da chi scrive esser recato lo spazio, siccome primamente constatiamo in una polarità della Bibbia, cioè quella per cui alla vocazione che importa l'uscire e allontanarsi («*Egredere de terra tua*», Abramo in *Gn* 12, 1; «*Vade, descende*», Mosè in *Es* 37, 7; «*Vade, et posside tibi*», Geremia in *Gr* 13, 1; «*egredieris vespere coram eis*», Ezechiele in *Ez* 12, 4; «*Vade propheta*», Amos in *Am*, 7, 15; «*vade in Niniven*», Giona in *Gi* 1, 2; «*Vade, et loquere*», Natan in *2 Sm* 7, 5) si affianca in essa il venir chiamati a farsi vicini all'appellante («*Imple cornu tuum oleo, et veni*», Samuele in *1 Sm* 16, 1; «*revertere: quod enim meum erat feci tibi*», Eliseo in *3 Re* 19, 20; «*Venite post me*», Simone e Andrea in *Mt* 4, 19). Il cerchio di Doroteo di Gaza (*Istruzioni*, VI, 78) o l'alzato di Giovanni il Nano (*Apophthegmata Patrum*, XLVII, 39) offrono – poi – mirabili esempî di geometria in guisa di sermone. Infine, se in Fabio Quintiliano una folta e congesta concione è rappresentata e censurata proprio come un dipinto inarmonico (*Institutio oratoria*, VIII, 5, xxvi; v. et XI, 3, xlvi), in Fénelon (*Les Aventures de Télémaque*, XVII, 9) e in Baretto stesso (*Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*, IV, 12) il rapporto tra il tutto e le parti, per quello che alla mente richiede di misura e discernimento (per cui cfr. [oltre a Zubin MEHTA, *La partitura della mia vita*, a c. di Renate MATUSCHKA, ed.it. Milano, Excelsior 1881, 2007, p. 297 e a Daniel BARENBOIM, *La musica sveglia il tempo*, ed.it. Milano, Feltrinelli, 2007, p. 61] *Direzione*, in *Musica*, a c. di Rudolph STEPHAN, ed.it. Milano, Feltrinelli, 1965, p. 143; Martin GECK, *Il direttore*, in *Il mondo della sinfonia*, a c. di Ursula von RAUCHHAUPT, ed.it. Milano, Procaccianti, 1972, p. 62, coll. 2-3; Pierre BOULEZ, *Testo, compositore, direttore d'orchestra*, in *Enciclopedia della musica*, a c. di Jean-Jacques NATTIEZ et al., vol. II, Torino, Einaudi, 2002, p. 1118), è comparato al giusto equilibrio raggiunto da architetti e pittori. Del rimanente, le condensate investiture teoassologiche onde gli autori soglion segnare scene e teatri dei loro *tales* (cfr. Giuliana PICCO, «*Or s'indora ed or verdeggia*». *Il ritratto femminile dalla "Liberata" alla "Conquistata"*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 64-65 e nn. 22-23; Danielle BOILLET, *Clorinde, de la «Jérusalem délivrée» à la «Jérusalem conquise*», «*Revue des Études Italiennes*», XLII [1996], 1-2, p. 12; Claudio GIGANTE, «*Vincer pariami più sé stessa antica*». *La «Gerusalemme conquistata» nel mondo poetico di Torquato Tasso*, Napoli, Bibliopolis, 1996, p. 132; Maria Teresa GIRARDI, *Tasso e la nuova «Gerusalemme*». *Studio sulla 'Conquistata' e sul 'Giudicio'*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, pp. 46-47; Matteo RESIDORI, *L'idea del poema. Studio sulla «Gerusalemme conquistata» di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, pp. 147-148; Ottavio Abele GHIDINI, «*Anch'io vuo' divenir gigante*». *Nuovi contributi intertestuali fra «Liberata» e «Conquistata»*, «*Rivista di letteratura italiana*», XXIX [2001], 1, p. 36; Laura MACCARI, *I luoghi sublimi nella «Gerusalemme Liberata»*, «*Testo*», XXXIV [2013], 2, pp. 43-47, 54, 59-60) possono quindi proliferare in quei trovati raccontativi che lo studioso spesso s'invoglia a rubricare come *clichés*, sul tipo della specializzazione incipitaria che tocca al trasferimento in campagna del protagonista di un romanzo epistolare, da Laclous (*Les liaisons dangereuses*) a Puškin (*Roman iv pismac*) a Verga (*Storia di una capinera*) a Unamuno (*La novela de don Sandalio jugador de ajedrez*).

<sup>8</sup>Cfr. Cesare MEDAIL, *Un tempio mistico costruito in versi*, «*Corriere della Sera*» del 21.XI.2001, p. 35, coll. 3-5. Differente (quella delle immagini che comunicano al posto delle parole per puro nicodemismo contingente) la circostanza supposta e sostenuta da Maria Antonietta TERZOLI, *Frontespizi figurati. L'iconografia criptica di un'edizione secentesca dell'«Adone»*, «*Italianistica*», XXXVIII (2009), 2, p. 314.

<sup>9</sup>Lo stato di salute delle ricerche sulle fonti del Nostro mi sembra che attualmente assomigli a quello di un paziente minacciato (per eccesso, anziché per difetto, di cure, attenzioni e medicine) dall'insidia dei mali iatrogeni e delle massicce terapie. All'autore napoletano è infatti capitato, per la sua fama d'inguaribile cleptomane letterario, di trasformarsi in un godereccio albero della cuccagna per tutti coloro (un tempo, i benemeriti eruditi della scuola storica, o giù di lì; oggigiorno, le quadrate legioni dei cultori dell'intertestualismo) che alla sua opera si sono accostati con l'intento di espungerne il maltolto, anziché di comprendere un po' meglio come in essa transiscano letture (cfr. Iole SCAMUZZI, *Lope e Marino: un nuovo punto della situazione sui rapporti fra i due poeti, sulle tracce di un ritratto di Lope*, «*Giornale storico della letteratura italiana*», CXXVIII [2011], 4, p. 533 [da integrare con Clizia CARMINATI, *Marino e la Spagna nel Seicento*, in *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a c. di Valentina NIDER, Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici dell'Università di Trento, 2012, pp. 315-317]). Utilissimo è tutto quanto ha negli anni chiarito l'indagine sui più o meno riposti ipotesti della produzione mariniana (cfr. Paolo CHERCHI, *Ancora su Lope e Marino*, «*Quaderni d'italianistica*», VIII [1987], 1, p. 89; Stefano CARRAI, *Minturno, Marino e un modulo oraziano*, «*Italiq*», I [1998], pp. 98-99; Guido ARBIZZONI, *Le rime di Giulio Cesare Caracciolo e il «rampino» del Marino*, «*Filologia e Critica*», XXXV [2010], 2-3, pp. 210-215; Gabriele BUCCHI, *Lo scettro e la penna: Marino, Anquillara e il «Tempus edax»*

una *trouvaille* ormai vecchia di circa un secolo<sup>10</sup> e forte di un florido accostare recente<sup>11</sup>. Ma egli, benché d'essa confermi senz'altro l'ufficio gratulatorio, pare proporsi di rimodellarla col trasformarne lo statuto, volgendola infatti da metafora di rango iperbolico a protratto e minuto *tableau*. Con un siffatto aggiustamento di tiro (che tanto più riesce decisivo quanto meno vuole averne l'aria) accade al Nostro di procurare due effetti, seppur si neghi ch'egli agisca di proposito. Esaminiamo l'uno e l'altro partitamente.

All'antica e pagana concezione del tempio come sito deputato a contenere un nume, il cristianesimo, confutando e ribaltando, un'altra ne aveva sostituita per la quale Dio adotta come suo proprio tempio l'uomo stesso, e con ciò lo assimila a Sé:

Nescitis quia templum Dei estis [...]?<sup>12</sup>

An nescitis quoniam membra vestra  
templum sunt Spiritus sancti [...]?<sup>13</sup>

Vos enim estis templum Dei vivi [...]!<sup>14</sup>

---

(«*Adone*, X 50-59»), «L'Ellisse», VI [2011], pp. 169-175) o quella sul *Fortleben* di Fileno (cfr. Riccardo SCARCIA, *Prospezioni dell'antico: Claudiano nel V «Idillio Favoloso» di G. B. Marino*, «Rivista di Cultura Classica e Medioevale», XXXV [1993], 1, pp. 172-173; Pietro GIBELLINI, *L'infelicità umana dalla lingua al dialetto: Marino riscritto da Mattei e da Belli*, «Italianistica», XXXVI [2007], 1-2, pp. 77-82; Marco LEONE, *Dalle «Guerre di Parnaso» all'«Achille innamorato». Scipione Errico tra Omero e Marino*, «Studi e problemi di critica testuale», 2007, 1, p. 147; Françoise GRAZIANI, *«Il concettare spiritoso»: Faret traducteur de Marino*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», LX [2007], 4, pp. 415-440; Pasquale SABBATINO, «Una montagna aspra e erta» e «un bellissimo piano e dilettevole». *Il modello narrativo del «Decameron» e «La Galeria» del Marino nelle «Vite» di Bellori*, «Cahiers d'études italiennes», 2008, 2, pp. 169-172; Patrick DANDREY, *Marino et la Fontaine ou l'allégorie détournée*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», CXII [2012], 2, pp. 305-313). Tuttavia, procedendo ancor oltre, o con meno di tatto e prudenza (giacché doveroso è sceverare tra il dipendere e il mero coincidere, come fa assai bene a rammentare Carlo CARUSO, *L'«Apollo in Belvedere» di Giovan Battista Marino*, «Filologia e Critica», XXXVI [2011], 2, p. 285), si sconfinava nel lùbrico àmbito delle fonti che dubbie rimangono, o perché solamente eventuali (cfr. Marco ARNAUDO, *Le architetture dell'allegoria: la «Civitas veri sive morum» di Bartolomeo del Bene e l'«Adone» di Marino*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXVI [2009], 4, p. 563 e Maurizio ARFAIOLI, *Giovan Battista Marino e gli 'Alfonsi d'Avalos'*, «Studi secenteschi», LII [2011], pp. 405-406) o perché possibili fra molte (cfr. Selene SARTESCHI, *Lucano in due fonti dell'«Adone»*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 2011, 37, p. 141 e Stefano SANTOSUOSSO, *Le «Egloghe boscherecce» di Isabella Andreini nelle opere di Giovan Battista Marino*, «Studi secenteschi», LIV [2013], pp. 49-50).

<sup>10</sup>Quand'anche si astragga dalla commedia in versi di Galeotto del Carretto (il *Tempio d'Amore*, edito nel 1519) come pure dal celebre trattato di Giovan Paolo Lomazzo (*Idea del tempio della pittura*, pubblicata nel 1590), le 61 ottave del *Vero Tempio de Amore* di Jacopo Campanile datano dal 1536. Taccio che col tempio dell'immortalità eretto da Ariosto nel suo poema (XXXV, 15 sgg.) fa *pendant*, un duecento anni appresso (1731), il *Tempio dell'Eternità* del Metastasio fucinatore di feste teatrali per il suo aulico pubblico di Vienna.

<sup>11</sup>Cfr. Monica BIANCO, *Il «Tempio»: parabola di un genere antologico cinquecentesco*, in *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Da Pozzo*, a c. di Donatella RASI, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 165-189 (ma altresì Maria Pia MUSSINI SACCHI, *Tasso e il «Tempio» in lode di Flavia Orsina: prima ricognizione*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a c. di Franco GAVAZZENI, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 511-531).

<sup>12</sup>1 Co 3, 16.

<sup>13</sup>1 Co 6, 19.

<sup>14</sup>2 Co 6, 16.

Umanistico potremmo appellare quell'ancora successivo sentimento del delubro (reso sede di un eccellente da incensare) che qualcosa riprende sia del pagano (il tempio come ospizio di una divinità) sia del cristiano (il mortale cristificato e perciò tempio di sé medesimo), coll'ultimo risultato di non ripristinar certo il primo, eppure di tradire il secondo (perché albergato nel ναός è bensì un uomo, ma in quanto divinizzato dai suoi simili).

Ora, è evidente che con tanta absolutezza insistere, come fa Marino, sulla fisica tangibilità del tempio per un potentato equivale (pur senza che mai all'epidittica si venga meno in alcun modo) a far prevalere causa materiale e causa formale d'esso sulla causa finale che gli è propria e che sempre sente un po' d'idolatria. Con il che il poeta ad altri apparso un mezzo libertino sembrerebbe deviare, semmai, col tenersi al di sotto del limite.

Punto secondo. L'indole continuamente spaziale che il decorso informativo finisce per assumere nel poemetto a causa dell'impianto descrittivo per esso prescelto dall'autore, fa della disposizione del testo (la quale si addipana via via, di sestina in sestina in sestina) la composizione di un oggetto (che s'intuisce tutta quanta nel suo assieme) e converte l'artefice da pronunciatore di volubili discorsi in assemblatore di volumi discreti.

Ecco qui la piantina del panegirico:

APOSTROFI ALLE MUSE		ARGOMENTI (E SOTTOARGOMENTI PERLOCUTIVI O ALLOCUTIVI)		
1-6	6	Proemio	7-11	5
		Digressione sui delubri antichi	12-18	7
19	1	Ecfraresi della costruzione del tempio	20-42	23
43	1	Ecfraresi del portale istoriato	44-80	37
80	2 vv.	Ecfraresi delle statue dell' amfistilio	81-86	6
		Ecfraresi del coronamento e del fastigio	87-88	2
		Ecfraresi delle statue nei nicchioni	89-93	5
		Ecfraresi preliminare delle tarsie sulle quattro facciate interne	94	1
		I. Nascita, puerizia ed educazione di Maria	95-127	33
		I. 1 Canto delle Parche	106-117	12
128	1	II. Navigazione alla volta della Francia e nozze con Enrico	129-179	51
		II. 1 Encomio da parte di Nettuno	147-154	8

		II. 2	Omaggî di Cidippe e di Dori	161; 162-165	1 +
		III.3	Vaticinio di Proteo	166-175	10
180	1	III.	Assassinio del sovrano	181-227	47
		III. 1	Invettiva contro il regicida	190-207	18
		III. 2	Commise- razione della Medici	211-214	4
		III. 3	Lamento della regina	218-226	9
228-229	2	IV.	Maria reggente di Francia	230-265	36
		IV. 1	Preconio di Luigi XIII	256-263	8
264	1		Ecfrasi della cella interiore (con l'altare, il simulacro e i sacerdoti)	266-297	32
272	1				
290	1				
293	1				
296	1 v.				

La prima constatazione cui l'interprete è invitato da una tale planimetria potrebbe riassumersi in un breve motto definitorio: Marino, ossia gli estri dell'antifrasi. Come infatti l'*Adone* racconta sì una storia, ma pur si configura a mo' d'un sistema di luoghi<sup>15</sup>, non altrimenti (però all'inverso) il *Tempio* si costituisce certo come sfarzosa ipotiposi integrale e verace palazzo in versi, ma pur si svolge con la capricciosa imprevedibilità di una narrazione tutta svolte e sorprese. Così, il regolato vaso in cui esso *ex confesso* consiste (un cubo [30, 1-4], cioè – tranne la sfera – il più isomorfo dei solidi) di fatto è capovolto in un contro-

<sup>15</sup>Preziosa, in merito, l'attestazione indiretta che, attraverso Cesarini, riporterebbe all'*ipse* Marino, per cui cfr. Andrea LAZZARINI, *Una testimonianza di Tommaso Stigliani. Palazzi e libri di disegno in una dichiarazione di poetica mariniana*, «Italianistica», XL (2011), 1, pp. 73-85.

*technopaegnon* eminente per le asimmetrie<sup>16</sup> delle sue parti, sempre disformi nelle dimensioni e volentieri dentellate da *enclaves* sia incostanti nel numero che ineguali nella portata. Gli stessi (inconsuetamente copiosi: dodici) appelli alle Pieridi che il poemetto sfodera, spesso fungono da pietra miliare tra riquadro e riquadro dell'opera, ma talvolta (272, 290, 293, 296) giocano piuttosto come nuclei piazzati in seno a certuno d'essi e quindi assorbiti dalla sua contenenza anziché indicativi del suo margine.

Ma le cose non stanno così alla semplice ovvero all'incondita. Anche il più cursorio e corrivo lettore del *Tempio*, infatti, facilmente si avvede che la sua ingente massa verbale si presenta le mille volte organizzata secondo un criterio di bilateralità che, proprio per la sua irrefrenabile invadenza, è visto a muta a muta assumere vesti disparatissime, dalla diretta opposizione:

tempio di Efeso (13)		tempio di Gerusalemme (14)
Elena e Didone femmine carnali (123, 3-4)		Lucrezia e Penelope donne caste (123, 5-6)
Ravaiillac mostro abominevole (190-207)		Maria portento adorabile (230-255)

al complementare affiancamento:

grazie della Medici (216)		
occhî (2. a) torrenti (4.a) argento (4. c) ondeggianti (5. a) Nilo (6. b)		capelli (2. b) masse (4. b) oro (4. d) a filo a filo (5. b) Tago (6. a)
ritorno di Progne (233, 1-2)		soggiorno di Alcione (233, 3-4)

<sup>16</sup>Cfr. Pasquale SABBATINO, *Il ritratto di Ariosto «gran Pittor» nella «pinacoteca» poetica di Marino e la «Galleria regia» dell'«Orlando Furioso» nella letteratura artistica*, «Studi rinascimentali», VII (2009), pp. 122-123 e Danielle BOILLET, *Les «Epitalami» de Giovan Battista Marino: le livre et sa fabrique*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a c. di Danielle BOILLET e Liliana GRASSI, Lucca, Pacini Fazzi, 2011, pp. 199-201.

e dalla corrispondente proporzione:

Virgilio sul Mincio (18, 6. a)		Marino sulla Saone (18, 6. b)
-----------------------------------	--	----------------------------------

alla progressiva mischianza:

incarnato della Medici

candore (278, 5. a + 6. a; 279, 4. a + d)		rossore (278, 5. b + 6. b; 279, 4. b + c)
---	--	---

Di una sorta di legge del due («Omnia duplicia, unum contra unum,»<sup>17</sup>) si è pertanto costretti a discorrere, come quella che appare capace d'invero stupendi irradamenti, sia per crescente moltiplicazione (le *quattro* parti del Mondo [83-86]; i *quattro* allegoremi del governo della reggente [248-249]; le *quattro* deità ispiratrici dell'umano agire [260, 6]; le *quattro* e *quattro* personificazioni ai piedi della statua di Maria [267, 6; 268, 5-6]) sia attraverso estensione analogica dall'iconografia alla cronologia. Che è il caso di:

Enrico in guerra (46-63)		Enrico in pace (64-79)
--------------------------------	--	------------------------------

dove uno spunto spaziale (le *due* equipollenti e combacianti ante dell'uscio del tempio [42; 45]) si sviluppa agevolmente in un retorema quale l'antitesi (imprese di Enrico belligerante vs meriti di Enrico amministratore) e questo stesso accede poi verso la nozione di tempo, perché i suoi due membri, non solo si fronteggiano come tipologie l'una all'altra contrapposte, ma anche si collegano quali vicende l'una all'altra susseguenti. Non ho remora alcuna a concedere che il νόμος dell'«istoria» in pittura poteva all'epoca comportare facilmente una responsione tra diversi – ma comunque connessi – eventi distinti nel tempo e una diversa – ma sempre contigua – collocazione d'essi nello spazio<sup>18</sup>, ma, adottando un simile appiombo,

<sup>17</sup>Sir 42, 25.

<sup>18</sup>Cfr. Sebastian SCHÜTZE, *Pittura parlante e poesia taciturna: il ritorno di Giovan Battista Marino a Napoli, il suo concetto di imitazione e una mirabile interpretazione pittorica*, in *Documentary Culture Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII. Papers from a Colloquium Held at the Villa Spelman, Florence, 1990*,

Marino ci mette di suo il *surplus* di un ἀντίθετον bifronte, ribadendo e unificando così (in grazia di una retorica che si fa intercapedine fra spazio e tempo, o – se meglio piace – commutatore del dato vedibile in lezione morale<sup>19</sup>) tanto l'idea iconica delle due superfici giustapposte a contrasto (guerra vs pace) quanto il concetto diegetico del passaggio da un tale a un talaltro costume (audacia vs saggezza).

Non me ne voglia chi mi viene leggendo se, nella scia di due dicotomie inventate per spiegare il Seicento, e infatti necessarie per capirlo (cioè quella tra fabbrica e macchina<sup>20</sup>, e l'altra fra lingua immobilizzata secondo istanze geometriche e lingua sconturbata perché iniettata di impeti<sup>21</sup>), mi attenderò a postulare alla base delle due fenomenologie testé rilevate (i.e. l'imperio della specularità, e la propensione alla dissimmetria) altrettanti etimi intimi o elementi genetici: un principio statico, o di concrezione (per il quale il fluire linguistico si rapprende in coagulo iconico<sup>22</sup>, il decorrere del discorso nel tempo cangiandosi quindi in spazialità apprensibile *insimul*) e un principio dinamico, o di liquefazione (per il quale le strutture in cui l'esposto si mostra fascicolato sembrano perdere di coesione e coerenza per divenire oscillanti e mutevoli<sup>23</sup>, vuoi nella loro entità ponderale vuoi nella loro posizione entro il tutto).

(2.) Che le categorie dell'acustico e dell'ottico inclinino, in molto Marino, a contatti e commercî assai prossimi all'intersezione o all'intreccio, è nozione oramai consaputa<sup>24</sup>, che dal *Tempio* riceve collaudo. Basti *in limine* escutare un due strofe (81-82):

Nel chiostro esterior che lo circonda,  
colonnato di solido cristallo,  
porrò, custodi de la nobil onda,  
le statue vostre del miglior metallo;  
e perch'ogni ternario abbia una dea,  
vi sien Cinzia e Minerva e Citerea.

---

a c. di Elizabeth CROPPER et al., Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, p. 222.

<sup>19</sup>Cfr. Valeria MEROLA, *La messinscena delle idee. Emanuele Tesauro e il «Teatro di meraviglie»*, Manziana, Vecchiarelli, 2007, p.78 ed Elena TAMBURINI, *Dietro la scena: comici, cantanti e letterati nell'Accademia romana degli Umoristi*, «Studi secenteschi», L (2009), p. 110.

<sup>20</sup>Cfr. Giovanni POZZI, *Guida alla lettura e Commento*, in Giovan Battista MARINO, *L'Adone*, a c. di ID., Milano, Mondadori, 1976, vol. II, pp. 87, 256, 373.

<sup>21</sup>Cfr. Giovanni POZZI, *Quando sono in biblioteca. (Una lezione inedita del 1991)*, «Fogli», 2012, 33, p. 18.

<sup>22</sup>Cfr. Andrea BATTISTINI, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 149.

<sup>23</sup>Cfr. Jean ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Corti, 1972<sup>8</sup> (1954<sup>1</sup>), p. 172.

<sup>24</sup>Cfr. Giovanni POZZI, *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 229-237.

Su i quattro angoli poi fien quattro donne  
in piè levate e con le braccia in arco,  
che su gli omeri lor, quasi colonne,  
sosterran de la cupula l'incarco,  
onde chiunque in esse il guardo giri  
la monarchia de l'universo ammiri.

nelle quali una pervicace *étude symphonique* in fin di rima (la rima ricca di 81, 2:4 [«crisTALLO : meTALLO»] venendo immessa tra la rima ecoica di 81, 1:3 [«circONDA : ONDA»] e la rima inclusiva di 82, 2:4 [«ARCO : incARCO»]) approda ad un esito percettivo d'intercalazione e rispecchiamento, epperò a un'immagine mentale di elongato frastaglio nello spazio<sup>25</sup>; o pure (esattamente al contrario) il trascolorire di quiddità affatto locative («proporzione e simmetria») in un grazioso capriccio di vocali («proporzĪOne – proporzionE E – simmetrĪA»):

abbia proporzione e simmetria. (38, 6)

e di lucenti («or puro – allumi») linearismi («imagini e segni») nel più ritmico dei polisindeti possibili («Ĕ ségnĭ E stéllĕ E nŭmĭ»):

Poli, imagini e segni e stelle e numi  
tutti d'or puro un arabesco allumi. (87, 5-6)

Considerando i fatti un poco più in generale (e dunque elevandoci dal caso singolo alla tendenza in astratto), potremmo affermare che peculiare del nostro autore è una poetica del calligramma onde ad essere appetito e perseguito è il risultamento visivo (e magari solo cerebralmente visivo) potuto mai attingere da quei parametri (il fonetico [125], il tematico [284], il tropico [226]) di cui il letterario manufatto si sostanzia<sup>26</sup>. Limitatamente – *hic et nunc* – alla sintassi, preciseremo che l'iconismo cui essa ambisce nel panegirico vi si palesa, o coll'atteggiarsi essa mimeticamente, o col determinarsi quale cromatica. Nella (A.) prima

<sup>25</sup>Cfr. Gillo DORFLES, *Interferenze tra musica e pittura e la nuova notazione musicale*, «Quaderni della Rassegna musicale», IV (1968), p. 16.

<sup>26</sup>Una competente esemplificazione di tali occorrenze mi sono sforzato di dispensare nel mio *I gradini del «Tempio»*. *Esperienze d'uno scoliaste di Marino*, in *Marino 2014*. Atti della giornata di studi (Friburgo, 4.IX.2014), a c. di Sandra CLERC e Andrea GRASSI, Bologna, I libri di Emil, 2016, pp. 120-124.

evenienza, riesce alla sintassi di tradurre un certo referente in virtù della maniera come va collocando sé stessa nelle due dimensioni; nella (B.) seconda, di proporsi come oculata alternanza di modalità contrastive (subordinata vs nominale; implessa vs armonica) quasi appunto alla stregua di chiazze dal diverso e spiccato colore.

Quanto ad (A.), si veda, in una delle più incantate sestine di tutto il poemetto (109):

Né di latte mortal (di tanto indegna  
 fora poppa terrena) esca ti dia,  
 ma di quel puro onde 'l ciel fregia e segna  
 l'alta di stelle accumulata via,  
 al cui sincero e limpido sereno  
 si somiglia il candor del tuo bel seno.

come il rapporto tra soggiacente costruito diretto degli ultimi due versi e incidente costruito obliquo del rigo prima («l'alta (1) di stelle (4) accumulata (3) via (2),») giusto imiti l'effato della strofa in quanto riferisce di un cielo (v. 3) sulla cui sgombra pulitezza (v. 5) insistono astri (v. 4); o, in un marino episodio di festa ed omaggio (143, 3-6):

Copre del vasto golfo i campi tutti  
 il vago stuol de la cerulea gente;  
 e sotto l'aurea poppa, ov'ha soggiorno,  
 fanno a la nova dea corteggio intorno.

come l'amplessiva delimitazione dello scenario («golfo») sia evocata dai due genitivi affrontati in diagonale entro il secondo distico («*del vasto golfo* i campi tutti / il vago stuol *de la cerulea gente*») mentre all'effetto – di tinta su tinta – delle nereidi («cerulea gente») natanti nell'acqua («i campi tutti») pare proprio che vada alludendo il combaciamento ed il risponderci dei 3 + 3 e 3 + 3 membri dei due sintagmi a specchio per dritto:

<u>del vasto golfo</u>	<u>i campi tutti</u>
A	B
<u>il vago stuol</u>	<u>dela<sup>27</sup> cerulea gente</u>
B	A

---

<sup>27</sup>Così nella *princeps*.

Quanto a (B.), fa d'uopo una premessa. Di una congruenza dello stile periodico al registro del racconto di guerra è edotto chiunque ne abbia presente il ricorrere nella lunga e fortunosa durata della prosa latina. È in simili congiunture che l'ipotassi (con il suo demarcare e scalettare, con il suo segmentare e rinsaldare) si presta a rendere una cronologia saputa sia scindere nelle sue diverse falde sia concatenare nella sua complessiva gerarchia:

Caesar interim [quoniam inopia frumenti *premebatur*, [copias omnes in castra *conducit* [atque praesidio Lepti Ruspinae Acyllae *relicto*, [Cispio Aquilaeque classe *tradita*, [ut alter Hadrumetum, alter Thapsum mari *obsiderent*, [ipse castris *incensis* quarta nocte vigilia [acie *instructa* [impedimentis in sinistra parte *conlocatis* [ex eo loco *proficiscitur* [et *pervenit* ad oppidum Aggar, [quod a Gaetulis saepe antea *oppugnatum* summaque vi per ipsos oppidanos *erat defensum*.<sup>28</sup>

In predicto denique loco, [scilicet ubi certamen *iniendum fureat*, [clam *prevenientes* [plerique Brittonum ibique nimium astute profundum atque perlongum *fodere* vallum, [ramisque arborum densatim *superinsertis*, [*imposita* videlicet hostibus muscipula, [*recesserunt*.<sup>29</sup>

Qui postea eodem anno, [*collecto* infinito exercitu, [Mediolani comitatum rursus *invasit* [et in ripa Ticinelli *locavit* exercitum, [*querens* flumen transire [ut nostram *deleret* radicibus civitatem.<sup>30</sup>

Di norma, non è questo (e cioè l'adeguamento del suo respiro e congegno all'organarsi degli accadimenti nel tempo) che Marino ama richiedere alla *vocabulorum constructio*, sibbene la sagace adduzione di realtà schiettamente spaziali, come l'attiguità d'una sequenza di monopériodi (74-79) e d'una sequenza volentieri inversiva (82-86), o il convenire (72, 3 vs 72, 6; 107, 4 vs 107, 6; 137, 6 vs 137, 2) di un uniforme assetto enumerativo con un alternante assetto parallelistico, o il combinarsi (220, 1-4 vs 220, 6) di un internodio più che mai verticale e di un internodio a trazione trasversale.

Sia pur solo una mediata transunzione (com'è stato della romanica<sup>31</sup> «architettura a

<sup>28</sup>IRZIO?, *Bellum Africum*, LXVII, 1.

<sup>29</sup>RODOLFO il GLABRO, *Historiae*, II, 4.

<sup>30</sup>BONVESIN DA LA RIVA, *De magnalibus Mediolani*, V, 15.

<sup>31</sup>Cfr. Giulio BERTONI, *La "Chanson de Roland",. Introduzione, testo, versione, note, glossario (15 fac-simili)*, Firenze, Olschki, 1935, pp. 71-72 (nonché Aurelio RONCAGLIA, *La "Chanson de Roland",. («Laisses» scelte)*, Modena, Società

blocchi»<sup>32</sup> ravvisata nella paratassi di Turolto<sup>33</sup>), la visualità che a tale uso della lingua poetica inerisce si segnalerebbe come meritevole di riguardo anche solo perché appare accompagnata da quella *Beziehungsgabe* del verso su cui sempre Marino può scommettere, e che infatti nessun suo lettore, per quanto scontroso o maldisposto, si è mai in alcun modo sognato di porre in una qualche questione.

(3.) Il piatto forte dell'intero panegirico (quanto a *massiveness* nell'imporsi, piuttosto che per finezza o freschezza d'invenzione) va probabilmente ritenuta la caudale rubrica intitolata alle *Bellezze corporali della Reina* (275-287). Trattandosi di una clamante afferenza al poliedrico recipiente del ritratto in versi, un *excursus* che vi s'intrattenga non dovrà qui sembrare di troppo.

Cominciamo con qualche esclusione che sia il senso storico a dettare, quale quella dell'effigie problematica (tra simbolismo e *rappel à l'ordre*), che di aggredire o restaurare si prefigge la medesima integrità del volto umano<sup>34</sup>, o quella del moderno ritratto psicologico<sup>35</sup> (in antitesi al ritratto d'apparato dell'età degli antichi regimi<sup>36</sup>).

Proviamoci quindi ad abbozzare una timida morfologia del ritratto attraverso parole, principiando pian piano e *von unten*.

La classica ricetta per dar conto di un aspetto (talmente basilica da risultare ottemperata tanto dai gastronomi di fama quanto dai modesti sottocuchi) consiste nell'eleggere ed elencare un certo numero di connotati per poi riferire a ciascuno d'essi una più o meno precisa estimazione. È così che un prestante cavallo – in carne ed ossa, ovvero in bronzo – finirà per apparire un poco simile (tra parti del soma [sostantivi] e loro quiddità [aggettivi]) dagli anni di Augusto all'Alto Medioevo alla vigilia della rivoluzione francese:

[...] Illi ardua (A<sub>1</sub>) ceruix (S<sub>1</sub>)  
argutumque (A<sub>2</sub>) caput (S<sub>2</sub>), breuis (A<sub>3</sub>) aluus (S<sub>3</sub>) obesaque (A<sub>4</sub>) terga (S<sub>4</sub>),<sup>37</sup>

---

Tipografica Modenese Editrice in Modena, 1940, p. 18).

<sup>32</sup>Cfr. Silvio PELLEGRINI, *Introduzione a TUROLDO, La canzone di Rolando*, Torino, UTET, 1953, p. 46.

<sup>33</sup>Cfr. Emil WINKLER, *Das Rolandslied*, Heidelberg, Winter, 1919, pp. 11-12 con E. R. CURTIUS, *Rolandslied und epischer Stil*, «Zeitschrift für romanische Philologie», LVIII (1938), p. 217.

<sup>34</sup>Cfr. Christiane WOHLRAB, *Rodin e il non finito*, in *Rodin. il marmo, la vita*. Catalogo della mostra (Milano, 17.X.2013-26.I.2014), Milano, Electa, 2013, p. 75 con Mariastella MARGOZZI, *L'antico nel moderno. Scultura italiana degli anni trenta. Storie, personaggi, artisti*, Milano, Electa, 2012, pp. 36-38.

<sup>35</sup>Cfr. *Tratti e ritratti dalle mani del tempo. Disegni e autoritratti inediti 1950-1960*. Catalogo della mostra (Follina, 24.V.2014-9.VI.2014), Vittorio Veneto, De Bastiani, 2014, p. [12].

<sup>36</sup>Cfr. Francesco PETRUCCI, *Tipologie della ritrattistica papale, cardinalizia e principesca tra Cinquecento e Settecento*, in *Ritratto e Figura. da Rubens a Giaquinto*. Catalogo della mostra (Ariccia, 15.IV.2015-26.VII.2015), Roma, De Luca, 2015, pp. 11-12.

<sup>37</sup>VIRGILIO, *Georg.*, III, 79-80.

[...] oculi (S<sub>1</sub>) magni (A<sub>1</sub>), nares (S<sub>2</sub>) patulae (A<sub>2</sub>), erecta (A<sub>3</sub>) cervix (S<sub>3</sub>), coma (S<sub>4</sub>) densa (A<sub>4</sub>) [...] <sup>38</sup>

Der prächtige (A<sub>1</sub>) Stirnknochen (S<sub>1</sub>), die schnaubende (A<sub>2</sub>) Nase (S<sub>2</sub>), die aufmerkenden (A<sub>3</sub>) Ohren (S<sub>3</sub>), die starre (A<sub>4</sub>) Mähne (S<sub>4</sub>)! <sup>39</sup>

Ma anche si mostreranno coordinabili un drago orrendo:

[...] bocca grande, squarciata, denti acutissimi, occhi focosi e sanguigni [...] <sup>40</sup>

una seduttrice vezzosa:

Uno sguardo parlante, una bocca freschissima, un sorridere delicato [...] <sup>41</sup>

un patrizio carismatico:

[...] il naso diritto e rigido, il mento ossuto e stretto, le labbra sinuose ma energicamente serrate [...] <sup>42</sup>

una suora camerista:

[...] gli occhi sono splendidi, chiari, puliti, limpidi; il naso è regolare, la bocca ben disegnata; la pelle è fine, quasi trasparente. <sup>43</sup>

Che in un certo uso della diairesi (ossia del dettagliamento sistematico) sia appunto da riconoscersi il fattore precipuo del tradizionale ritratto *per verba* è convalidato (sia in positivo – affermandosene la vigenza – che in negativo – decretandosene il perimento –) vuoi nell'affine sentenziare di due letterati distanti tre secoli:

---

<sup>38</sup>SANT'ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiae*, XII, 1, xlvi.

<sup>39</sup>Johann Wolfgang GOETHE, *Italienische Reise*, VII, 16, i.

<sup>40</sup>Daniello BARTOLI, *L'uomo al punto*, IX, 14.

<sup>41</sup>Giuseppe MONTANI, *Viaggio nelle mie saccocce*, X, 14.

<sup>42</sup>Gabriele D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, I, 13, vi.

<sup>43</sup>Benny LAI, *Il "mio" Vaticano. Diario tra pontefici e cardinali*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, p. 18.

[...] fra tutte le donne alcuna non è, che sia perfettamente bella, che quale ha una, & quale altra *parte di beltà* [...] L'una ha be' capelli, l'altra bella fronte, la terza begli occhi. Di questa è bello il viso, di quella il petto: Bella è la mano di costei, & bella è la persona di colei.<sup>44</sup>

Io paragono la bellezza delle parole a quella d'un volto. In un bel volto ci vuol essere *parti ciascuna verso di sè bella*; bel naso, begli occhi, belle labbra, belle guance, e così via via.<sup>45</sup>

vuoi nel destino che alla prosopografia incoglie in quell'era del "realismo" la quale a ogni ossificata convenzione pretese e ostentò di ribellarsi. Per solito un narratore tra Otto e Novecento si sente in dovere di schivare una descrittiva istituzionale, e allora, ecco che, in luogo dell'ortodossa scomposizione e ricomposizione del sembiante<sup>46</sup>,

(i.) del viso vengono captati solo alcuni tratti e da altri si prescinde, oppure,

(ii.) anziché quelli del viso vengono presentati tratti esterni ai suoi confini, oppure

(iii.) l'attenzione viene spostata su di un tratto allotrio ed elusivo (o semmai sommatorio), come quello del modo di guardare.

(i.) Isidorito era un muchacho macilento y encogido, con hondos y precoces surcos en las *mejillas*, de *pelo* ralo y *ojos* saltones.<sup>47</sup>

Paco era vivo, com uma dessas caras picantes de Sevilha, de *nazirito* no ar, tinta cigana, profundos *olhos*, e um apetite de *dentes* que lhe tornavam o riso numa sinfonia de notas peroladas.<sup>48</sup>

(ii.) Slimak stava ancora seduto presso la stufa. Era un uomo di media statura, dal *petto*

---

<sup>44</sup>Girolamo MUZIO, *Lettere*, I, 1.

<sup>45</sup>Antonio CESARI, *Le Grazie*, I, 6.

<sup>46</sup>Cfr. Lucia RODLER, *Agostino Mascardi e la congettura fisiognomica*, in *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, a c. di Andrea BATTISTINI, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 135 con Ezio RAIMONDI, *Il volto nelle parole*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 7.

<sup>47</sup>Armando PALACIO VALDÉS, *Marta y María*, II, 10.

<sup>48</sup>José Valentim FIALHO de ALMEIDA, *O País das Uvas*, V, 3, i.

largo e dalle *braccia* robuste.<sup>49</sup>

- (iii.) Il suo viso era paffuto, non rasato di fresco, e, sotto le sopracciglia canute e spesse, lo *sguardo* appariva scontroso.<sup>50</sup>

Era un vero gigante: gli altri uomini gli arrivavano appena all'ascella. Aveva i baffi lunghissimi e con le punte in giù [...] Il suo *sguardo* era crudele come quello d'un leone: e nessuno infatti osava guardarlo negli occhi.<sup>51</sup>

Anomalo (e sublime) il caso di Ramuz, il quale, con l'apparente ingenuità di un attardato, si attiene fedelmente al procedimento divisorio e distributivo che nell'*expolitio* in parola è ingenito<sup>52</sup>, ma poi (applicandolo metaforicamente a un corpo inanimato, e scegliendo in ultimo tre epiteti tutti privativi e denegatori) arriva a infondere nella sua figura un che di spettrale e nichilistico, e quindi davvero, pur senza alcuna astratta velleità, finisce per spacciarla od azzerarla:

Au-dessus de rochers la lune commençait à sortir, une grande lune rouge, avec un front (S<sub>1</sub>) rond (A<sub>1</sub>) et un dessus de tête (S<sub>2</sub>) rond (A<sub>2</sub>) – et, comme retenue par un poids, elle se haussait pesamment au ciel. Ses yeux (S<sub>3</sub>) vides (A<sub>3</sub>) vinrent les premiers, puis vint son nez (S<sub>4</sub>) plat (A<sub>4</sub>), puis sa bouche (S<sub>5</sub>) creuse (A<sub>5</sub>) [...]<sup>53</sup>

Marino, peraltro, essendo non tanto tenuto a rappresentare una faccia in guisa analitica<sup>54</sup>, quanto ad elogiare una persona in oltrante misura, è per forza menato dalla libertà

<sup>49</sup>Boleslaw PRUS, *Placówka*, II, 2; cito dalla trad. it. di Cristina AGOSTI GAROSCI, *L'avamposto*, Milano, Rizzoli, 1961, p. 17.

<sup>50</sup>Ivan CANKAR, *Martin Kačur. Življenjepis idealista*, I, 1; cito dalla trad. it. di Cirillo CUTTIN, *Biografia di un idealista*, Milano, Rizzoli, 1964, p. 17.

<sup>51</sup>Ferenc HERCZEG, *A fogyó hold*, I, 3, iii; cito dalla trad. it. di Ignazio BALLA e Alfredo JERI, *Luna calante*, Milano, Rizzoli, 1961, p. 13.

<sup>52</sup>Cfr. (oltre a Maria Monica DONATO, *Dante nell'arte civica toscana. Parole, temi, ritratti*, in *Dante e le arti visive*, Milano, Unicopli, 2006, p. 31 e a Laura DIAFANI, *Tommaseo, Teofrasto e la fisiognomica. Galleria di ritratti femminili*, «Studi italiani», XIX-XX [2007, 2-2008, 1], p. 37) Antonio LA PENNA, *Il ritratto «paradossale» da Silla a Petronio*, in ID., *Aspetti del pensiero storico latino. Con due scritti sulla scuola classica. Politica e cultura in Roma antica e nella tradizione classica moderna. Serie prima*, Torino, Einaudi, 1978, p. 127 e Paolo TANGANELLI, *Etopee e ritratti*, in ID., *Le macchine della descrizione. Retorica e predicazione nel Barocco spagnolo*, Pavia, Ibis, 2011, pp. 178-179.

<sup>53</sup>Jean-Luc *persecuté*, IV, 61.

<sup>54</sup>Il che, a rigore, è dalla retorica ancor reso possibile con un soggetto antigrizioso, come dimostrano, oltre a taluni salaci distici del gesuita Sarbiewski (*Epigrammata*, 248):

Quis tam deformi formavit in icone Jesum,  
Aut quis tam Zeuxis nescius artis erat?

del sia pure fittizio ritratto alla fissità del canone delle bellezze, epperò a quell'abito crestomatico che del canone stesso è così tipico da aver potuto esser talora parodizzato, come in uno stralcio (i, 5, 104) di *Twelfth Night* (ove i varî addendi dell'*outfit* son ridotti a voci di un corredo successorio):

O, sir, I will not be so heard-hearted; I will give out divers schedules of my beauty: it shall be inventoried, and every particle and utensil labelled to my will: as, *Item*, Two lips indifferent red; *Item*, Two grey eyes with lids to them; *Item*, One neck, one chin, and so forth. Were you sent hither to praise me?<sup>55</sup>

o in un passo (v, 1, 95, 5-10) di *A Midsummer-Night's Dream* (con i suoi predicati e colori rispettivamente scombinati):

Dead, dead? A tomb  
Must cover thy sweet eyes,  
These *lily lips*,  
This *cherry nose*,  
These *yellow cowslip cheeks*,  
Are gone, are gone:<sup>56</sup>

---

Spissa fluentato tabo coma deflua squallet,  
Foedaque diffusis palpebra lucet aquis.  
Et roseus rosei color oris ab ore recessit,  
Qui posset faciem, Phoebe, decere tuam.  
Dic saltem, cur es tam turpis in icone, Jesu?  
Qui me sic pinxit, turpior ille fuit.

le allineabili esadi (piuttosto etiche che estetiche) di tre incliti – e diligenti – *Selbstbildnisse*:

Bianca pelle, occhi azzurri, aspetto buono; (ALFIERI, *Rime*, I, 167, 6)

Capel bruno: alta fronte: occhio loquace: (MANZONI, *Autoritratto*, 1)

Crin fulvo, emunte guance, ardito aspetto, (FOSCOLO, *Sonetti*, 7, 2)

<sup>55</sup>«Oh signore, non sarò così dura di cuore, distribuirò molte schede della mia bellezza; essa sarà inventariata, ed ogni sua singola parte e articolo elencato nel mio testamento, così: paragrafo uno, due labbra abbastanza rosse; paragrafo due, un paio d'occhi grigi con relative palpebre; paragrafo tre, un collo, un mento, e così via. Siete stato inviato qui per far le mie lodi?» (trad. it. di Aurelio ZANCO, in William SHAKESPEARE, *Teatro*, a c. di Mario PRAZ, Firenze, Sansoni, 1956, vol. II, pp. 776-777).

<sup>56</sup>  
Moristi? Un sasso  
dee coprir l'occhio pio.  
*Labbro di giglio,*  
*naso vermiglio,*  
*guance fiorite d'oro,*  
più non son, più.

Posto dunque che il *proprium* del canone non sta soltanto nel suo servire a esaltare individui encomiabili sino a farne creature celesti (giacché, se di mera deificazione fosse il caso, basterebbero i rituali mezzuccî di tanta e tanta epistolografia:

[...] non è maraviglia se il mondo fa le pazzie in riverire e *adorare il divissimo* Signor Pietro, come cosa *interamente perfetta* [...] <sup>57</sup>

[...] è stata una operazione sí fattamente degna di loda, che ne meritate non solo d'esser paragonato agli uomini grandissimi, ma d'esser anco *giudicato simile a Dio*.<sup>58</sup>

E a me resta dire in questa materia che *la riputazione* del Signor Pietro *se ne va al cielo*.<sup>59</sup>

[...] *voglia* con equal clemenza *usar* ad un tratto *la persona* d'uomo e *di Dio verso di noi*, ricevendo ambiduo nella sua buona grazia.<sup>60</sup>),

ma nel saputamente ricalcare un codice – o schema selettivo – che nelle sue numerate varianti<sup>61</sup> vede complici chi scrive e chi legge, il nostro autore nel *Tempio* ne dà fuori uno (prodotto per la dedicataria [275-287]) che evade dalla rigida alternativa tra serie breve e serie lunga – e lor sedi –<sup>62</sup>, occhieggiando, così, come autentico manifesto e cartello di sfida (cfr. commento alla sestina 275), e giusto sul nevralgico terreno della visività e del pittorico.

Ai dintorni del quale medesimo appartiene il guascone cartoccio che a Marino piace vibrare nel finale del suo panegirico, lì dove l'assegnamento argomentale di tutto intero un capitolo è disposto, nel suo puntuale assesto simmetrico (è la pianta di S. Andrea al Quirinale) ma pure nella sua generale struttura *à nouveau* (è la forma dell'aria scarlattiana<sup>63</sup>):

---

(trad. it. di Giulia CELENZA, in William SHAKESPEARE, *Teatro* cit., vol. I, pp. 1106-1107).

<sup>57</sup>Girolamo RUSCELLI, *Lettere*, 5.

<sup>58</sup>Lucrezia GONZAGA, *Lettere*, 158.

<sup>59</sup>Bartolomeo CAVALCANTI, *Lettere edite e inedite*, 167.

<sup>60</sup>Giorgio GRADENIGO, *Lettere*, 9.

<sup>61</sup>A quelle del repertorio virile ho fatto cenno nel mio *Il rigore dell'estro. Stilistica, tematologia e grammatica del racconto*, Bari, Di Canosa, 2003, p. 40, n. 3.

<sup>62</sup>Cfr. Giovanni POZZI, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1974, p. 72.

<sup>63</sup>«Si possono trovare in tutta la letteratura musicale innumerevoli esempi di questa forma [ternaria]. Uno dei primi è la canzone del pastore nell'*Orfeo* di Monteverdi (1607) [...]» (Ottó KÁROLYI, *La grammatica della musica. La teoria, le forme e gli strumenti musicali*, ed.it. Torino, Einaudi, 1969, p. 130).

272	apostrofe alle Muse	]	A
273-274	<i>exemplum</i> di Zeusi e protesta d'incapacità	]	A
275-288	ritratto	]	B
289-292	<i>exemplum</i> di Apelle e protesta d'incapacità	]	A
293	apostrofe alle Muse	]	A

in modo da soddisfare tutt'assieme i requisiti, sia di un'architettura che si apprezzi cronologicamente<sup>64</sup>, sia di una musica dall'apparenza di geografia<sup>65</sup>.

In tali maniere (e cioè includendo profili e stesure entro la comunicazione verbale, però anche fornendo una sembianza sonora a ciò che si vede con gli occhi) Marino esprime e magnifica gli spiriti di un'epoca che nella reciprocità di occultamento e ostentazione (epperò di scambio e metamorfosi) affermò e coltivò il suo genio. E si badi: il rovello dell'otticità (voluta deprimere e sottrarre, o invece secondata e sfoggiata) conta certo tra le radici di quel Seicento in cui, oltre a qualche indumento tuttora in uso se non in auge<sup>66</sup>, viene alla luce la nozione stessa di moda<sup>67</sup>, ma l'*envergure* dei correlativi concetti di esibizione e dissimulazione (essi pure, sì familiari al tematologo in baroco) è nel dominio della morale e della spiritualità che è vista protendersi con cherubici sviluppi. Se infatti il vizio che si camuffa da virtù<sup>68</sup> o il germoglio di virtù che può annidarsi in un traviato giudizio<sup>69</sup> sono fattispecie proprie di una casuistica perenne, e se è il secolare esempio dei santi medesimi a parlarci di un pio modo di fingere, o mettere in ombra la verità (da Melania Juniore che ricopre il suo arnese di penitenza sotto vesti pregiate e lussuose<sup>70</sup> a Bernadette Soubirous che accolla

<sup>64</sup>Cfr. Saverio STURM, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca. Principii, norme e tipologie in Europa e nel Nuovo Mondo*, Roma, Gangemi, s.d. [2006], pp. 112-113 e Jean-Paul HERNÁNDEZ, *Il Corpo del Nome. I simboli e lo spirito della Chiesa Madre dei Gesuiti*, Bologna, Pardes, 2010, p. 30.

<sup>65</sup>Cfr. Alfred BRENDEL, *Abbecedario di un pianista. Un libro di lettura per gli amanti del pianoforte*, ed.it. Milano, Adelphi, 2014, pp. 67 (e 100).

<sup>66</sup>Cfr. Mariarosa SCHIAFFINO e Irvana MALABARBA, *Elogio della cravatta*, Milano, Idealibri, 1982, pp. 18-21; François CHAILLE, *La cravatta. Storia mito moda*, ed.it. Rimini, Idealibri, 1997, pp. 23-26; Thomas FINK e YONG MAO, *85 modi di annodare la cravatta. Scienza e estetica del nodo*, ed.it. Milano, Bompiani, 2009<sup>6</sup>, pp. 18-21.

<sup>67</sup>Cfr. Rosita LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, vol. III, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1996, p. 484 e Giorgio RIELLO, *La moda. Una storia dal Medioevo a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. 27.

<sup>68</sup>«[...] inuidia [...] est tolerare et odisse, quod non est virtus mansuetudinis sed uelamentum furoris.» (RAOL, *De expugnatione Lyxbonensi*, III, 11); «Non sempre il demonio tenta con la menzogna. Alla base di una tentazione può ben esserci una verità, vissuta però con un cattivo spirito.» (Jorge Mario BERGOGLIO, *Umiltà, la strada verso Dio*, ed.it. Bologna, EMI, 2013, p. 13, n. 1).

<sup>69</sup>«El enemigo [...] si vee que una ánima no consiente en sí pecado mortal si venial ni aparencia alguna de pecado deliberado, entonces [...] procura de hacerlo pecado adonde no es pecado [...]» (SANT'IGNAZIO di LOYOLA, *Ejercicios Espirituales*, 349, 1-3).

<sup>70</sup>Come narra la *Vita Sanctae Melaniae senatricis Romae*, IV, 1.

a sé le mancanze delle consorelle<sup>71</sup>, a quell'ecclesiastico argentino che fa rifugiare dei perseguitati con la scusa di un ritiro<sup>72</sup>), è appunto nel Seicento che appare amorosamente approfondito il motivo – effettivamente teologico – del nascondimento, o che a celarsi in Dio sia il devoto (il quale anela a immergersi in Lui nella preghiera<sup>73</sup>), o che a celarsi al devoto sia Dio stesso (il quale racchiude la Sua divinità nell'umanità di Cristo; e la corporeità di Questo, sotto la specie eucaristica<sup>74</sup>).

Non dunque irriverente né vano dovrà sembrare infine un raffronto (come di cose opposte eppur collegate) tra il volto della Medici a lungo cantato dal Nostro quale vistosa epifania di una maestà pretesamente diviniforme e quel Volto che sempre di nuovo si offre agli uomini come il sorriso in cui si è piaciuto di rivelarsi il tenace amore dell'Invisibile:

In effetti, l'uomo Gesù di Nazareth è la trasparenza di Dio [...] E mentre noi cerchiamo sempre altri segni, altri prodigi, non ci accorgiamo che il vero Segno è Lui [...] è Lui il più grande miracolo dell'universo: tutto l'amore di Dio racchiuso in un cuore umano, in un volto d'uomo.<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup>Cfr. *Le parole di Bernadette*, Roma, Citta Nuova, 2009 (1976<sup>1</sup>), p. 243.

<sup>72</sup>Cfr. Nello SCAVO, *La lista di Bergoglio. I salvati da Francesco durante la dittatura. La storia mai raccontata*, Bologna, EMI, 2013, pp. 51-52, 99-100, 120-121.

<sup>73</sup>Cfr. MARIA degli ANGELI O.C.D., «*La santità in viaggio*». *Lettere, Libro delle relazioni*, a c. di Giacomo IORI e suor MARIA IMELDA dell'EUCARISTIA, Firenze, Olschki, 2012, p. VII.

<sup>74</sup> Cfr. Fiorenza RANGONI GÀL, *Apparati festivi a Roma nel XVII secolo. Le Quarantore*, «Roma moderna e contemporanea», XVIII (2010), 1-2, p. 296.

<sup>75</sup>BENEDETTO XVI, *Quant'è difficile credere al figlio del falegname*, «L'Osservatore Romano», 9-10.VII.2012, p. 7, col. 2.

## **NOTA AL TESTO**

L'avvento del *neuer Kurs* negli studî mariniani non è valso in tutto – per ora almeno – a dissipare la penombra<sup>1</sup> che di fatto avvolge la genesi e l'approntamento (cioè, dunque, la precisa cronotassi redazionale) del *Tempio*. L'ipotesi di una sua stesura oltremodo celere (e magari affannosa, ma tutt'altro che svagata o negletta, anzi, eccezionalmente fluida e felice: quasi senza traccia veruna di un qualche attrito nel comporre<sup>2</sup>) è stata assai autorevolmente affacciata<sup>3</sup>, e potrebbe parere riflessa dalla stessa tirata parchezza e fuggevole rapidità degli accenni ad essa nelle coeve missive dell'autore. Se in una lettera esattamente datata «adì 25 di Marzo 1614» (che Giorgio Fulco ebbe il merito di riesumere dalla Biblioteca Comunale di Forlì<sup>4</sup>) l'interesse del poeta per la nascita *Galeria* sembra ancora prevalere sulla preoccupazione per «alcune altre opere *sue* che tuttavia si stampano» (chissà se già comprensive del panegirico), nella mariniana – pur se sotto copertura –<sup>5</sup> prefatoria in testa alla terza parte delle *Rime* (uscita nella primavera del medesimo anno<sup>6</sup>) si discorre del nostro poemetto in termini già perfettamente corrispondenti – benché certo per difetto od ellissi – a come esso sarebbe poi risultato leggibile:

*Il Tempio*, nelquale invitando le Muse a fabricare un Tempio alla Cristianissima Reina di Francia Maria de' Medici, disegna l'Architettura di esso e scolpisce nelle porte molte azioni principali d'Arrigo Quarto.<sup>7</sup>

<sup>1</sup>Cui, del resto, chi di Fileno si occupi deve spesso arrendersi mal suo grado, come mostrano, tra gli altri, i casi delle tre *Dicerie* torinesi (circa i quali si raccomanda il lucidissimo *excursus* di Erminia ARDISSINO, *Le «Dicerie sacre» del Marino. Un esperimento tra sacro e profano?*, in *Letteratura italiana e religione. Atti del Convegno internazionale* (Toronto, 10-13.X.2012), a c. di Salvatore Bancheri e Francesco Guardiani, Firenze, Cesati 2015, pp. 149-150).

<sup>2</sup>Cfr. A(ntonio) C(IARALLI), *Nota sulla scrittura* [di Marino], in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, t. I, a c. di Matteo Motolese et al., Roma, Salerno Editrice, 2009, p. 289 con Danielle BOILLET, *Marino, Rinaldi, Achillini, Campeggi, Capponi e altri in una raccolta bolognese per nozze (1607)*, «Studi secenteschi», LV (2014), p. 50.

<sup>3</sup>Cfr. Clizia CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Roma–Padova, Antenore, 2008, pp. 147-148 e n. 47. Sull'analoga fattispecie dell'epitalamio per il Delfino (applicato a sponsali dell'Ottobre 1615 e stampato appena l'anno appresso), cfr. Simona MORANDO, *Quando il potente ama. Raffigurazioni encomiastiche negli «Epitalami»(1616) di Giovan Battista Marino*, in *Le maschere del potere. «Leadership» e culto della personalità nelle relazioni fra gli Stati dall'antichità al mondo contemporaneo*, a c. di Francesca Gazzano e Luigi Santi Amantini, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2013, pp. 153-158 ed Emilio RUSSO, *Sulle «Amorose tenerezze» del Marino*, «Italiq», XVII (2014), p. 145.

<sup>4</sup>Cfr. Giorgio FULCO, *Contributi mariniani. (studi e documenti inediti)* [a c. di Renata D'Agostino et al.], «Filologia e Critica», XXXV (2010), 2-3, p. 380.

<sup>5</sup>Cfr. Emilio RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, Roma–Padova, Antenore, 2005, pp. 110-111.

<sup>6</sup>Cfr. Emilio RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, p. 128.

<sup>7</sup>Cito l'epistola nella «redazione ignota» che Emilio Russo ha pubblicato nei propri *Studi...*, p. 154, quantunque la vulgata diffusa da Marziano Guglielminetti nella sua oramai arcimatura edizione delle *Lettere* (Torino, Einaudi, 1966, p. 608) quasi punto, qui, ne differisca.

Di qua si balza senz'altro, nell'epistolario, al 1615, e dunque a un *Tempio*, nonché pronto per i torchi (I, 113; p. 194<sup>8</sup>), addirittura già bello e stampato (I, 114; p. 195) epperò offerto in dono (I, 115; p. 197) o rivelantesi segnato da pecche di varia natura ed entità sebbene invigilato, a suo tempo, dall'autore in persona durante l'impressione (I, 117 e 120<sup>9</sup>; pp. 199-200 e 204).

Non meno ardue e malcerte (perché quasi tutte fatalmente revocabili anziché saldamente probative) le congetture da potersi azzardare sulla base degli indizi interni al contenuto del panegirico, e cioè le allusioni a vicende che antecedano il sicuro *terminus ante quem* rappresentato dalla data della dedicatoria (15.V.1615)<sup>10</sup>. Rimanendo dunque fuori quadro, giacché appunto successivo (X.1615) alla pubblicazione del poemetto, il matrimonio di Luigi XIII con Anna d'Austria (di cui è bensì menzione in esso [262-263], ma giusto come di evento ancora di là da venire: «Che sarà poi [...]?»), appare acclarato che alla sestina 235 (con il doppio richiamo al trattato di Xanten – XI.1614 – e alla tregua di Asti – XII.1614 –) il Nostro non può aver lavorato prima dello scorcio del '14 medesimo, mentre il più antico confine temporale a monte, entro tutta la sezione del componimento centrata in qualche modo sull'attualità, sembra marcato, nella strofa 171, dalla chiamata in causa – se vedo bene – del trattato di Sainte-Ménéhould del Maggio del 1614. Tutto ciò considerato (e preferendo astenermi da ogni rischioso tentativo di stratigrafia del testo sul fondamento di affatto individui e semmai contrastivi usi linguistici), inclinerei a scorgere nella compagine del *Tempio* una sorta di linea di faglia in prossimità, *circumcirca*, della sestina 42, cioè lì dove, esaurita la generale descrittiva della struttura dell'edificio (da 20 in giù), è per principiare (con la strofa 49, certamente situabile – almeno in sé presa – dopo l'Agosto del 1614, perché solo in quel mese viene installato sul Pont-Neuf il simulacro di Enrico IV in essa evocato e lodato<sup>11</sup>) il racconto delle imprese guerresche e delle pacifiche opere del Borbone, come punto per punto era stato anticipato nella pseudoClaretti del 1614, con troppa fedeltà al definitivo tenore

---

<sup>8</sup>Il richiamo è alla numerazione e alla pagina della cit. edizione Guglielminetti.

<sup>9</sup>La cronologia di tali documenti non si è palesata come meglio circostanziabile neanche all'acribia di Giorgio FULCO, *La corrispondenza di Giambattista Marino dalla Francia*, in ID., *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno Editrice, 2001, p. 204; sulla lezione e il metodo del compianto studioso napoletano, v. ora Clizia CARMINATI, *Uno spartiacque negli studi secenteschi. «La "meravigliosa" passione. Studi sul barocco tra letteratura ed arte» di Giorgio Fulco*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XVIII (2015), 2, pp. 77-93.

<sup>10</sup>Per un riesame del clima politico di quegli anni, cfr. Massimiliano MALAVASI, «*Simulando rigor, stringe la sferza*»: appunti su un lavoro del Marino, in *Le scritture dell'ira. Voci e modi dell'invettiva nella letteratura italiana*. Atti di convegno (Roma, 16.IV.2015), a c. di Giuseppe Crimi e Cristiano Spila, Roma, Roma TrE-Press, 2016, pp. 104-106.

<sup>11</sup>Cfr. Danielle BOILLET, *Marino et les «fluctuations de la France»: «Il Tempio» (1615) et les «Epitalami» (1616)*, in *L'actualité et sa mise en écriture dans l'Italie des XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. Actes du Colloque International (Parigi, 21-22.X.2002), a c. di Danielle Boillet e Corinne Lucas, Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle – Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, 2005, pp. 222-223 e nn. 44-45.

della prima parte del panegirico (e con troppo assoluto silenzio su tutta la seconda di esso) perché non si sia indotti a ritenere che, in quel momento, l'autore aveva bensì cominciato la redazione del poemetto quale, a un dipresso, ci si presenta oggidi, ma era peranco ben lungi dall'averne recato a compimento la scrittura, perciò ancora dovutasi protrarre tra la primavera del 1614 e l'avvio, forse, dell'anno seguente.

Prendendo ora congedo dai fascinosi ma malfidi misteri dell'officina di Fileno (timidamente memori dello scetticismo professato in materia da un suo consumato conoscitore e avventurato esploratore [«[...] non so se si potrà divinare alcunché sul passaggio di un'ottava del Marino da un'opera all'altra.»<sup>12</sup>] e del fatto che ai sospetti come tali, pur talvolta bastevoli al drammaturgo – per far fremere il suo pubblico<sup>13</sup> – o al teologo – per muovere e suadere il fedele<sup>14</sup> –, non può starsen contento il filologo), risolviamo di volgerci alla fortuna editoriale<sup>15</sup> via via arrisa al nostro panegirico. La quale può senz'altro stimarsi cospicua (constatate le ben ventiquattro epifanie del testo – o da solo, o in varie collettanee – dalla *princeps* francese del 1615 fino, decorsi ben dodici lustri, all'ultima ricomparsa veneziana del 1675) e soprattutto si configura polarizzata tra l'anno del debutto in Oltralpe (Lione, Jullieron, 1615; Macerata, Salvioni, 1615; Parma, Viotti, 1615; Torino, s. e., 1615; Venezia, Ciotti, 1615) ed una più tarda – ed occidua – fiammata sul declinare del secolo sfarzoso (Venezia, Brigonci, 1664; Venezia, Brigonci, 1667; Venezia, Pezzana, 1674; Venezia, Brigonci, 1675). Da allora al 1930, quando il *Tempio* torna alla luce, assieme a molto altro Marino (*Dicerie, Epitalami, Galeria, Lettere, Murtoleide, Rime, Ritratto, Sampogna, Strage*), in una cretomazia<sup>16</sup> apprestata da Carlo Culcasi e sortita a Milano presso Sonzogno<sup>17</sup>, il panegirico per Maria de' Medici conosce una lunga e oscurissima eclisse. Alla cronaca dei

---

<sup>12</sup>Sono parole di Giovanni Pozzi in una lettera (al sottoscritto) da Friburgo, del 9.V.1981.

<sup>13</sup>«Dunque il sospetto? ... // ... È omai certezza ... [...]» (Vittorio ALFIERI, *Filippo*, ii, 5, 2).

<sup>14</sup>«Dio non può essere colto una volta per tutte o contenuto per sempre in un sistema di titoli, nomi, natura e avvenimenti. Ma Dio si lascia *sospettare!* Per questo, quando preghiamo Dio o cerchiamo Dio nel silenzio, impariamo a riconoscerlo nelle tante piccole idee, incontri, eventi, segni e meraviglie strada facendo.» (Henry J. M. NOUWEN, *Il discernimento. Leggere i segni della vita quotidiana*, a c. di Michael J. Christensen e Rebecca J. Laird; ed. it. Brescia, Queriniana, 2015<sup>2</sup> [2014<sup>1</sup>], p. 150).

<sup>15</sup>Per la quale, cfr. Francesco GIAMBONINI, *Bibliografia delle opere a stampa di Giambattista Marino*, Firenze, Olschki, 2000, vol. I, pp. 200-206, 212-216, 231-233, 238-250.

<sup>16</sup>Devo all'impagabile sollecitudine dell'amico Marco Corradini l'aver potuto prendere visione dello *specimen* che dal poemetto estrasse l'assemblatore di quel volume. Il florilegio (trattandosi delle diciotto [272-289] sestine celebranti la venustà dell'elogiata) non è particolarmente ispirato (quanto ad estro nello scegliere) né specialmente volenteroso (quanto a impegno nel chiosare), ma tanto – e già era, anzi, grasso che colasse – passava il convento della secentologia dell'epoca, così stranamente combattuta fra irrevocabile condanna (la relativa *Storia* di Croce è appena dell'anno avanti) e ribelle curiosità (l'*Adone* e gli *Idilli favolosi* sono da Gustavo Balsamo-Crivelli curati nel 1922 [Torino, Paravia] e nel 1923 [Torino, UTET]) forsanco nella temperie delle militanti riscoperte barocche di quel torno d'anni (il *Concerto romano* di Casella è del 1926, e *Sentimento del tempo* del 1933).

<sup>17</sup>Cfr. Francesco GIAMBONINI, *Bibliografia delle opere a stampa di G. B. Marino: 1700-1940 (I)*, «Studi secenteschi», XXXVI (1995), p. 272.

vicini decenni, o di questi ultimi anni, appartengono infatti i due più recenti lemmi della vita libraria d'esso, e cioè la ristampa da me procuratane nel 1995 (in tandem con la *Sferza*) per la «Biblioteca di letteratura italiana» diretta da Andrea Gareffi appo Beniamino Vignola, e l'edizione (la prima con commento, nel terzo millennio) allestitane da Alessandra Ruffino nel μέγα βιβλίον mariniano di *Panegirici & Epithalami* uscito a Lavis (per i tipi de La Finestra) nel 2012.

Per quel che concerne la costituzione del testo che qui si pubblica, solo spetta al curatore (di sulla *princeps* lionese del 1615, della quale si fa garante l'assistenza prestatale dall'autore, quantunque fallibile a sua stessa detta) il *leve onus* di apportare un piuttosto esiguo novero di concieri<sup>18</sup>, quasi tutti agevolati o spontanei:

16,6	Dei,	Dei.
53,2	Grà	Già
170,2	M	M<arte>
185,6	instessi	istessi
187,6	Inferno,	Inferno.
206,6	vecise	vccise (= uccise)
224,5	con	non
267,6	Nobiltate	Nobiltate
270,6	egni	ogni
276,4	Auroora	Aurora

Qualche ripensamento o migliorata non può, però, non imporsi, a distanza di più che un ventennio dal mio pregresso conato ecdotico. È il caso innanzitutto di una svista (sfuggita a me per primo ed indi a ogni altro) in 235, 1; dove il secondo «il» del verso (indotto dall'altro che lo precorre) non è nell'originale, guasta il senso, e va rimosso senza più:

Germania *il* sa, che ben due volte [*il*] fue  
di civil foco et intestino accesa, (235, 1-2)

Ed è poi il caso (oltre che [in 31, 3] della mia banalizzazione di «balausti» in «balaustri») di

---

<sup>18</sup>Per una più puntuale discussione e giustificazione d'essi (come pure per la descrizione dell'esemplare promosso a fonte poziore), ardisco rimandare tuttora alla mia vecchia curatela per Vignola, pp. 92-96.

talune corruete da me credute di ravvisare nel testo a stampa, e invece da escludersi con serena fermezza, giacché le lezioni tràdite risultano in tutto ammissibili ad un più attento e ponderato esame (quale quello appunto condotto da coloro che per primi provvidero a sanare i miei eccessi di emendazione, recensendo<sup>19</sup> oppure carteggiando<sup>20</sup>):

40, 2

1995            *Fulminetto*, Bronzin, Valesio, e Paggi,  
1615            *Flaminetto*, Bronzin, Valesio, e Paggi,  
(p.14)

103, 3-4

1995            [...] Amor l'havea  
                    Dela faretra sua *fatta* guanciaie,  
1615            [...] Amor l'haurea  
(p. 35)  
                    Dela faretra sua fatto guanciaie,

105, 3

1995            † So che colore artefice non pote †  
1615            Sò che colore artefice non pote  
(p. 36)

Incombe all'editore l'obbligo poi di pronunciarsi su un paio di risarcitarie varianti d'autore, attestate nell'epistolario (I, 117 e 120) e intese, la prima (156, 3) a schivare una ripetizione e un'incongruenza, la seconda (Dedicatoria, [16]) a rettificare un trascorso<sup>21</sup>. Entrambe sono presentate alla stregua di ripristini d'una lezione sincera («festivo», «Aureliano») purtroppo alterata da una *facilior* e *deterior* («lascivo», «Aurelio») introdottasi per mera distrazione. Mendace o genuina che debba esser giudicata tale autoassolutoria ricostruzione, sta di fatto che in tutte le stampe a me note del *Tempio*<sup>22</sup> sono presenti le due

---

<sup>19</sup>Cfr. Carlo CARUSO, *Retrospectiva mariniana*, «Rassegna europea di letteratura italiana», IV (1996), 2, p. 29 e Domenico CHIODO, *Rassegna bibliografica. Testi poetici cinque–secenteschi*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXV (1998), 3, p. 341.

<sup>20</sup>Rinvio a una missiva (cursoria, ma eppure definitiva) che Letterio Cassata mi spedì da Roma in data 7.X.1999.

<sup>21</sup>Sull'utilità dello «studio della partecipazione dell'autore all'opera di scritturazione nel proprio testo», cfr. Armando PETRUCCI, *Minuta, autografo, libro d'autore*, in *Il Libro e il Testo*. Atti del Convegno internazionale (Urbino, 20-23.IX.1982), a c. di Cesare Questa e Renato Raffaelli, Urbino, Università degli Studi di Urbino, 1984, p. 399.

<sup>22</sup>Lione, Jullieron, 1605 [ma 1615] (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: 6.38.B.11, c. ā4v e p. 53; Biblioteca Apostolica Vaticana: Ferraioli.VI.352 [int. 1], c. ā4v e p. 53); Lione, Jullieron, 1615 (Biblioteca Apostolica Vaticana: Barb.JJJ.16, c. ā4v e p. 53); Torino, s. e., 1615 (Biblioteca Romana presso l'Archivio Storico Capitolino: Vico.2086,

lezioni testimoniate dalla *princeps*, donde, in ambedue le occorrenze, la non ottimale ma prudentiale opzione di non manomettere il testo nella sua consolidata (e sia pure imperfetta a colpo d'occhio) storicità di *receptus* universale, anche in contrasto con quanto volli altrimenti decidere nella mia precedente edizione.

Quanto a grafia e punteggiatura, l'odierna curatela si attiene costantemente ai criterî (in sostanza ammodernativi) che la collana che l'ospita si è data, discostandosene quelle sole fiato nelle quali lo abbiano ingiunto le inalienabili ragioni del testo stesso, cioè della causa prima e del fine ultimo per cui una ristampa viene intrapresa. Mi riferisco a tutte le volte che la salvaguardia di talun dettaglio dell'originaria patina del poemetto sia tornata a sicuro vantaggio dell'integrale sua intelligenza. Che i tratti paragrafematici di un testo si inscrivano a pieno titolo dentro il recinto della sua *elocutio*, è verità troppo risaputa perché *hic et nunc* sia costretto ad insistervi<sup>23</sup>, né, d'altronde, alcuno si rifiuterà di convenire che pubblicare un'opera assegnandole una certa – anziché una certa altra – veste interpuntoria equivale a iniziare a interpretarla, se perfino «[...] ogni notazione è già di per sé una trascrizione.»<sup>24</sup>. Certo appare che la punteggiatura (astraendo dalla teorica questione se sia da concepirsi<sup>25</sup>, da rifuggirsi<sup>26</sup>, o da raccomandarsi<sup>27</sup> quale *institutio* prescrittiva) giusto nell'età barocca vive uno dei proprî momenti di più tesa e ferace dialettica tra mandato ottico (in pro della pagina vergata, e della visione)<sup>28</sup> e mandato acustico (in pro dell'intonamento emesso, e dell'ascolto)<sup>29</sup>, come confermano le risultanze della più attenta e avvertita bibliologia alle

---

c. A3v e p. 50); Venezia, Ciotti, 1624 (Biblioteca Casanatense in Roma: Vol. Misc. 2991.3, c. A4r e p. 40); Venezia, Ciotti, 1628 (Biblioteca Apostolica Vaticana: De Luca.VI.46 [int. 2], c. A4r e p. 40). Curioso e attizzante il caso di un esemplare (Lione, Jullieron, 1615) della Vaticana (Ferraioli.VI.625), il quale, pur recando l'erronea lezione «Aurelio» della dedicatoria (c. ā4v), esibisce alla sestina 156, 3 (p. 53) un antico racconto a penna («festive») ligio all'indicazione della lettera mariniana e verosimilmente originato dalla lettura d'essa. Chi, quando, perché corresse, né so né mi attento a supporre.

<sup>23</sup>Cfr. Luca SERIANNI, *La lingua del giovane Contini*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa». Classe di Lettere e Filosofia, V (2013), 2, pp. 768-770.

<sup>24</sup>Lettera di Arnold Schönberg a Ferruccio Busoni del 24.VIII.1909, da Steinakirchen am Frost; in Ferruccio BUSONI, *Lettere. con il carteggio Busoni-Schönberg*, scelta e note di Antony Beaumont; ed. it. riveduta e ampliata da Sergio Sablich, Milano, Unicopli-Ricordi, 1988, p. 531.

<sup>25</sup>Cfr. Letizia LALA, *Il senso della punteggiatura nel testo. Analisi del Punto e dei Due punti in prospettiva testuale*, Firenze, Cesati, 2011, pp. 46-47.

<sup>26</sup>Cfr. Simone FORNARA, *Alla scoperta della punteggiatura. Proposte didattiche per riflettere sul testo*, Roma, Carocci, 2012, p. 19.

<sup>27</sup>Cfr. Francesca SERAFINI, *Questo è il punto. Istruzioni per l'uso della punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza, 2012, pp. XII-XIII.

<sup>28</sup>Cfr. Bice MORTARA GARAVELLI, *Prontuario di punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza, 2009<sup>12</sup> (2003<sup>1</sup>), pp. 55-56 ed Elisa TONANI, *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Firenze, Cesati, 2012, p. 205.

<sup>29</sup>Cfr. (oltre a Lynne TRUSS, *Virgole per caso. Tolleranza zero per gli errori di punteggiatura*, ed. it. Casale Monferrato, Piemme, 2005, p. 43 e ad Angelo MUNDULA, *La virgola, una guida indispensabile nei meandri della scrittura*, «L'Osservatore Romano» del 4.V.2006, p. 3, col. 1) Stefania STEFANELLI, *La punteggiatura negata: le parole in libertà futuriste*, in *Storia e teoria dell'interpunzione*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 19-21.V.1988), a c. di Emanuele Cresti et al., Roma, Bulzoni, 1992, p. 299.

prese con l'appunto secentesca interferenza fra cultura della scrittura e cultura dell'oralità<sup>30</sup>, o con la sempre secentesca complementarità (e financo transizione)<sup>31</sup> tra frontespizio connotato dallo spazio (di un'architettura ritratta)<sup>32</sup> e frontespizio connotato dal tempo (di un'azione narrata)<sup>33</sup>. È per questo che lo scrupoloso editore di Marino non potrà non voler conservare tutti quei segni interpuntivi che, in sé involgendo una rilevante implicanza sintattica, *eo ipso* accedono tanto (perché segmentano) all'iconismo del foglio impresso a stampa, quanto (perché cadenzano) alla sonorità della declamazione ad alta voce. Così è di quelle virgole (sia innanzi a congiunzione, sia innanzi a copulativo) che andran serbate in quanto annuncino l'avvio o segnalino l'esito (e comunque corroborino il corso) di un'inarcatura variamente pendente entro un distico:

L'atto però sia tal, [ch'altri da' detti  
senza udire il parlar prenda i concetti.] (105, 5-6)

Qual flutto ti sputò, [quando più insano  
per le risse degli Austri è l'oceano?] (191, 5-6)

Come possibil fia, [che 'n questo petto  
per piangerti e mirarti anima sia,] (221, 1-2)

Strano a pensar, [come sì picciol loco  
capisca tanto cumulo di foco.] (283, 5-6)

le labra attuffi, [e 'n sì bell'acque e chiare  
non mi gonfi la mente aura volgare.] (3, 5-6)

---

<sup>30</sup>Cfr. Anna Maria RAO, *La tipografia napoletana nei secoli XV-XVIII: considerazioni conclusive*, in *Per la storia della tipografia napoletana nei secoli XV-XVIII*. Atti del Convegno internazionale (Napoli, 16-17.XII.2005), a c. di Antonio Garzya, Napoli, Accademia Pontaniana, 2006, p. 391.

<sup>31</sup>Cfr. Andrea BATTISTINI, *La funzione sinottica del frontespizio e la semantica dei corpi tipografici nella «Scienza nuova» di G. Vico*, in *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*. Atti del Convegno Internazionale (Roma, 15-17.XI.2004; Bologna, 18-19.XI.2004), a c. di Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, vol. II, p. 467.

<sup>32</sup>Cfr. Francesco BARBERI, *L'antiporta nei libri italiani del Seicento*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», L (1982), 4-5, pp. 347-348; Hans TUZZI, *Libro antico libro moderno. Per una storia comparata*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2006, p. 92; Luca TOSIN, «*li stampatori sono buggiardi al paro de' sartori*». Ovvero: il difficile rapporto tra scrittori e tipografi del XVII secolo, «Seicento e Settecento», V (2010), p. 69.

<sup>33</sup>Cfr. Luca TOSIN, *La rappresentazione della mitologia in alcune marche editoriali del XVII secolo*, «Margini», IX (2015), p. 5.

Udite, [e quel ch'io qui disegno e fondo  
per miracolo ottavo additi il mondo.] (19, 5-6)

sia base a l'opra, [e 'ncorrottibil sempre  
de' gran cerchi del ciel le dia le tempore.] (23, 5-6)

sì grave abbiano il busto, [e sì robuste  
fermino in terra il piè tenace e saldo,] (33, 3-4)

S'apra in due bande, [e l'un e l'altro lato  
scopra in un sol sembiante opre diverse.] (45, 1-2)

L'ultima il terzo incurvi, [e vecchia stanca  
mostri guancia rugosa e chioma bianca.] (101, 5-6)

Requie non abbian l'ossa, [e 'l corpo sozzo  
non sasso copra o tumulo sotterri;] (203, 3-4)

pianse ogni fera, [e in ogni gelid'alpe  
lagrimaro senz'occhi anco le talpe.] (209, 5-6)

T'unga di mirra, [e 'nsù gli eccelsi marmi  
faci e fumi disponga e spoglie et armi.] (225, 5-6)

Neve sembra la guancia, [e dal bel volto  
(salvo il ligustro) ogni altro fiore è tolto.] (227, 5-6)

che le falde dilati, [e formi un tetto  
sopra pilastri di diamante schietto.] (266, 5-6)

ma l'intrepido re l'insegna spiega  
senza spavento, [e volge lor la fronte.] (53, 3-4)

onde in vivo morir languida et egra  
l'anima gema, [e la tardanza accusi;] (200, 3-4)

e semmai infiorata – per buon peso – vuoi da una netta epanortosi:

Sembri insomma da voi la bella imago  
informata di spirito, [*e non scolpita,*] (288, 1-2)

vuoi da un mite paregmeno:

Animato giardin rida, [*e fiorisca*  
*fior* che sotto quel sol non secchi mai] (278, 2-3)

Per non dire di quando il mantenimento di qualche virgola si è imposto in ottemperanza a un perseguito effetto stilistico (di agitato ed interrotto anelito derivante da lutto e cordoglio):

Qui tace, e 'l pianto cresce, e 'l senso manca; (227, 1)

o ad una studiata composizione frastica (quattro membri distribuiti in un sol verso ma smistati [«D<i> – di»] tra i due emistichî d'esso):

D'Apollo e Giove, e di Mercurio e Marte. (260, 6)

Vano e fatuo potrà infine esser parso a qualcheduno questo nostro infinito indugiare su minute e leggere bazzecole, ma, volendo parafrasare uno Heine spesso citato in critici contesti di bibliocausto («Dove si bruciano i libri, si finisce per bruciare anche gli uomini»<sup>34</sup>), tutte le volte che della punteggiatura si fa strame con rozzore, di fatto si fa strame dell'opera medesima che da quella punteggiatura è inverata.

All'atto di licenziare questa mia ultima – presumo – fatica ecdotica sul *Tempio* (o su Fileno stesso), a nessuno intendo nascondere il sofferto sollievo, piuttosto che la soda soddisfazione, da cui mi appare d'essere pervaso, mal sapendo, in effetti, dirimere (con metastasiana dubbiezza) se abbastanza mi sia adoperato per illustrare le particolarità, i segreti e le bellezze del panegirico per la Medici o se invece, nel venir postillandolo, non sia andato

---

<sup>34</sup>Cfr. Lucien X. POLASTRON, *Libri al rogo. Storia della distruzione infinita delle biblioteche*, ed. it. Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2006, pp. 61, n. e 178; Fernando BÁEZ, *Storia universale della distruzione dei libri. Dalle tavolette sumere alla guerra in Iraq*, ed. it. Roma, Viella, 2007, p. 227.

oltre il limite che misura e discrezione avrebbero suggerito di rispettare. Comunque sia di ciò, esimermi non voglio infine dal professare la mia riconoscenza a tutti coloro che hanno, in questo quasi quinquennio, caramente alleviato a me il peso della lunga e intralciata ricerca, sia con validissimi supporti d'ordine propriamente scientifico sia col fervidissimo calore della loro amicizia affettuosa. Ringrazio quindi Franco Pignatti, Stefano Benedetti e Giuseppe Crimi, anche – o soprattutto – per la misericorde dedizione con cui hanno efficacemente ovviato all'invincibile allergia da me accusata alla sola vista degli elaboratori informatici. *Vae soli.*

Chiudo con una confessione a viso aperto. Ciascuno nello scrivere è solito (come bene già vide Lord Shaftesbury [*A Letter concerning Enthusiasm*, I, 6]) fingersi un lettore ideale, cioè quegli che i di lui parti certo vorrà più volentieri scusare, in nome della generosa sodalità, ma pure saprà meglio comprendere, in virtù dell'amicale medesimezza. Il mio lettore ideale è stato stavolta Alessandro Martini, al quale (nell'arrabattarmi sul *Tempio* «sicut in cruce») ad ogni ora mi sono studiato – con acuto sforzo – di poter garbare, talvolta arrivando a lusingarmi – con schietto contento – di esservi riuscito. A lui dunque un grazie – per i suoi incoraggiamenti, i suoi consigli e le sue osservazioni – che si prefigge di andare ben oltre il grave cerimoniale accademico o quella elementare cortesia ch'esser dovrebbe degli accostumati.

Un postremo cenno di privata tenerezza mi sia concesso d'indirizzare a mia Madre, così ormai dilungata dai convulsi affanni del mondo, eppure tuttora capace, col suo silenzioso sorridere, di soavemente irraggiare chiunque soltanto Le si accosti.

*IL TEMPIO*

[<sup>0</sup>] IL TEMPIO,  
PANEGIRICO  
DEL  
CAVALIER MARINO

ALLA  
ILLUSTRISSIMA  
ET ECCEL<sup>ma</sup>  
MADAMA  
LA MARESCIALA  
D'ANCRA

[<sup>1</sup>] FU da Marco Marcello nell'antica Roma edificato un tempio commune alla Virtù et all'Onore in sì fatta guisa, che non si poteva pervenire a questo, se prima non si passava per quella. [<sup>2</sup>] Et tale appunto voglio io che sia il tempio alzato dal mio basso

---

[<sup>0</sup>]La prefatoria è rivolta a Leonora Dori Galigai, potentissima moglie del *protégé* della regina Concino Concini, arrivato a cumulare in sé i titoli di marchese d'Ancre, luogotenente generale della Piccardia e maresciallo di Francia (cfr. [26]) ma infine assassinato per volontà di Luigi XIII il 24 Aprile del 1617. Poco gli sopravvisse la consorte, giustiziata il successivo 8 Luglio. Marino tenne botta e restò a galla, Dio sa come (cfr. CARMINATI, *Novità mariniane*, p. 366).

[<sup>1</sup>]Il binomio virtù-onore (o virtù-lode) è moneta corrente nella trattatistica di antico conio, da Dante (*Monarchia*, II, 3, 1) al Quattrocento almeno (VALLA, *De vero falsoque bono*, II, 8, 6; BRENTA, *In disciplinas et bonas artes oratio*, 57; PONTANO, *De liberalitate*, III). Qui è però questione di un pittoresco dato antiquario (e cioè del primo degli otto eponimi monumenti sfoggiati nella sezione iniziale della dedicatoria) la cui *Urquelle* è rinvenibile in Valerio Massimo (I, 1, 8) ma la cui fonte propiore per Marino è da riconoscersi (fin *verbum e verbo*) nel Tasso del *Forno primo*: «[...] ove è virtù è onore e ove è onore è virtù; onde Marco Marcello, volendo sacrar tempio alla virtù e all'onore, non gli alzò divisi di luogo, ma congiunti *in modo ch'all'uno non si poteva pervenire se non si passava per l'altro*, per dimostrar la loro quasi indivisibile unione.» (*Dialoghi*, ed. RAIMONDI, vol. III, p. 75, per. 241).

[<sup>2</sup>]Non sfugga l'ingegnoso paradosso (o il consumato ossimoro di origine tassesca: cfr. *Lib.*, XV, 20, 1) contenuto nell'auspicio (appunto autodenigratorio: cfr. [25] nonché 249 e n.) dell'encomiaste: «[...] voglio io che sia il tempio *alzato* dal mio *basso* intelletto [...]». Degno di nota, nel periodo, altresì il primo occorrere («[...] più tosto di divota venerazione che d'ambiziosa ostentazione.») di quella parisosi variamente diadica che così spesso si riaffaccerà nel testo della missiva («[...] vero simulacro della grandezza et della gloria [...]

intelletto a perpetuo testimonio più tosto di divota venerazione che d'ambiziosa ostentazione. <sup>[3]</sup> Perciò che, sebene è sacro alla MAESTÀ CRISTIANISSIMA di Madama la Reina, vero simulacro della grandezza et della gloria, sarà nondimeno dedicato parimente a V. E., espresso ritratto della bontà et del valore. <sup>[4]</sup> L'onore è compagno et seguace della virtù, di cui, quantunque per lo più soglia dimostrarsi nemica la fortuna, pur non si può negare che non le sia soggetta, onde, impaziente di questo dominio, procura sovente con tutto il suo sforzo d'insidiarla. <sup>[5]</sup> Non altro insomma voleva dinotare la misteriosa significazione di quel tempio, senonché non si ottengono gli onori senza le fatiche. <sup>[6]</sup> Il che si comprende chiaramente in V. E., delle cui fortune è stato padre il suo merito istesso; talché, se nell'una s'adombra la figura dell'onore, nell'altra si rappresenta l'immagine della virtù. <sup>[7]</sup> Per la qual cosa io stimo che, sì come difficilmente si può entrare ne' penetrali della grazia di S. M. senza il mezzo della sua introduzione, così qualsivoglia tributo d'ossequio che si rende all'una come a

---

espresso ritratto della bontà et del valore.» [3]; «[...] nell'una s'adombra la figura dell'onore, nell'altra si rappresenta l'immagine della virtù.» [6]; «[...] all'una come a padrona [...] all'altra come a ministra.» [7]; «[...] con lo scudo del discreto consiglio et con la lancia della virtuosa operazione [...]» [10]; «[...] pensieri casti, desideri modesti et affetti sinceri [...]» [12]; cfr. et [13], [15], [18], [21], [23], [26], [28]). Al presente il parallelismo è ricalcato da un ricco, benché suffissale, omeoteleuto («venerAZIONE – ostentAZIONE»), secondo una modalità (cfr. RUSSO, *Due «amoro» inedite*, p. 32 con RUSSO, *Una nuova redazione*, p. 108) che l'autore si piace di esperire anche in altra sua epistolografia («Affetti di compASSIONE, uffici d'interceSSIONE [...]»; Lettera a Giuseppe Fontanella del Dicembre 1611 – Gennaio 1612, di Torino; in CARMINATI, *Per una nuova edizione*, p. 324), beninteso sulla fida scorta di un passato recente («[...] perpetua la dignITÀ o suprema la podesTÀ [...]», COMMENDONE, *Discorso sopra la corte di Roma*, I, 11; «[...] l'uno quasi deSTRO, e l'altro quasi siniSTRO [...]», TASSO, *Discorso della virtù femminile e donnesca*, 3) o remoto («[...] et plenitudo [...] diviniTATIS et unitas potesTATIS.», *Constitutum Constantini*, I, 5; «[...] abbates quasi soroREM, laici quasi matREM [...]», ABELARDO, *Historia calamitatum*, XIII, 5).

<sup>[3]</sup>Preclaro esempio dell'abilità manovriera del Nostro, che qui bordeggia agilmente fra una sovrana vedova e una favorita onnipossente, mentre più oltre ([20] sg.) bilancerà l'omaggio alla madre reggente con l'ossequio al giovane erede (non senza ulteriori sberrettate a un cortigiano allora in auge [cfr. *Lettere*, ed. GUGLIELMINETTI, p. 471, nn. 6-7 e RUFFINO, *Note alla Dedicata*, p. 151, n. 12]). Su un'assai interessante testimonianza delle incertezze sofferte dall'autore nell'eleggere il più conveniente dei dedicatari del *Tempio*, cfr. RUSSO, *Marino*, p. 152, n. 12 e CARMINATI, *Giovan Battista Marino*, p. 148, n. 48.

<sup>[5]</sup>Classicissimo, da Virgilio (*Aen.*, IX, 641) a Seneca (*Hercules furens*, 437) a Silio Italico (*Punica*, IV, 603 sg.), il motivo parenetico del *Per aspera ad astra*; cfr. et 29, 6 e 167, 6.

padrona, debba essere ancora partecipato all'altra come a ministra. <sup>[8]</sup>

Conveniva adunque che nel frontespicio di questo mio tempio fusse scolpito il nome di V. E. sì per la sudetta cagione, sì anche perch'ella stessa è un vivo tempio di divinità in terra, né altrove meglio si possono sacrificare gli scritti alla immortalità che nell'altare delle sue lodi. <sup>[9]</sup> Eresse Pompeo il Magno un tempio a Minerva con l'effigie di quella dea armata dell'egida et dell'asta, et d'ogn'intorno vi sospese l'insegne di tutte le genti da lui vinte et conquistate in battaglia. <sup>[10]</sup> Qual più saggia Minerva di V. E. specchio di prudenza et di pudicizia, che con lo scudo del discreto consiglio et con la lancia della virtuosa operazione ha non pur difesa sé stessa da qualsivoglia indignità, ma soggiogate tutte le tiranniche passioni de' sensi? <sup>[11]</sup> Un altro tempio a Venere Genitrice fu dirizzato da Augusto Cesare dopo la vittoria ottenuta in Farsaglia. <sup>[12]</sup> Ma quanto di gran lunga quella vana et profana dea delle disonestà et madre degli amori lascivi è superata da V. E., da cui nascono solamente pensieri casti, desideri modesti et affetti sinceri di pura e schietta carità cristiana? <sup>[13]</sup> Giunone Lucina ebbe anch'ella un altro tempio, sostenuto da altissime colonne, foderato di finissimi marmi et con somma reverenza culto dalle matrone romane. <sup>[14]</sup> Ma ceda pure a V. E., la quale appoggia il suo stato a sostegni assai più stabili, come sono i meriti propri congiunti ai favori reali;

---

<sup>[8]</sup>Dopo uno schietto, in fondo, scoprire le carte e denudare la strategia («[...] difficilmente si può entrare ne' penetrati della grazia di S. M. [Maria de' Medici, *scil.*] senza il mezzo della sua [della Galigai] introduzione [...]» [7]), il poeta avvia la sequenza delle lodi alla Maresciaglia e la *captatio benevolentiae* per procurarsene il patrocinio. Ecco quindi decorrere una serqua di gloriose memorie archeologiche ([9], [11], [13], [15.a], [16], [18.a]) puntualmente seguite da altrettanti rovesciamenti in gloria dell'elogiata, come prudente ([10]), casta ([12]), ricca di doti ([14]), timorata ([15.b]), benefica ([17]), sollecita della pace e imperitura ([18.b] sg.), spesso all'insegna di una figuralità più o meno concettosa (l'egida e l'asta di Minerva trasposte nelle difensive virtù di Leonora [ma cfr. *Ef* 6, 14-17]; le colonne del delubro di Giunone soppiantate dai meriti e dai favori di Leonora come sostegni delle sue fortune; il fuoco di Vesta sopravanzato dal pio fervore di Leonora; il sacrario del Sole assimilato all'«eroico splendore» di Leonora in moto «per la sfera degli atti ufficiosi»).

<sup>[9]</sup>Sul Tempio di Minerva eretto da Pompeo Magno reduce vittorioso dall'Oriente, cfr. (oltre a PLINIO, *N. H.*, VII, 26, 97) RICHARDSON jr, *A New Topographical*, p. 255, col. 1.

<sup>[11]</sup>Sul Tempio di Venere Genitrice, cfr. (oltre a PLINIO, *N. H.*, XXXV, 45, 156) *Roma antica*, p. 78.

<sup>[13]</sup>Sul Tempio di Giunone Lucina, cfr. (oltre a OVIDIO, *Fasti*, III, 245-248) STACCIOLI, *Guida*, p. 110.

et adorna l'animo suo di pregi più illustri, come sono tante doti rare et mirabili che l'arricchiscono singolarmente. <sup>[15]</sup> Il simile si può dire del tempio di Vesta, costruito con tanta magnificenza da Numa Pompilio, poiché, se là ardeva quel fuoco inconsumabile, nutrito dalle nobili vergini, che le sacravano il fior degli anni; nel petto di V. E. sfavilla una lampa viva et una luce inestinguibile di religione catolica, di pietà divota et di timor di Dio, che nell'opere morali et spirituali rendono esemplare la vita sua. <sup>[16]</sup> Non men superbo et famoso fu il tempio del Sole su 'l monte Quirinale, opera d'Aurelio Imperadore, dove oltre gli altri preziosi ornamenti si vedeva la statua di esso Sole formata d'oro schietto insieme con tutti i segni del zodiaco et con tutte le varie stagioni dell'anno. <sup>[17]</sup> Non voglio qui diffondermi lungamente in dimostrare come V. E. per molte qualità somiglianti possa et debba non senza ragionevole proporzione esser detta un chiaro sole di virtù; ma mi basta dire che ben è cieco chi non vede i raggi del suo eroico splendore, et ben è sciocco chi non conosce con quanto fervore movendosi per la sfera degli atti ufficiosi cerchi ella di comunicare a tutti in ogni giusta et onesta opportunità il beneficio del suo favore. <sup>[18]</sup> Potrei aggiungere a questi il tempio della Pace presso la Via Sacra fabricato da Tito, mole di grandezza, di ricchezza et d'artificio maravigliosa; né mi mancherebbe per avventura modo da provare come a V. E. si convenga dirittamente sì fatto titolo per l'affettuosa cura et per la particolar sollecitudine che dimostra della pubblica quiete. <sup>[19]</sup> Anzi, tanto più mi pare ch'ella possa a buona ragione pretenderlo, quanto quella fabrica cadde al nascere del Salvatore, ma la memoria delle sue onorate azioni sarà durabile per tutti i secoli. <sup>[20]</sup> Et ha ben

---

<sup>[15]</sup>Sul Tempio di Vesta, cfr. (oltre a OVIDIO, *Fasti*, VI, 263-268) BORSARI, *Topografia*, pp. 236-237.

<sup>[16]</sup>Sul Tempio del Sole, sulla sua discussa ubicazione sopra il Quirinale e sull'errore capitato nel parlare di Aurelio al posto di Aureliano, rinvio all'approfondimento che già offersi nella mia ed. mariniana del 1995, p. 92, n. 8.

<sup>[17]</sup>Rimarchevole, quantunque corrivo, il reiterato ricorso alla preterizione da qui a [21]: «Non voglio [...] diffondermi lungamente [...] [17] – Potrei aggiungere [...] [18] – Taccio [...] [21]».

<sup>[18]</sup>Sul Tempio della Pace, cfr. (oltre a PLINIO, *N. H.*, XXXVI, 24, 102) *Atlante*, p. 294, col. 2.

<sup>[20]</sup>Si apre ora la parte della lettera meglio intesa alla temperata celebrazione (un impegno costantemente e scrupolosamente assolto nell'insieme del panegirico; cfr. 169 e n., 256-261 e nn.) tanto della genitrice quanto del delfino. Il riferimento (in [20]) agli sforzi della

in ciò molto vicino l'esempio da imitare, poiché non è chi con maggiore affetto si sforzi di proteggere et conservare la pace di quel che si faccia S. M., la qual, visitando in questi ultimi giorni una parte del regno, ha potuto solo con la vista del suo real sembiante non pur sedare ogni movimento di sedizione nello stato, ma stabilire per sempre la fede et la divozione ne' popoli. <sup>[21]</sup> Taccio ch'uscito appena ne' primi anni della sua fanciullezza il Re LODOVICO XIII fuor della tutela materna, gli è stato subito commesso l'arbitrio del mondo; talché non solo la Germania ne ha sentito giovamento notabile nelle rivoluzioni di Giuliers, una et due volte per opera della sua autorità sopite, ma anche la misera Italia ne spera indubitamente alle sue turbulenze tranquillità, mentre mediante il senno di Mons. il Marchese di Rambougliet, Consiglier di stato, Maestro di guardarobba et Ambasciadore di S. M. va con tanto zelo et con tanta efficacia trattando accordo tra l'armi d'Austria et di Savoia. <sup>[22]</sup> Né per altro fine che di pacifica unione è in procinto di veder la Francia quel che giamai per antiche memorie non si ricorda aver veduto, cioè legata in maritaggio al suo Re la primogenita di Spagna et congiunte insieme le due prime corone dell'universo. <sup>[23]</sup> Ecco adunque che V. E. è a guisa d'un nuovo Pantheon, poiché, se in quello si adoravano tutti gli dei, in lei si ammirano tutte le virtù. <sup>[24]</sup> Laonde non sia chi si maravigli se l'edificio del mio tempio ho io voluto locare sopra un appoggio così fermo, per cui non potrà correre giamai pericolo di rovina. <sup>[25]</sup> Una delle maggiori maraviglie di quel tanto celebrato

---

Medici *pro bono pacis* si appunta sul suo viaggio nel reame – assieme col figlio – del Luglio-Settembre 1614 (cfr. BOILLET, *Marino*, pp. 224-225) laddove per i richiami dei due periodi seguenti (tra i quali quello all'uscita di minorità del quattordicenne Luigi XIII [2.X.1614] alla vigilia delle nozze con Anna d'Austria [1615]) si rimanda a 235 e n., 262 e n.

<sup>[23]</sup>Cfr. et 16 e n. Perdura l'analogico argomentare («[...] V. E. è a guisa d'un nuovo Pantheon [...]») poi ancora attivo in [26] («*Né minor miracolo* in effetto sarebbe se questo tempio [...]») e in [28] («*Ma non meno stupenda* spero che debba essere la struttura del mio tempio [...]»).

<sup>[25]</sup>Stupefacente la taumaturgica destrezza (e l'estrosa arguzia) onde Marino, attingendo di bel nuovo a Plinio (*N. H.*, XXXVI, 21, 95), piega un ragguaglio da lui fornito (l'edificazione del Tempio di Diana ad Efeso [per cui cfr. 12 sg.] su un terreno paludoso, per fine antisismico) a una semiosi d'ordine comparativo («[...] se questo tempio fondato *anch'esso sopra il [...] fango [...]*») che al còmpito della *deminutio auctoris* adempie in maniera perfino oltranzista («[...] vilissimo fango del mio stile caduco et delle mie carte fragili [...]»).

tempio di Diana in Efeso era l'aver fitti i suoi fondamenti sopra il limo palustre. <sup>[26]</sup> Né minor miracolo in effetto sarebbe se questo tempio fondato anch'esso sopra il vilissimo fango del mio stile caduco et delle mie carte fragili, potesse reggersi contro l'ingiurie degli anni; se non che da cotal dubbio l'assicura la salda base della protezione di V. E. non discompagnata da quella dell'eccellentissimo Mons. il Marescial suo consorte. <sup>[27]</sup> Stupenda fu quella machina versatile fatta da C. Curione, dove a somiglianza del mondo, che in un sol orbe contiene due diversi emisperi congiunti, racchiudeva due spaziosi teatri in un sol teatro, mentre dopo i primi spettacoli del mezzogiorno, volgendosi in giro i legni della scena sospesa et librata sopra due cardini volubili, et portando senza alcuno strepito o impedimento gli spettatori attorno, venivasi a incontrare l'un semicircolo con l'altro, et serrandosi entrambe le corna tra sé stesse opposte, formavano un perfetto anfiteatro, in cui si rappresentavano la sera del dì medesimo nuovi giuochi differenti. <sup>[28]</sup> Ma non meno stupenda spero che debba essere la struttura del mio tempio, fortificata sopra due colonne così ben fondate, che non temono i crolli del Tempo né della Morte, come sono amendue l'Eccellenze vostre. <sup>[29]</sup> Piaccia alla divina bontà, siccome ha fatto l'uno et l'altra in ogni lodevole et egregia condizione singolari, così sempre più con la sua santissima grazia accrescerle et essaltarle. Di Lione, a dì 15 di Maggio 1615.

---

<sup>[27]</sup>Plinio (saccheggiatissimo in questa prosa introduttiva) con il ricordo della macchina girevole di Caio Scribonio Curione (*N. H.*, XXXVI, 24, 116-117) deve davvero aver fatto venire l'acquolina in bocca ad un Fileno profondamente affascinato (come dimostra la seriore descrizione di un teatro plurimo e mutabile nel canto V dell'*Adone*: si confrontino ivi i luoghi strettamente paralleli di 127, 3-4; 128, 1-2; 129, 6; 138, 2) dalla barocca idea di un congegno di trasformazioni (cfr. POZZI, *Guida*, p. 322 e MARAGONI, *L'onda*, p. 22, n. 21) mirifico vie più nel suo funzionamento che nei suoi visibili effetti, poiché ciò che della metamorfosi sul serio importa all'intelletto secentesco è il processo in luogo dell'esito, cioè il modo in cui essa si svolge anziché il verso in cui essa si muove (si tratti di abbruttimento o di angelicazione, quali proprio allora concepiti dal de Chauvincourt del *Discours de la lycanthropie* [II, 22] e dal de Sales delle *Prédications* [XIV, 21]).

<sup>[28]</sup>Il farsi avanti dei due allegoremi sullo scorcio del preambolo («[...] non temono i crolli del Tempo né della Morte [...]») perfettamente si riconnette, in un'identica collocazione egressiva, con l'altro nell'*explicit* del testo in versi («l'ali del Tempo e l'armi della Morte.», 297, 6), ché a Marino – se vuole – nulla sfugge.

*Di V. E.*  
*umilissimo et divotissimo*  
*servitore,*

IL CAVALIER MARINO

Dive, che 'l sacro et onorato fonte  
 dove gloria si beve in guardia avete,  
 dal vostro ombroso e solitario monte  
 un tempio meco a fabricar scendete,  
 un tempio ov'immortal poscia s'adori  
 questa donna de' Galli e dea de' cori.

L'accusata sostenutezza sia della sintassi (ampia e complessa) sia del lessico (magnanimo e sonante) discende, in questa sestina come nelle seguenti, dall'adozione di un motivo quale l'appello al Parnaso, disteso per undici strofe e ripartito nelle canoniche sezioni dell'epiclesi (invocazione alle Muse, 1-6) e della protasi (proposizione dell'argomento, 7-11). L'iniziativa ha dell'anomalo nella misura in cui innesta un proemio proprio dell'epica, o semmai della didascalica, nel corpo di un encomio d'occasione. Avviene così che in questa prima sestina vengano associati e parificati, vuoi i mitemi della poesia che si autocelebra come tale (la sorgente di Ippocrene [vv. 1-2] e le pendici dell'Elicona [v.3]), vuoi il *cliché* dell'elogiata come sovrana potente e creatura amabile (v. 6). Ad un simile programmatico spostamento di rango per cui il grande stile (con tanto di dittologie d'epiteti [vv. 1 e 3], di replica a distanza [vv. 4 e 5], di traiezione fra aggettivo e sostantivo [vv. 5 e 6]) è introdotto pur in assenza di un lungo poema narrativo che lo giustifichi, si aggiungerà, alla strofa 19, un ulteriore scambio di prospettiva per il quale cfr. infra.

Voi belle e dotte vergini, per cui  
 si tesson fregi a le famose tempie  
 e l'alta vena si dispensa altrui  
 che di divinità l'alme riempie,  
 infondete al mio stil quel favor santo  
 che de' cigni miglior rischiara il canto.

Dopo il maestoso clangore dell'*incipit* l'autore si affretta a esibire un altro dei registri da lui conosciuti e padroneggiati, quello – parola sua – della dilicatura. L'estetica dell'assortimento e della ποικιλία è infatti caratteristica di un'opera, quale il *Tempio*, in cui Marino mette a punto segnatamente la sua attitudine a coniugare densità e scorrevolezza, foltezza e levità. Su di un telaio frasale comunque vasto e robusto (con ben tre relative, prima a schidionata [vv. 1-3], poi a cannocchiale [vv. 3-4], infine a incatenatura [vv. 5-6]) ecco dunque i semantemi della scienza austera («dotte vergini», v. 1), della sapienza riposta («alta vena», v. 3, sintomaticamente debitrice di *Par.*, XII, 99) e dell'ispirazione dall'alto («di *divinità* l'alme riempie», v. 4; «infondete [...] quel favor *santo*», v. 5) amenamente intrecciarsi a cenni di decorativismo vegetale ed animale («tesson *fregi*», v. 2; «*cigni* miglior», v. 6) e ad aperture limpide e solari («*rischiAra il cAnto*», v. 6, con entrambe le arsi in vocale spiegata).

Aprite a me de la castalia riva,  
 concessi a pochi, i penetrali interni,  
 sì che ne l'onda più purgata e viva  
 di quegli umori lucidi et eterni  
 le labra attuffi, e 'n sì bell'acque e chiare  
 non mi gonfi la mente aura vulgare.

La sestina esemplifica – e con vera eccellenza – la maestria con cui Marino fa talvolta del cammino del discorso una vicenda avvincente e un fortunoso itinerario; così in lui si dà che la grammatica produca di per sé stessa il racconto, organizzandolo mercé degl'istituti e dei mezzi suoi propri. In tale ordine rientra appunto l'efficacia narrativa attraverso cui, nella strofa, il lettore è anzitutto fatto avventurosamente muovere da una sponda ridente («la castalia riva» presso Delfo, v. 1) ad una romita insenatura («i penetrali interni» delle scaturigini nella Focide, v. 2), per poi, in una doppia consecutiva inegualmente spalmata su ben quattro versi, alimentare la sua attesa con l'ostensione golosa di un fluido grondante di aggiunti («onda più purgata e viva», v. 3; «umori lucidi et eterni», v. 4) e ritardare il soddisfacimento del desiderio con la morosa procrastinazione e l'ulteriore inversione del predicato («le labra attuffi», v. 5), secondo la tecnica del piacere acuito perché differito nell'appagamento di una brama divenuta nel frattempo urente (cfr. *Adone*, VIII, 69, 1-2).

Sol quel nobil furor (se tanto lice)  
 ch'accese i petti e sollevò gl'inchiostri  
 de' chiari spirti il cui drappel felice  
 passeggia l'ombre de' laureti vostri  
 mi rapisca a me stesso, ond'alzi anch'io  
 fuor de l'alghe di Lete il volo mio.

I topici ed incliti temi del sublime rapimento poetico («nobil furor», v. 1) e della vittoria dei carmi sull'oblio («fuor de l'alghe di Lete», v. 6) sollevano la sestina in un unico e tumido periodo, nel quale una squadernata quaterna di sintagmi, sia coordinati sia subordinati (verbo + sostantivo, verbo + sostantivo, al v. 2; aggettivo + sostantivo, sostantivo + aggettivo, al v. 3), e una deliziosa ripiegatura paesistica (al v. 4, con il vivace dantismo di *passeggiare* transitivo [*Purg.*, VII, 59] e certi «LAUREti» tanto latineggianti quanto petrarchiani [*R.V.F.*, 129, 70]) vengon racchiuse entro due energici distanziamenti agli estremi della strofa: prima, di soggetto e predicato («quel nobil furor [...] rapisca», vv. 1 + 5), poi, di predicato ed oggetto («alzi [...] il volo», vv. 5 + 6).

Così vago ingegnier fatto l'ingegno  
 e di Parnaso artefice canoro,  
 novo Dedal, potrà non forse indegno  
 del soggetto ch'io prendo ordir lavoro,  
 sì che ne' versi miei mirabil opra  
 di poetica mole altrui si scuopra.

La sestina si abbina alla successiva nel segno di un'autopromozione mitologica che sembra compendiare la poetica stessa di Marino, magnifico produttore di metri (6, 5) tanto quanto arguto ritrovatore di concetti (5, 1). Dunque l'autore di fatto si assimila, nella prima delle due strofe al padre e prototipo di tutti gli architetti (Dedalo, escusso in un'apposizione lapidaria e spavalda [5, 3]), e nella seconda a un antenato e patrono di ogni poeta (Anfione, alluso con una sottile perifrasi sinestetica [6, 2]). Riprova dell'elevatezza stilistica qui annunciata e professata da Marino (vv. 5-6) è offerta sia dall'inedita acutezza derivativa del v. 1, sia dalla rombante anastrofe a colmata del v. 2, sia dall'insistito *ordo implexus* della quartina finale: «[...] potrà (1) non forse indegno (3) / del soggetto ch'io prendo (4) ordir lavoro (2), / sì che ne' versi miei (5) mirabil opra (8) / di poetica mole (9) altrui (7) si scuopra (6).»

E se'n virtù de la famosa cetra  
 non fu di Tebe al musico Architetto  
 animator di qual più dura pietra  
 mura superbe edificar disdetto,  
 date ancor oggi a me, fabro di rime,  
 erger cantando machina sublime.

Viene qui evocato il mito di Anfione, che avrebbe edificato Tebe richiamando col canto le pietre destinate a costruirla. Nella testura della sestina il presupposto iniziale prevale nettamente sull'apodosi conclusiva, non solo in quanto a estensione (quattro versi contro due) ma anche per lo spiccato turgore della quartina d'avvio (con il ciclopico iperbato di ausiliare e participio tra il v. 2 e il v. 4, nonché la tesa costruzione retrograda del v. 4 nella sua intrezza: «mura superbe (3) edificar (2) disdetto (1),»). Assai degno di nota l'affiorare, nel finale della strofa, di due nozioni tra le più care alla mente di Marino, e cioè quella dell'oggetto poetico quale splendente manufatto («*fabro* di rime», v. 5, certamente memore di *Purg.*, XXVI, 117) e quella dell'opera letteraria quale entità sia occupante uno spazio sia funzionante come un congegno («*machina* sublime», v. 6).

Fu chi stimò, quando profano et empio  
 seguiva il mondo idolatria fallace,  
 poco senno agli dei consacrar tempio,  
 di tanta maestà quasi incapace,  
 però che ricettar non pote in seno  
 abitante di ciel nido terreno.

Il regolato concerto delle secondarie entro la sestina (temporale, vv. 1-2; completa, vv. 3-4; causale, vv. 5-6) nonché, in essa ed oltre, la ribadita ablazione dell'articolo («seguiva il mondo idolatria», v. 2; «consacrar tempio», v. 3; «abitante di ciel», v. 6; «drizzar colosso a deità», 8, 2) con ufficio assolutizzante (cfr. – oltre a LERCH, *Zum Gebrauch des Artikels*, p. 227 – PESTELLI-GORI, *Sull'uso dell'articolo*, p. 33 e BRAMBILLA AGENO, *Articolo*, pp. 144-145, ma già BUOMMATTEI, *Della lingua toscana*, p. 224) inverano – o inscenano – l'avvento di un novello colore retorico, cioè quello del rigore argomentativo, precisamente declinato (al pari che in certi luoghi delle *Dicerie*) come accigliata severità predicatoria, tra biasimo e condanna («profano et empio / [...] il mondo», vv. 1-2), non fosse che tutto il ragionamento della strofa poggia in falso e si rivela un paralogismo avvocatesco, giacché gli antichi sono bensì riprovati come idolatri (vv. 1-2) ma anche, di fatto, presentati essi stessi come avversari agli idoli (vv. 3-4), mentre è poi il moderno fedele a mendicare scuse (9, 5-6) per ergere, proprio lui, un idolo a una mortale (9, 1-2).

E chiamò vano e temerario culto  
 drizzar colosso a deità celeste,  
 pur come vaglia un simulacro sculto  
 forma agguagliar che senso uman non veste,  
 e ritrar luce spiritale e pura  
 di corporea beltà sembianza oscura.

Il copulativo d'esordio («E chiamò», v. 1) sottolinea e realizza, al contempo, la continuità ideale tra questa sestina e la precedente. La già denunciata irragionevolezza del dissertare (derivante dall'attribuire agli antichi in errore, e perciò vituperare, un principio – quello aniconico – semmai superativo dell'antropomorfismo pagano) sembra appunto trovare espressione nell'inevidenza dell'impegnosa (fino al violento ἀπὸ κοινοῦ del servile *vaglia*) *mixtura verborum* approntata qui dall'autore: «pur come (1) vaglia (3/12) un simulacro sculto (2) / forma (5) agguagliar (4) che (6) senso uman (8) non veste (7), / e (9) ritrar luce spiritale e pura (13) / di corporea beltà (11) sembianza oscura (10).». Da segnalare l'occorrenza, nella strofa, di un artificio del quale Marino è specialista sovrano. Si tratta dell'escatocollo nominale, e cioè di un verso materiato di sostantivi o qualificativi in felice combinazione e destinato, col suo piglio epigrammatico, a segnare il termine della strofa in cui figura.

Ma quel sovrano e glorioso nume  
 che 'n questa nobil fabrica s'intaglia,  
 benché sia tal, che con l'immenso lume  
 de' suoi begli occhi occhio terreno abbaglia,  
 da sdegnarla non ha, poscia che tutta  
 di materia non vil sarà costrutta.

Uno dei fondamentali requisiti della lode rivolta al potente dal suddito (e cioè l'asserita incolmabilità dello iato tra chi loda e chi viene lodato; cfr. POZZI, *Come pregava*, p. 266), pur ineccepibilmente soddisfatto nel cuore stesso della sestina (con *immenso* inteso appunto come 'non misurabile in quanto infinito, ergo ultraterreno' e il poliptoto «suoi begli occhi occhio terreno» che effigia e commenta, per via di pura forma, il confronto tra l'umano promosso a divinità e l'umano degradato a nullità), si accompagna alla perentoria esaltazione dei mezzi medesimi («materia non vil», v. 6) con cui l'elogio saprà rendersi adeguato all'elogiata («da sdegnarla non ha», v. 5). Il che – come meglio chiarirà la strofa seguente – equivale ad innalzare l'aedo, in grazia della sua grandezza, fino alla levatura del potente, e quindi ad uguagliare il primo al secondo. E con questo – chi mai può negarlo? – il poeta smette la livrea.

Non di metallo fin l'opra ch'io mostro,  
 non di gemme lucenti ornerà l'arte,  
 perché povero è l'or presso l'inchiostro  
 e son frali i diamanti appo le carte.  
 De la gran mole che 'l mio ingegno accenna  
 porfidi i fogli fian, scarpel la penna.

Impeccabile il meccanismo argomentale armonicamente applicato ai tre distici della sestina e perfettamente programmato per sublimare l'affettata modestia del cortigiano nell'aperto orgoglio del poeta. Alla dimessa *recusatio* dei vv. 1-2 seguono infatti la superba *comparatio* dei vv. 3-4 e quindi la fiera *protestatio* dei vv. 5-6. Sotto il profilo metrico-sintattico, andrà rimarcato e apprezzato l'isolamento degli ultimi due versi (con l'effetto di un'epigrafe incisa sul marmo, irrevocabile e ammonitoria nella sentenziosità delle sue metafore: «fogli = porfidi; penna = scalpello») rispetto ai quattro precedenti. La cui salda coesione è assicurata da una nessilità verticale talmente forte («metallo fin» [A<sub>1</sub>], v. 1; «gemme lucenti» [B<sub>1</sub>], v. 2; «or» [A<sub>2</sub>], v. 3; «diamanti» [B<sub>2</sub>], v. 4) da imporsi sulla scissura tra primo e secondo distico che l'anafora in testa all'uno («Non di», v. 1; «non di», v. 2) e la parisi in coda all'altro («presso l'inchiostro», v. 3; «appo le carte», v. 4) sembrerebbero, come correlative e contrastive, tendere a introdurre e mantenere.

E se lavor sì peregrino e novo  
 anch'io d'oro e di gemme adorno e fregio,  
 facciol perché quaggiù cosa non trovo  
 d'eccellenza maggior, di maggior pregio;  
 onde per dinotar somma ricchezza  
 l'arricchisco di quel che più s'apprezza.

Insolente (fino alla briosa disinvoltura del v. 3, degno di un'opera buffa del secolo appresso) l'ispirazione encomiastica della strofa. Da cui, sopra snodi oratorî ben marcati e fin smaccati («E se», v. 1; «perché», v. 3; «onde», v. 5), lo spesseggiare di figure un po' a buon mercato quali le sindesi di sinonimi in clausola ai vv. 1 e 2 («peregrino e novo»; «adorno e fregio»), il chiasmo nucleato del v. 4 («d'eccellenza *maggior*, di *maggior* pregio») e il doppio gioco etimologico – in posizione, prima epiforica («pregio : s'apprezza») e poi anadiplotica («ricchezza : l'arricchisco») – dei vv. 4-6. Elegantemente flessuoso, di contro, il serto sintattico per cui, nell'ultimo distico, una consecutiva («onde [...] / l'arricchisco») sia include una congiuntiva («per dinotar») sia si allaccia a una determinativa («di quel che più s'apprezza»).

## 12

Tempio in Efeso già ricco et altero  
ebbe la casta e cacciatrice dea.  
Altro non men pomposo al gran Dio vero  
n'incise il saggio re de la Giudea.  
Ma, rotti i bronzi e divorati i marmi,  
l'un distrusser le fiamme e l'altro l'armi.

## 13

De l'un con empia e scelerata arsura  
ambiziosa man le glorie offese,  
quando per rischiarar sua fama oscura  
d'alte faville i foschi orrori accese  
colui che sol per memorabil farse  
le memorie de l'Asia a terra sparse.

## 14

De l'altro ancor le meraviglie eccelse  
più volte con sacrilega ruina  
oppresse in guerra ingiuriosa e svelse  
or spada babilonica, or latina,  
e ne le mura sue cadute e sparte  
il difetto di Morte adempì Marte.

Alle diverse articolazioni del proemio segue, in queste e nelle successive strofe, la fornitura di più *exempla per dissimilitudinem*: caduchi furono i templi dell'antichità (12-15), ma non caduco sarà il tempio che il poeta viene ergendo alla sua elogiata (17). Un nonnulla di riflessione merita qui l'allineamento di storia profana e storia sacra, e non già perché in esso (tranquillamente canonico in vista di una condivisa finalità epidittica, come riconosce lo stesso VARINI, *Appunti*, p. 205) niente si debba sospettare di eterodosso, sibbene per l'opportunità (venuta al Nostro da quel doppio riferimento) di organizzare un trittico di strofe giusta uno schema (eminentemente ottico e spaziale) di iterazioni sia avvicendate a risalto sia cangianti nella scala:

- 12, 1-2: tempio di Diana (12, 2) a Efeso (2 versi)
- 12, 3-4: tempio di Salomone (12, 4) a Gerusalemme (2 versi)
- 12, 6.a: tempio di Efeso (mezzo verso)
- 12, 6.b: tempio di Gerusalemme (mezzo verso)
- 13: tempio di Efeso (6 versi)
- 14: tempio di Gerusalemme (6 versi)

e per di più incrociate con un pervasorio profilo (concorrente e competitivo) di bisticcî in contrappunto («CAsta e CAcciatrice», 12, 2; «ROttI i bRONzI e divoRAtI i mARmI», 12, 5; «memorabil-memorie», 13, 5-6; «MoRTE-MaRTE», 14, 6) e di arguzie in contrapposto («rischiarar-oscuro», 13, 3; «faville-orrori», 13, 4; «difetto-adempì», 14, 6). Non ultimo coefficiente della riuscita di questo squarcio è poi la messa in valore delle armoniche catastrofali (epperò tragiche e patetiche quant'altre mai) dei *memorabilia* adottati, tra un balenamento di chiaroscuri in cui si assommano zelo indignato e valentia luministica («empia e scelerata arsura», 13, 1; «fama oscura – alte faville – foschi orrori», 13, 3-4), il severo respiro epico delle enallagi ed ipallagi in talune giunture («ambiziosa man», 13, 2; «spada babilonica», 14, 4) e un'antilogica rima ad eco («marmi:armi», 12, 5-6: ciò che viene devastato e ciò che devasta posti a contatto) tale da mirabilmente proporsi come uditiva icona di fatale diminuzione e melanconico dileguo. È appena il caso di notare (e l'avviso venga qui dato una volta per tutte) che il monitorio di Erostrato incendiario (13, 5-6) vanta bensì un'ascendenza antica e illustre (dall'indiscreto Teopompo attraverso Strabone [*Geografia*, XIV, 1, 22]), ma sarà pervenuto a Marino per il prossimo tramite di fonti più alla mano e di

più modesti repertori, non troppo facilmente determinabili.

L'altre fabbriche poi fastose e vaste  
 onde tanto sen giù Roma superba  
 dal gran Padre de' secoli fur guaste,  
 che fe' del cener lor sepolcro l'erba,  
 e dissipate giacquero, e disfatte  
 da quel furor ch' ogni grandezza abbatte.

La sestina offre un bell'esempio di rovinismo barocco, con tanto di echeggianti ampiezze («fASTosE e vASTE», v. 1) e di amara meditazione sul dissolversi della iattanza in vacuità (vv. 1-3), sulla scia – ovviamente – di *Liberata*, XV, 20. Istruttiva, a tal proposito, la constatazione del reimpiego emulativo, da parte di Marino, dell'ipotesto tassiano, per cui il medesimo tenore e lessico della fonte («copre i fasti e le pompe arena ed erba», v. 4) riappare sì, ma sottoposto a un rilancio sintattico assai ardimentoso («fe' (1) del cener lor (4) sepolcro (3) l'erba (2)», v. 4), inoltre interposto fra due magniloquenti perifrasi del Tempo e del suo trascorrere edace («gran Padre de' secoli», v. 3; «quel furor ch'ogni grandezza abbatte», v. 6). Comunque magistrale, nel verso 5, la pittura del cospetto dei ruderi, che il poeta realizza attraverso il semplice espediente dei participî in giacitura ciclica (suggestiva, ad un tempo, di desolata dispersione all'intorno e di pronuncia mestamente interrotta). Qui (come anche in 3,5) l'artificio è declinato in guisa di enumerazione congiunta (cfr. MASCETTA-CARACCI, *Per la storia*, pp. 40-46), però un'analoga struttura a cornice (cfr. AURIGEMMA, *L'aggettivazione*, p. 281, n. 21) pur si ritrova nella disposizione inclusiva (cfr. WALLIS e BULL, *Spanish Adjective Position*, p. 228, col. 1 con LIEBENHAGEN, *Zur Stellung des attributiven Adjektivs*, p. 165) di 3, 2.

Sola fra tante in piè sferica mole  
 su'l Tebro ancor per meraviglia resta.  
 Altra famosa dea quivi si cole,  
 non però già superiore a questa,  
 ché l'esser non è men, com'è costei,  
 madre de le virtù che degli dei.

Si allude qui alla volta («sferica mole», v. 1) del Pantheon in Roma («su'l Tebro», v. 2) e al culto ivi tributato (secondo un'erronea induzione a lungo in auge [cfr. NIBBY, *Roma*, vol. I, t. II, p. 696]) a Cibele («famosa dea», v. 3; «madre [...] degli dei», v. 6). Consueto all'encomiastica secentesca (e subito ricorrente nella sest. 18) l'attrezzo cavillatorio nel finale di strofa, dove il confronto tra elogiata e termine di paragone parte dal leale riconoscimento di un *genus commune* («altra [...] dea», v. 3) per approdare alla rivendicazione di una *differentia specifica* che ridonda a lode (vv. 4-6).

Del mio tempio però le belle pompe,  
vittoriose et emule degli anni,  
di chi'l sasso e l'acciar consuma e rompe  
non han punto a temere oltraggio o danni.  
Nocere a' fregi suoi potrà ben poco  
forza di ferro barbaro o di foco.

Una sestina fluidamente impettita (se ci si passa l'apparente controsenso), giocata come sembra tra accenni di innalzamento (in virtù di una *Wortfolge* variamente intralciata ed elongata: «Del mio tempio (2) [...] le belle pompe (1)», v. 1; «chi (1) 'l sasso e l'acciar (3) consuma e rompe (2)», v. 3; «Di chi (2) [...] oltraggi o danni (1)», vv. 3-4) e un pallido fondale di *ornatus facillimus* (dalle corrive coppie «consuma e rompe - oltraggi o danni», vv. 3-4, alla sin formulare allitterazione «FORza di FERRO [...] o di FOco.», v. 6). Onorevole *routine*, insomma. E anche d'essa c'è a tratti bisogno.

Un tale a punto e di lavor simile  
 al grande Augusto il gran Maron n'eresse,  
 là dove a colpi di polito stile  
 cose immortali immortalmente espresse,  
 se non che fondar templi in Elicona  
 lui vide il Mincio e me vedrà la SONA.

Il baldanzoso autopareggiamento dell'autore a Virgilio («Maron», v. 2) cantore di Augusto, dopo l'oculata propedeutica d'una metaclisi tanto colma di orgoglio corporativo da risultare arrischiata («*al grande Augusto il gran Maron*», v. 2), d'un anagramma di squisita -epperò testimoniale- liquidità («*COLPI di POLITO stile*», v. 3) e d'una catena derivativa di imponente ed autorevole latitudine («*cose immortali immortalmente espresse*», v. 4), è infine sancito dall'ultimo verso della strofa, la cui geografia poetica (il Mincio irrorà la Mantova di Virgilio, mentre la Saône [per la quale cfr. *Ritratto*, 130, 1] bagna la Lione di Marino), ancor corroborata da una bilateralità struttiva più ferrea che mai, equivale all'annuncio di una risoluta scelta di campo se non addirittura al proclama di un polemico spatriamento.

Piacevi forse omai, canore dee,  
 l'alto model ch'io n'ho formato e finto,  
 raccolto già da le più belle idee,  
 in aperto sermon veder distinto?  
 Udite, e quel ch'io qui disegno e fondo  
 per miracolo ottavo additi il mondo.

Il paradosso di questa apostrofe (tra galantemente interrogativa [vv. 1-4] e perentoriamente esortativa [v. 5]; non – comunque – deprecatoria) risiede nel fatto che in essa le Muse, benché per l'addietro implorate di dettare al poeta il suo canto (2-3), sono di fatto invitate ad apprendere ciò che egli, in proprio, inventa («ho formato e finto», v. 2) e architetta («io qui disegno e fondo», v. 5) con volizioni categoriche e inappellabili (20, 2; 21, 1; 27, 4) e con imperî immediatamente attuativi (22, 2; 23, 5; 24, 6; 25, 6; 26, 1 etc.), venendo così declassate da ispiratrici ad ascoltatrici. Lo sgarro finisce per non dare nell'occhio al lettore, poiché viene ammantato e condito di una dignitosa e decorosa tinta di tradizione, ottenuta per mezzo sia (qui: vv. 2-4) di un frasario da serio e schivo trattatista («alto model – belle idee – aperto sermon»), sia (più oltre: 44 sgg. e 264) del τόπος dell'istruzione all'artefice (cfr. SAVARESE, *Indagini sulle «arti sorelle»*, pp. 123-124).

DE LA struttura mia celeste e santa  
adamantino il fondamento io voglio,  
che'l peso appoggi de l'immobil pianta  
sopra ben saldo e non caduco scoglio,  
sì che le linee sue vadan per entro  
l'ultimo punto a terminar nel centro.

Si inaugura qui la vocazione efrastica del panegirico, spesso compreso d' un alessandrino spirito di sfida virtuosistica tale da rendere lo stesso frequente e cospicuo ricorso ad ergoletto («struttura – fondamento – pianta», vv. 1-3) e tecnoletto («linee – ultimo punto – terminar nel centro», vv. 5-6) un godimento di significanti alquanto eretici oltre che – o meglio che – un'esibizione di planimetriche tangibilità. Ragguardevole (oltre alla mimetica – perché stativa – tautologia del v. 4, da rafforzativo – «ben saldo» – a litote – «non caduco» –) il risultante infissamento dell'articolo al v. 2, glossema caro a molto Seicento in versi e in prosa.

Vo' che tanto sotterra e sì profondo  
 de l'alta mole il gran principio passi,  
 che tra i più cupi baratri il suo fondo  
 luminose scissure aperte lassi,  
 onde per le voragini di quelle  
 possan gli abissi vagheggiar le stelle.

L'intenso e particolare fascino di questa sestina (evidentemente avvertito da chi – senza più, e assai lodevolmente – ne ha parlato come di un «passaggio [...] splendido»; RUSSO, *Marino*, p. 154) è esercitato da quel tanto, che subito vi si coglie, di sidereo («le stelle», v. 6; con l'identica collocazione e l'identico contesto di *Inf.*, XXXIV, 139) e di ctonio («sotterra», v. 1; «i più cupi baratri», v. 3; «le voragini», v. 5) al contempo: un tal quale lirismo delle immense distanze («sì *profondo* / de l'*alta* mole», vv. 1-2), ma forse anche (nell'implicito sforzo di coprirle e abbracciarle in un *fiat*: «possan gli abissi vagheggiar le stelle.», v. 6) un presagio del sublime dinamico poi teorizzato da Kant (*Kritik der Urtheilskraft*, § 28). Importante è però avvertire che in niente la strofa (col suo geometrismo smaltato e tagliente: «de l'alta *mole* il gran *principio*», v. 2; «luminose scissure aperte», v. 4) si apparenta alla cosmicità (intenzionalmente scomposta e scontornata) di certa successiva poesia (da Blake a Shelley) dell'ultraterreno e del colossale, quantunque io non dubiti per nulla che l'essenza della sestina arrivi a Marino (ed è merito suo e del precedente biblico in pari grado) dalla misteriosa fermentazione e condensazione di due versetti del *Canticum trium puerorum* (*Dn* 3, 53+55) nelle viscere della sua memoria di artista: «Benedictus es in *templo* sancto gloriae tuae, / [...] / Benedictus es, qui *intueris abyssos*, et sedes super *cherubim*;».

Pur di diamante calcinato in auro  
 abbia perni e catene e chiodi e chiavi;  
 né legno alcun, se non sol cedro o lauro,  
 s'ammetta a fabricar correnti o travi.  
 E tanto in oltre le radici immerga,  
 che de l'Eternità preme le terga.

L'acuta seduzione eidetica (o financo sensoriale) della sestina si affida tanto alle classi di oggetti in essa mentovati (preziosi [v. 1] o giornalieri [v. 2]; gentilmente odorosi [v. 3] o maschiamente gagliardi [v. 4]; «correnti» vale a un dipresso 'sostegni quadrangolari del tetto') quanto alla maniera di aggrupparli e spartirli nel discorso (dal polisindeto del v. 2 alle disgiunzioni caudali dei vv. 3 e 4). La strofa attinge però il suo vertice nel distico finale, pieno di quell'aura di fondamento terrigno («tanto in oltre [...] immerga») e di costipata possanza («pREmA le tERgA») già apprezzata in 21. Un sicuro richiamo alle *Dicerie* (ed. POZZI, p. 391, rig. 28) è rappresentato dal lemma «calcinato» (i. e. 'impastato'; v. 1), per di più relato ad un «auro» che aulicamente conserva (e sbandiera in punta di rigo) il rotondo dittongo dell'etimo.

L'Eternità, che stabile e costante  
 del Veglio alato il vago volo affrena,  
 e'n groppi di durissimo diamante  
 gli anni fugaci e i secoli incatena,  
 sia base a l'opra, e 'ncorrottil sempre  
 de' gran cerchi del ciel le dia le tempre.

Si riconosca nel v. 3 della strofa un primo esempio (peranco timido, ma digià tipico) di quell'espressivismo materico che nel prosieguo del poemetto (cfr. 26,2; 29,3; 33,2; 37,4; 42,6; 50,2 etc.) tanto sviluppo verrà conquistandosi (cfr. MARAGONI, *Metamorfosi di Erato*, pp. 24-25). Si tratta di quella peculiare caratura di certi versi del Nostro (rinvenibili anche nella massa dell'*Adone* o pure in talaltre scritture burlesche, e parecchio discosti dalla media postpetrarchista del Marino a regime) onde all'assaporamento della croccante sostanza fonica di voci acusticamente prominenti si coniuga l'evocazione d'un che di pregiato e lussuoso (o anche solo di vivamente avventante) che il significato d'esse stesse involga e comporti. Nel caso in esame l'effetto è magnificato dal solidale appello a un metrema (quale il superlativo al centro del rigo) prediletto da Tasso e poi rivivente in tanta poesia a lui posteriore (cfr. MARAGONI, *Ottave in boccio*, p. 225; *Propaggini di Arcadia*, pp. 126-128; *Sull'entisilloge*, p. 260; *Tasso in controluce*, pp. 54-55).

Questa, che dando ai poli eterna legge,  
 madre de' sommi dei, siede reina,  
 cui quella ancor che l'universo regge,  
 Natura istessa, ubbidiente inchina,  
 il tempio bel che'l mio pensier disegna  
 su'l tergo infaticabile sostegna.

All'allegoria del Tempo in 23, 2 (molto felice nel suo aereo fonosimbolismo, tra assonanza [«alAtO-vAgO»] e omeoarcto [«Veglio – Vago – Volo»]) e al mandato dell'Eternità in 23, 6 (dove al tempio votato a Maria è donata l'imperitura qualità [«le tempere»] delle sfere superlunari [«gran cerchi del ciel»]) segue una singolare sestina in cui la perennità voluta sottolineare si traduce sia nel *debrayage* concettuale di un ritorno all'indietro (perché 24, 5-6 ripiglia *ad litteram* o ribadisce *ad sententiam* 22, 6 e 23, 5), sia nella *demeure* sintattica di un periodo tutto diverticoli (le quattro differenti relative dei vv. 1-2, 3, 3-4, 5) e torpori (i troneggianti incisi dei vv. 2 e 4). Si badi all'\*«inchinare» verosimilmente transitivo del v. 4, attestato altresì nel Marino epistolografo (I, 9).

Questa, il cui trono mai col freddo piede  
 non osò di toccar Vecchiezza annosa,  
 e sotto lo scabel de la cui sede  
 Morte l'arco e la falce allenta e posa,  
 con l'aita, Virtù, de le tue braccia,  
 atlante del mio cielo oggi si faccia.

L'ultima delle tre sestine dedicate alla personificazione dell'Eternità (e infatti cementate da una sorta di spaziata acrostrofe ad essa riferita: «L'Eternità», 23, 1; «Questa», 24, 1; «Questa», 25, 1) ancora altre è poi vista inanellarne (la Vecchiezza, v. 2; la Morte, v. 4; la Virtù, v. 5), con barocca dovizia di affluenze dall'anatomia («piede», v. 1; «braccia», v. 5) e di apporti dall'oggettualità («scabel», v. 3; «arco – falce», v. 4). A quel tanto di espansivamente vocale e scenico che l'inattesa apostrofe del v. 5 instilla nel dettato fa riscontro l'algebra (davvero cerebrale e centripeta) sia della cartesiana rapportazione nel v. 4 («l'arco (A<sub>1</sub>) e la falce (B<sub>1</sub>) allenta (A<sub>2</sub>) e posa (B<sub>2</sub>)») sia dell'ermetico coagulo di tropo su tropo nel v. 6 («atlante del mio cielo» = 'poderoso sostegno del mio elevato edificio'). Innegabile, inoltre, la filigrana scritturale soggiacente ai vv. 6 e 3: «Haec dicit Dominus: *Caelum* sedes mea, / Terra autem *scabellum* pedum meorum.» (*Is* 66, 1; cfr. *Mt* 5, 35 e *At* 7, 49).

Fornito sia di contraforti e sproni,  
 che di sodo diaspro abbiano i denti,  
 acciò che soffi d'orridi aquiloni  
 a crollarlo giamai non sien possenti,  
 e vacillar per impeto o per scossa  
 di tremoto o di fulmine non possa.

All'altezza del miglior Marino è qui la maestria con cui un'idea di tetragona irremovibilità viene concretata e trasmessa mediante la fattura stessa della strofa. Dopo la fenomenale appropriatezza dei tecnicismi nei vv. 1-2 (sia «contraforti e sproni», i. e. 'rinforzi murali a rimedio di spinte – rispettivamente – orizzontali e oblique'; sia la catacresi «denti», i. e. 'sporgenze a incastro', immaginosamente riabilitata per via di rude armonia imitativa: «SPRONi-diaSPRO», «Di soDo Diaspro [...] Denti»), né imperversare di venti né scatenarsi di sismi né tempestare di saette (vv. 3, 5-6) lontanamente arrivano a inforsare il robusto assesto della sestina, fermamente fulcrata su due conformi e potenti sganciamenti tra infinito e rassicurante denegazione («a crollarlo [...] non sien possenti-vacillar [...] / [...] non possa», vv. 4-6). Invero vezzosa – per finire – la casistica chiastica dell'ultimo distico («per impeto (A<sub>1</sub>) o per scossa (B<sub>1</sub>) / di tremoto (B<sub>2</sub>) o di fulmine (A<sub>2</sub>)»).

Quadratura leggiadra e ben disposta  
 gli darà forma stabile e perfetta;  
 e la materia ond'ella fia composta  
 vo' che sia pietra sì lucente e netta,  
 che di quel core immacolato e puro  
 il pudico candore imiti il muro.

È ora reclamato (tramite un ennesimo e puntuale imprestito dal linguaggio delle arti: «quadratura», v. 1) l'armonico impianto dell'erigenda fabbrica. E d'esso offre un'effigie la stessa costituzione della strofa, in cui, se l'omologia frastica dei vv. 4 e 5 (1 sostantivo + 2 aggettivi) provvede a sottolineare l'intima vicinanza del figurante «pietra» (v. 4) e del figurato «core» (v. 5), l'appastato amalgama fonico dei vv. 5 e 6 (tra unitiva rimalmezzo: «cORE-candORE»), e viscosi assillabazioni: «COre immaCOLato-PUro-PUdiCO») sembra invece predicare l'inscindibile – perché connaturale – medesimezza di un oggetto (l'animo di Maria) e della sua precipua qualità (la pudicizia). Resta che al lettore cattolicamente formato la dizione di «cuore immacolato» non può non sonare familiarmente mariana (benché l'ufficiale istituzione della memoria d'esso, tuttora prevista, data da non prima del '900; cfr. *Messale Romano*, p. 513) e che (di contro, e per ulteriore ambiguità) l'abbinamento di «cuore» e «pietra» è biblismo (*Ez* 11, 19) di paterna correzione se non di obiurgazione e censura.

Così su'l Tebro il gran german di Tito,  
 cauto inventor d'una delizia industre,  
 d'incrostatura lucida vestito  
 portico alzò magnifico et illustre  
 d'un sasso fin, ch'a rimirare in esso  
 era specchio e teatro a un tempo istesso.

L'imperatore Domiziano («gran german di Tito», v. 1) e il suo stadio, famoso per il travertino utilizzatovi («sasso fin», v. 5) e per la sontuosità delle arcate («portico [...] magnifico et illustre», v. 4), sono qui introdotti come supporti elativi per l'esaltazione del tempio consacrato a Maria. Meritevoli di rilievo certuni pregnanti accostamenti della sestina («d'*incrostatura lucida vestito*», v. 3; «*cauto inventor d'una delizia industre*», v. 2, da rendere – direi – come 'avveduto ritrovatore di una meraviglia tanto piacevole quanto laboriosa') nonché l'*agudeza* conclusiva, la quale, presentando un marmo talmente nitido da riflettere, epperò capace sia di rimandare le immagini («specchio») sia di attirare la vista («teatro»), retrodata all'età del Nostro le elucubrazioni del *nouveau roman* sullo sguardo (ricevuto o rivolto) come processo onde si è fatti subire (SARRAUTE, *Les Fruits d'or*, II, 4, 3) o subire si fa (SIMON, *La route des Flandres*, II, 10).

Spiani l'adito al piè dritto a quel verso  
ond'a l'atrio si poggia, onde si cala,  
per cento gradi di topazio terso  
agiata no, ma spaziosa scala;  
e quivi a lettere d'oro un motto dica:  
«A gloria non si va senza fatica.»

Il monoperiodo in cui la strofa consiste nel suo snodarsi tra corpo (vv. 1-4) e anima (vv. 5-6) di una virtuale impresa (intesa come generale insegnamento anziché come ritratto *ad hominem*: cfr. ARBIZZONI, «Un nodo di parole e di cose», p. 22; “Con parola brieve e con figura”, pp. 13 e 57; GERI, *Un felice “innesto”*, pp. 160-161) configura (con l'affannosa retroiezione dell'attesissimo soggetto grammaticale fino al v. 4, e poi con la sosta illustrativa – tra descrizione [v. 5] e citazione [v. 6] – del distico finale) appunto un'ascesa non priva di stento ma premiata nel fausto suo esito. Nella quale un quasi fiabesco esageramento del tragitto e pregiamento del materiale («ond<e> [...] si poggia, onde si cala / per cento gradi di topazio terso», vv. 2-3) si conferma e si risolve nell'augusta cadenza dei vv. 4 e 6, segnati da un'eguale conformazione bilanciata, sia quella di una *correctio* bivalve («agiata no, ma spaziosa scala;») sia quella di un'*implicatio* bicorni («A gloria non si va senza fatica.»).

Da la cornice al suol per ciascun canto  
 cento braccia discenda; e cento braccia  
 sorga al colmo del tetto; et altrettanto  
 per traverso si stenda in ogni faccia;  
 e per ogni profil che v'ho descritto  
 scenda a fil di sinopia il piombo dritto.

Più o meno al centro fra opere cieche (fondamenta [20-21]; travature [22]) e opere a vista (impiantito [31]; colonne [32-36]; capitelli [37]; metope [38]; festone [39-41]; portale [42]) cade, a sé stante ed atipica (con sensibile cambio di passo e di tono: assai risentite le inarcature tra i vv. 1:2, 2:3, 3:4), la specifica delle dimensioni e proporzioni dell'edificio. Tuttavia, la studiosa referenzialità del disegno (preciso e completo: «cornice – tetto – per ciascun canto – in ogni faccia – per ogni profil»), il dinamismo – peraltro illusivo – delle prospezioni («discenda – sorga – si stenda»), l'ossessivo scrupolo delle misure stesse («cento braccia – e cento braccia – et altrettanto») sono di colpo smascherati (nella loro indole di *performances* da funambolo in cerca di applausi) al sopraggiungere del distico in coda, dove l'autore esce allo scoperto e si rivolge al suo pubblico con verbo programmatico («v'ho descritto», v. 5), per poi (v. 6) mettere in chiaro (attraverso un tassello ariostesco, dalla diatiposi della rocca di Atlante: «parea dritto *a fil della sinopia*», *Furioso*, IV, 13, 2) i suoi intendimenti di letterato volto al gareggiamento e alla prodezza.

Lastricato a gran quadri il pavimento  
 vesta d'un bel sardonico la terra.  
 Sien de' balconi i balausti argento,  
 traslucido zaffir quel che gli serra,  
 onde, seren quantunque e senza velo,  
 ceda al color de le finestre il cielo.

Lo stereotipo delle pietre preziose (in copia sfarzosa) come materia prima di una superba costruzione ha origini tanto bibliche e simboliche (la cinta e i basamenti della Gerusalemme celeste in *Ap* 21, 18-21) quanto classiche e favolistiche (gli ambienti del palazzo di Amore in Apuleio [*Asinus aureus*, V, 1, 3-6]). Di qui l'ispirazione araldica, invece che fotografica, dell'ἐνάργεια mariniana, cioè la sua funzione maiestatica e tributaria (cfr. BOESPFLUG, *Le Christ*, pp. 59-60 con CALABRESE, *Fiaba*, pp. 29-30 e RAK, *Logica della fiaba*, pp. 246-247), a dispetto di una nomenclatura ancor sempre degna di un uomo del mestiere: «Lastricato [...] il pavimento – balconi – balausti – finestre». Comunque inventiva – a quel che so – la raffinatezza onde in esordio di sestina il piancito a scacchi è ricordato a una pietra bicolore quale la sardonica, e parimenti patrizia l'investitura moltiplicativa (piuttosto che concessiva) del «quantunque» nel v. 5, per di più posposto al suo rema come un pugno nell'occhio.

Quattr'ordini il circondino di logge  
 e quattro di colonne e di cornici;  
 e d'ogni lato in sì superbe fogge  
 scopra le prospettive e i frontespici,  
 che vincan di giudizio e di misura  
 la romana e la greca architettura.

In questa strofa lo scialo di irreprensibile terminologia speciale si traduce, di nuovo, in conseguimento di un effetto letterario (il magnifico *coup d'oeil* dell'edificio nella sua generosa e meticolosa composizione) anziché in servile denotatività. È infatti il vocabolario *eo ipso* che s'incarica di aggregare alle gallerie come spessore che si addentra («logge», v. 1) le gallerie come superficie che aggetta («colonne e cornici», v. 2), e alla longitudine dei ballatoî a perdita d'occhio («le prospettive», v. 3) l'euritmia delle facciate a regola d'arte («i frontespici», v. 3), sul sottofondo d'una rima da fuoriclasse («cornici: frontespici», vv. 2:4), d'un noncurante *gaspillage* di soppesati binarismi («di colonne e di cornici – le prospettive e i frontespici – di giudizio e di misura – la romana e la greca») e d'un tematico e decisivo «vincan» (v. 5) che continua – come ideologema – e rovescia – come antonimo – il «ceda» di 31, 6 (nell'identica posizione d'un altro celebre verso di sfida dell'oggi all'antichità classica: «Ceda le Palme pur Roma a Parigi;», ACHILLINI, *Poesie*, 3, 12).

L'alte colonne de' gran palchi onuste  
 sotto architravi d'indico smeraldo  
 sì grave abbiano il busto, e sì robuste  
 fermino in terra il piè tenace e saldo,  
 che per spiantarle da la base immota  
 Ercole invano, invan Sanson le scota.

L'iniziale («L'*alte colonne*», v. 1) memoria di un Petrarca epicedico («Rotta è l'*alta colonna*», *R.V.F.*, 269, 1) subito è rintuzzata da un discorde ideario di pertinace solidità («*grave* [...] busto», v. 3; «*robuste* / fermino», vv. 3-4; «*piè tenace e saldo*», v. 4; «*base immota*», v. 5) e da un eloquio espressivo di stabile sforzo («*de' gran palchi onusta*», v. 1), di massiccia lussuria («*sotto architravi d'indico smeraldo*», v. 2), di vittoriosa inconcutibilità («*Ercole invano, invan Sanson le scota.*», v. 6).

Tagliate in tondo a l'uso di Corinto  
 e partite co' debiti intervalli,  
 di tornito balasso e di giacinto  
 gravin di ricco peso i piedistalli,  
 e sotto gli archi a cui lo sporto attiensi  
 faccian puntello agli epistili immensi.

Ad un'artigiana compiacenza da scalpellino o manovale («Tagliate in tondo», v. 1; «faccian puntello», v. 6) non esente da una certa facile ferialità («all'uso di Corinto», v. 1, come lo si direbbe di un'abbigliatura o di un manicaretto) si unisce nella sestina la pignola esattezza («debiti», v. 2, cioè 'giusti e acconci') dell'architetto in punta di forchetta («partite co<n> [...] intervalli», v. 2). Il sottinteso soggetto della strofa (le colonne di 33, 1) permette poi di svariare dall'ormai assodata ricchezza dei materiali e finitezza della confezione («di tornito balasso e di giacinto», v. 3; il perfetto accordo delle due pietre – spinello e zircone – è nella tinta rossa) ad un'assonometria (vv. 4-6) che trascorre dal basso dei plinti all'alto delle architravi (gli uni e le altre designati con due non banali composti per otto sillabe complessive: «PiEdISTalli – EPISTili»), passando per il pronunciato sbalzo («lo sporto») e la stretta aderenza («attiensi») delle modanature. Davvero non si sarebbe potuto dire meglio.

La serie inferior del piano primo  
 lungo avrà ben di sette teste il fuso;  
 ogni altra classe poi da sommo ad imo  
 tanto l'avrà minor quant'è più in suso.  
 Ma fien tutte però gemme scolpite  
 o di rubino o d'agata o d'ofite.

Due colonne ogni spigolo congiunga  
 d'egual misura, e sia di ciascun foro  
 tra coppia e coppia la distanza lunga  
 quanto tre corpi occupano di loro.  
 Grosse l'ottavo e più sien de l'altezza,  
 alte quanto lo spazzo ha di larghezza.

Di crisolito a gigli i capitelli  
 d'altezza avran quant'è del fuso il grosso;  
 e sotto lor per la metà di quelli  
 saran le spire di piropo rosso.  
 Ma ciascun sasso del bel magistero  
 sia dal zocco a la gola un pezzo intero.

La terna di sestine non brilla né per pervietà né per perspicuità, doti nelle quali la verseggiatura mariniana suole invece eccellere. A quanto di faticoso (come in 36, 2-4) e di involuto (come in 35, 3-4) o di perfino prosaico («La serie inferior del piano primo», 35, 1; «e sotto lor per

la metà di quelli», 37, 3) si osserva nelle tre strofe tentano di ovviare versi che proprio nel loro sforzo di nobilitazione («Di crisolito a gigli i capitelli», 37, 1) e nelle loro punte di elaboratezza («saran le SPIRe di PIROpo ROsso.», 37, 4) sortiscono, infine, un po' spaesati e fuori posto. Premessa dunque una perdita di quota che nella ποιηδὶς mariniana pare di sorprendere in questo stralcio, sembrerebbe comunque di poter desumere che in esso è questione (oltre che di varietà di calcedonio [«agata», 35, 6], serpentina [«ofite», 35, 6] e olivina [«crisolito», 37, 1], e d'un rossissimo granato di alluminio e magnesio [«piropo», 37, 4]) della misura sia del fusto («fuso», 35, 2) dei pilastrini sulla larghezza di ciascun ripiano, sia delle colonne d'angolo ( messe in relazione all'estensione del pavimento [«spazzo», 36, 6]), sia dei capitelli e delle scanalature tortili («spire», 37, 4; quali anche nel baldacchino di S. Pietro in Vaticano), fino a giungere – in basso – al toro convesso («zocco», 37, 6) e al trochilo concavo («gola», 37, 6).

Non sien senza decoro i capi estremi,  
 ma le frontesche e i fianchi abbiano uguali,  
 e le metope e gli uovoli supremi,  
 triglifi, modiglioni et astragali,  
 maschere e teschi e ciò ch'entro vi sia  
 abbia proporzione e simmetria.

Sestina di conio volutamente ingegneresco. Una volta delimitato con rigore il perimetro della fronte in oggetto, sia trasversalmente («i capi *estremi*», v. 1) sia in altezza («gli uovoli *supremi*», v. 3), la strofa si preoccupa di tratteggiare i dettagli dei capitelli e della trabeazione («frontesche – fianchi – metope», vv. 2-3), i singoli ornamenti (gli ovuli del v. 3; «maschere e teschi» del v. 5) e varî elementi sussidiari come intermedi o sottoposti (lastre a incavi [«triglifi»], mensole [«modiglioni»], tondini [«astragali»]). All'impiego di una siffatta e davvero professionistica strumentazione verbale Marino si applica tuttavia con indipendente spirito da letterato, aspirando al brillante sfoggio anziché al gretto inventario, se non è un caso che egli (senza l'ombra di alcuna superstizione realistica, ma anzi sollecitato dal suo onnivoro amor sensuale della parola) venga infine assommando moduli architettonici in realtà disparati, quali metope e triglifi (dell'ordine dorico), zooforo – 39, 1: «fregio animale» – e frontesche (dell'ordine ionico), modiglioni ed astragali (dell'ordine corinzio). Il suggello della sestina è dunque rappresentato dal suo ultimo verso, che, giusto nell'invocare parametri prettamente visuali («proporzione e simmetria»), li transcodifica nel gioiello sonoro della sua sensuosa partitura: dieresi su accento di sesta («proporzi<sup>o</sup>ne») + sinalefe fra timbri identici («proporzione \_e») + iato in rima vocalica («simmetri-a»).

Tra la cornice e'l zoforo più basso  
 del gran muro maestro, attorto in rami  
 vo' che serpa un feston che fasci il sasso  
 con grottesche a cartocci et a fogliami,  
 e vo' che tra' fogliami e tra' viticci  
 finga dotto pannel vari capricci.

La forma del tempio a Maria (come inequivocabilmente dichiarato in precedenza [30, 1-4]) è cubica, al pari di quella della cella intima nel santuario di Salomone (1 *Re* 6, 20) e di quella della Città santa dell'*Apocalisse* (21, 16). In questa strofa, nondimeno, Marino pare esaltare una contraria appercezione di obliquità elicoidale («attorto», v. 2; «cartocci», v. 4; e del resto il rotismo «atTORto : gROTtesche : caRTOcci» si situa in seno a un viluppo di tre *enjambements* in diagonale [1 : 2, 2 : 3, 3 : 4]), di libero rigoglio («rami», v. 2; «fogliami», v.4; «viticci», v. 5), di sinuosa invasività («che serpa», v. 3; «che fasci», v. 3), nel segno dello *stylus phantasticus* («grottesche», v. 4; «capricci», v. 6) e dell'estro armonico («carToCCI – viTICCI – caprICCI»). Si presti attenzione al leggiadro consorzio di aggettivi e sostantivi nel v. 6 (ASAS), infatti rinvenibile presso certa smagliante prosa oratoria del secolo («ingegnosa mano d'eccellente artefice», G. ROCCO, *Orazione funerale*, 1; «incessanti percosse di ruvido legno», MELOSIO, *Gli Spropositi*, 8) e speculare all'opposta e dimessa filza SASA dei ragguagli e delle missive di servizio («paese fertilissimo di spiriti elevati», in MAMONE, *Serenissimi fratelli*, p. 32; «edifizi meccanici e fabbriche civili», in *Il viaggio*, vol. I, p. 7).

Voi Giuseppe, Baglion, Caracci e Palma,  
 Flaminetto, Bronzin, Valesio e Paggi,  
 Guido, Castello e tu che senso et alma  
 infondi ne' color, saggio tra' saggi  
 Morazzone immortale, Apelle insubro,  
 comporrete il bel fregio al gran delubro.

La sembianza di un canone degli ottimi pittori (o di un catalogo dei preferiti dal poeta [cfr. CARUSO, «*Orrore*» and «*diletto*», p. 113 e RIMA, *L'«Idea»*, p. 68]) è qui vistosa: Giuseppe Cesari, detto il Cavalier d'Arpino (1568-1640); Giovanni Baglione (1571-1644); i bolognesi Carracci (tra XVI e XVII sec.); Jacopo Negretti, detto Palma il Giovane (1544-1628); Martin Fréminet, detto il Fulminetto (1567-1619); Agnolo Allori, detto il Bronzino (1503-1572); Giovanni Luigi Valesio (1583-1650 ca); Giovan Battista Paggi (1534-1627); Guido Reni (1575-1642); Bernardo Castello (1557-1629); Pier Francesco Morazzoni (1573-1626). Bisognerà tuttavia tener conto che quello del folto accumulo di parti nominali è uno stigma caratteristico della sezione in esame (con escursione dalla triade [35, 6; 38, 4; 44, 3] alla quadriade [42, 6; 44, 4]) e che il distico conclusivo della stessa sest. 40 appare allestito in modo da ottimizzare l'attitudine decorativa di sostanze ed epiteti bene assortiti (SESE – ESES, col soprammercato dell'iperlatineggiante desizione in – *ubro*). Istituzionale pezzo pregiato della poesia italiana di alto ceto è il procedimento pronominalivo del v. 5 («Apelle insubro»), tranquillamente superstita al repulisti stesso degli Arcadi («un altro Apelle», ALGAROTTI, *Poesie*, 1, 23).

Groppi di vaghi e semplici Amorini,  
 qual di scettri e trofei, qual d'armi carco,  
 chi faci accenda e chi quadrella affini,  
 chi lira o cetra esserciti con l'arco,  
 altri di verde allor tessa ghirlanda,  
 altri di lieti fior grandine spanda.

Le fonti (non solo letterarie, ma altresì e soprattutto figurative) di questa scena, tematicamente riassumibile come 'Giocose mansioni degli Amori in ozio', sono così numerose e notorie (cfr. POZZI, *Commento*, p. 524) da dispensarcene un'escussione per minuto. Andrà detto, piuttosto, che il trattamento mariniano del tradizionale motivo dei *pharetrati fratres* si segnala per deliziosa finezza e si spinge sino alla morbida grazia di un *bijou* nello stile di Zappi (giusto per dire quanto rococò già si annida o campeggia in parecchio Seicento nostrale). Si noti dunque come la scansione diairetica (che isola e distingue via via: «qual [...] qual», v. 2) e la consecuzione distributiva (che ripartisce ed assegna man mano: «chi faci [...] chi quadrella [...] / chi lira», vv. 2-3) attraverso le quali l'ecfrasi – topicamente (cfr. e.g. A. TESAURO, *Sereide*, I, 121-123 e 287-289 con MONTI, *Musogonia*, 45-46) – si avvanza siano riscattate dalla loro eventuale meccanicità mercé uno scaltrito esercizio di variazione nella stesura dei riquadri sintattici, per cui allo smaccato parallelismo degli uni («chi faci accenda e chi quadrella affini», v. 3; «altri di verde allor [...] / altri di lieti fior», vv. 5-6) si accompagnano tenui asimmetrie («di scettri e trofei [...] d'armi», v. 2) e delicate perversioni («tessa (A<sub>1</sub>) ghirlanda (B<sub>1</sub>) / [...] grandine (B<sub>2</sub>) spANDA (A<sub>2</sub>)», vv. 5-6) in altri. Non sfugga infine il possibile tocco di apertura all'attualità sull'orlo del v. 4, nel quale, pur in presenza di cordofoni veteroellenici («lira o cetra»), vediamo forse sostituirsi al plettro e al pizzico degli antichi l'*archet* e lo sfregamento di un'organologia già alla Monteverdi.

Del metallo del sol biondo e pesante  
 de l'ingresso maggior l'uscio s'incida.  
 D'or puro e terso il cardine sonante  
 su l'aureo limitar si volga e strida.  
 Né se non d'or maestra man intagli  
 gangheri, chiavistei, fibbie e serragli.

Ma quai lavori (o de l'eterne sfere  
 degne motrici) e di qual uom quai fatti  
 denno colà de l'auree porte altere  
 ne' massicci rilievi esser ritratti,  
 perché qualora il peregrin le vede  
 stupido arresti in su l'entrata il piede?

La regolata tripartizione di 42 (di contro al monoblocco di 43, che davvero ne ricava del rapinoso pur nella sua nocchiuta membratura) serve di sgabello a una struttura tematica che è quella del ribadimento, preparatorio (in quanto insistenza esclusiva e sdegnosa) dell'altolà di 44, 5-6. All'accorta (ma anche un po' macchinosa) *variatio* nella formulazione del complemento di materia, sempre e comunque anteposto («Del metallo [...] biondo [...] / [...] l'uscio», vv. 1-2; «d'or [...] il cardine», v. 3; «l'aureo limitar», v. 4; «d'or [...] / gangheri», vv. 5-6; «auree porte», 43, 3) fa da inverso *pendant* l'uniformità con cui, nella strofa, il principio binario informa dapprima dei semplici emistichî («biondo e pesante», v. 1; «puro e terso», v. 3; «si volga e strida», v. 4) e quindi l'intero verso finale come quadrilobata coacervazione («gangheri, chiavistei, fibbie e serragli.» i. e. 'cardini, catenaccî, chiusure e serrature').

Siavi ENRICO il magnanimo sculpito,  
 di Gallia bella il generoso agosto,  
 il temuto, l'amato, il reverito,  
 il saggio, il forte, il mansueto, il giusto.  
 Né già l'alto splendor del regio viso  
 deve in altro che 'n oro essere inciso.

Preluso dalla transizione della 43 (garbatissima in quanto interrogativa, l'appello alle Muse alleviandosi così in civil conversazione), ecco l'avvio del successivo capitolo del poemetto, cioè la descrizione delle immagini scolpite («ne' massicci rilievi esser ritratti», 43, 4) delle glorie di Enrico IV. Particolare (e magari lucidamente calcolato) il costrutto per il quale le due comparse del sovrano («Enrico il magnanimo», v. 1 + «il generoso Augusto», v. 2) cingono all'intorno il di lui dominio («Gallia bella», v. 2, con qualificazione tenera insieme ed orgogliosa), quasi a cavallerescamente custodire una pulzella entro un difensivo bastione di chiasmi (SA / SA AS).

S'apra in due bande, e l'un e l'altro lato  
 scopra in un sol sembiante opre diverse.  
 L'uno inerme il figuri e l'altro armato,  
 là tra ministri e qui tra squadre averse.  
 Termini a l'uscio in questa e 'n quella parte  
 facciano in pace Giove, in guerra Marte.

Questa sestina (ad onta del suo dimesso aspetto di semplice andito, a mo' di trapasso rapido o di annuncio riassuntivo) è da tenersi per cruciale in ordine all'intima e verace *Machart* stessa del panegirico a Maria. Qui, infatti, non solo ha la sua prima evidente epifania (ma cfr. 12-14) quel criterio compositivo di aggregazione per pannelli a contrasto (siano argomenti del discorso o siano anche modalità dello stile) che tanta parte governerà poi del poemetto, ma altresì si manifesta esso in una forma (cioè la visibile ripartizione dello spazio della pagina) che dell'estetica iconica di Marino è frutto peculiare e affascinante. Posto che di Enrico vengono dall'autore predicati vuoi il coraggio di combattente vuoi la saggezza di governante, si noti – insomma – come la strofa (a norma di un contrapposto il quale è poi meno un'antitesi o un ossimoro che una vicenda e un progresso, *ergo* un racconto offerto nei suoi nuclei) si organizza secondo una dicotomia longitudinale per cui un'anta destra contenente tratti bellici e marziali («armato – tra squadre – in guerra Marte») e un'anta sinistra popolata di elementi invece irenici e civili («inerme – tra ministri – in pace Giove») colpiscono l'occhio del lettore come discrete ed affiancate.

Mirisi in una al verdeggiar degli anni  
 esserciti fugar confusi e sparsi  
 e sostener de l'armi i primi affanni  
 e possessor dela campagna farsi,  
 quando di Roccabella un rio vermiglio  
 trasse di sangue ad innaffiare il Giglio.

L'esordio della sestina concernente Enrico come precocemente prode («al verdeggiar degli anni», v. 1) riverbera la sua lode dello *young hero* nei freschissimi – benché solo apparenti – infiniti liberi dei vv. 2-4, dal valore tra narrativo e descrittivo (come in FOLGORE, *Sonetti dei mesi*, 16, 12 e 19, 10-11). Parimenti pugnace ed ardente il finale impennarsi del *ductus* in una macabra iperbole («un rio vermiglio / [...] di sangue») da cui è fatta defluire un'inferenza concettosa («ad innaffiare il Giglio», con *rappel* al vessillo dei Borboni) e cui una pur modica sinchisi («quando (1) di Roccabella(2) un rio vermiglio (4) / trasse (3) di sangue (5) ad innaffiare il Giglio (6).») fa da alveo ribollente e serpentino. Il fatto di guerra qui cantato è probabilmente la spedizione del duca d'Angiò contro l'ugonotta Rochelle (Febbraio-Luglio 1573), alla quale Enrico dovette prender parte (come momentaneo abiurataro del calvinismo) nemmeno ventenne.

Prema le terga a un corridor frisone  
 di grave incontro e di superba vista,  
 cui per dritto un sentier fino a l'arcione  
 solchi la groppa di profonda lista,  
 velluto il piede, e mostri al fier semblante  
 il tremoto portar sotto le piante.

È la prima di ben cinque strofe risolte, con esplicita ambizione figurativa (v. 49, al centro dell'*excursus*), in un'effigie di Enrico quale soldato, quindi ritratto a cavallo (47-48) e in armi (50-51). Si tratta di una sestina memorabile, in cui la proverbiale robustezza di un destriero di Frisia (v. 1) pare riflettersi, ad esempio, nel pesantore dell'eco prosodica dal v. 1 al v. 4 («Prémă / lě / térgă» [antitipo, fra l'altro, di 22, 6] > «sólchĩ / lă / gróppă») o nel *versefüllendes Syndeton* – così maschio e squadrato – del v. 2 (= 'di austero semblante (frontale) e di imponente apparenza (generale)'), non senza, però, che una vena di nervosa imprevedibilità non affiori in taluna mossa da provetto giocoliere (come il cambio di soggetto di distico in distico [Enrico, vv. 1-2; «un sentier», vv. 3-4; il cavallo, vv. 5-6]) o nel medesimo restare appesa (l'ablativo assoluto del v. 5: «velluto il piede») o giravoltare («cui (1) per dritto (3) un sentier (2) fino a l'arcione (7) / solchi (4) la groppa (6) di profonda lista (5),», vv. 3-4) della costruzione.

Mostri frenato dal gran duce franco  
 rodere in atto impaziente il morso,  
 pur come voglia, alzando il braccio manco,  
 scriver sopra l'arena: «Io bramo il corso.»  
 o con la terra pur zappata e scossa  
 voglia al nemico apparecchiare la fossa.

Attribuire al cavallo dell'elogiato intenzioni («come *voglia* [...] / o [...] / [...] *voglia*», vv. 3-6) e abilità («scriver sopra l'arena», «apparecchiare la fossa», vv. 4 + 6) propriamente umane afferisce altrettanto alla tecnica celebrativa dell'*interpretatio actionis* che alla poetica barocca dell'arguzia meravigliosa. Comunque, un'altra strofa da antologia (finamente impreziosita dall'inavvertibile diafora di «pur» nei vv. 3 e 5: '*proprio come*' ≠ '*testé zappata*').

In simil guisa apunto il gran Bologna  
 scolpillo ancor di concavo metallo,  
 quando, facendo a Pallade vergogna,  
 seppe d'Ilio emular l'alto cavallo,  
 se non che di valor carico e pieno  
 l'un di loro ebbe il dorso e l'altro il seno.

L'autore rende qui omaggio alla dinastia dell'encomiata tramite il metonimico elogio d'uno dei più illustri fra gli artisti medicei, il fiammingo Jean Boulogne (non da molto [1608] mancato in terra italiana), artefice appunto di due statue equestri per Cosimo I (Firenze, Piazza della Signoria) e per Ferdinando I (Firenze, Piazza della Santissima Annunziata), e di un analogo monumento per Enrico IV, allora allora installato nella capitale francese (cfr. RUFFINO, *Note*, p. 217, n. 61). Tutta la sestina, del rimanente, si appoggia a collaudatissime *chevilles* della lode in poesia, dal riconosciuto sopravanzamento dei Celesti (Atena in quanto prima madre delle arti; v. 3) all'affermato eguagliamento del mito (il cavallo di Troia come archetipo di tutti i manufatti; v. 4) all'epilogica ed epimitica σύγκρισις che ingegnosamente (si apprezzi l'astratto p. concreto del nodale «valor») confronta, spareggia e dirime (vv. 5-6). Non meno che strenua l'assonanza in vocale posteriore (tra velare sorda e sonore varie) del v. 2 («sCOLpillo anCOR di CONcavo») col suo che di brunito e vibrato anche irradiantesi fra le laterali intense – circondate da apofonia e isofonia – dell'uno e dell'altro rigo: «scolpillo – metallo – Pallade».

Regga il fren con la manca, asteggi e stringa  
 il destro pugno noderoso cerro,  
 penda al tergo lo scudo, il fianco cinga  
 di stocco in forma smisurato ferro.  
 Aureo pome, aurea croce abbia lo stocco,  
 aurea spoglia, aurea banda et aureo fiocco.

Veramente interessante è il *Formbau* di questa strofa, nella quale ad una prima quartina che infila ben quattro coordinate, distinte (come intercise da sole virgole) e disuguali (perché mai coincidenti con la taglia dei singoli versi: 1/2 + 1 1/2 + 1/2 + 1 1/2), ma ciascuna latrice di un proprio arnese («fren – cerro – scudo – ferro»; in rima due sineddochi *a maiore ad minus* di epicissima brevità) e titolare di una propria azione («Regga – asteggi e stringa – penda – cinga»), segue un distico – per contro – monoparadigmatico e ipernominale (lo stipano non meno di sei sostantivi e cinque flessioni dell'istesso aggettivo). Si registra qui, dunque, un'ulteriore occorrenza (stavolta applicata alle sorte della sintassi, mentre in 45 ai contenuti del discorso) di quel procedere per giustapposizione – fin visualmente ricevibile; un po' come nel gioco tra fondo («spoglia») e striscia («banda») del v. 6 – di blocchi linguistici che diversificano tra sé e, così proprio, si illustrano a vicenda. Eminente la qualità del v. 2 (tutto salda e scabra vigoria: «il dEstRO pugno nodEROSo cERRO,») e del v. 6 (un *relatum triplex* [cfr. MARAGONI, *Funzioni dell'anafora*, pp. 14-15] meritamente adibito ad acme della sestina come poi pure in 59, 6).

L'oro istesso espressor de l'alte imprese  
 fingerà le dorate armi lucenti;  
 ma vie più assai che'l luminoso arnese  
 fia che folgori e lampi il guardo aventi;  
 benché tutto a vederlo armato in campo  
 altro non fu che folgore e che lampo.

Per trascinamento dalla *crebra repetitio* della strofa precedente («*aureo pome, aurea croce* [...] / *aurea spoglia, aurea banda et aureo fiocco.*»), ecco che il metallo della regalità («L'oro istesso», v. 1) è di nuovo invocato, come unico idoneo alla fedele rappresentazione («espressor – fingerà», vv. 1-2) della dotazione di Enrico («le *dorate* armi», v. 2), salvo poi la sua carica visiva («armi *lucenti*», v. 2) sia essere surclassata dalla luminosità detenuta in proprio dall'elogiato («folgori e lampi», v. 4) sia essere soppiantata dallo smalto verbale della sestina, tra paragramma («istESSO esprESSOr», v. 1), poliptoto («folgori e lampi», v. 4; «folgore e [...] lampo», v. 6) e paregmeno («fia», v. 4; «fu», v. 6).

Di Lorena colà trascorra il piano,  
 qui Linguadoca di terror ne frema,  
 Borgogna in altra parte, ancor lontano  
 supplice il preghi e sbigottita il tema.  
 Tutto cede al suo ardir, tutto fa strada  
 a la tremenda e vincitrice spada.

L'ipotiposi della fulmineità guerriera si dispiega – lungo i primi tre versi della strofa – vuoi nel serrato zigzagare dei deittici («colà – qui – in altra parte») vuoi nella paratattica prestezza con cui appare bruciata la vastità del tragitto (da Est – Lorena – a Sud – Linguadoca – e di lì più a Nord – Borgogna –). Propria della seconda semisestina (che in questo fa corpo, a dispetto della partizione periodale 4 + 2) è peraltro una meno viva impellenza, alla quale subentra (con isocolo e consonantismo oppositivo [«suPPlice [...] Preghi, sbigoTTiTa Tema», v. 4], metassifora [«[...] il preghi, [...] il tema.», v. 4] ed epanafora [«*Tutto* cede [...] *tutto* fa strada», v. 5]) un *gut gehalten* in guisa di fanfara. Anche la lode, dunque, prevede sistoli e diastoli ben temperate.

Ecco poi di Perona uscir la Lega,  
 già quattro armate a' danni suoi son pronte;  
 ma l'intrepido re l'insegne spiega  
 senza spavento, e volge lor la fronte.  
 Già da Castelgeloso una ne scaccia;  
 l'altre, che fuggon via, segue e minaccia.

Ancora quattro + due coordinate incalzanti (tutte al presente storico, e con la premurosa avverbialità delle diegesi di lotta e di certame [«Ecco – già – Già», vv. 1, 2, 5]) onorate di una funzione esaltatoria ed encomiastica. Non casuale – allora – che il cuore della strofa (ai vv. 3-4) consista in una deliberata tautologia («intrepido – senza spavento») che suona alto preconio, unitamente al minuto capo d'opera di una rotazione fonemica («vOLge – LOR – fRonte») in cui quasi pare di scorgere l'atto onde il campione volta il viso verso il nemico («e volge lor la fronte»). Quanto poi alla «Lega» del v. 1, senz'altro si tratta della Lega Cattolica capeggiata dal duca Enrico di Guisa (1576); forte – dapprima – del sostegno del re Enrico III, Filippo II in persona venne quindi finanziandola dalla Spagna. Meno ovvia l'identificazione di «Perona» con Péronne, tra Amiens e St.-Quentin. Su Casteljaloux, infine, cfr. GARRISSON, *Enrico IV*, p. 122.

E ratto in vista lor passa Garona  
 et a l'ostil furor Maran sottragge.  
 Vola a Bruagio, e di fragor risona  
 la profonda vallea, treman le piagge.  
 Già di membra e di sangue e vedi e senti  
 sorger montagne e mormorar torrenti.

Entro l'ormai adusata pittura della tempestività del milite («ratto [...] passa», v. 1; «vola», v. 3) e della terribilità del suo accedere («di fragOr risOna / la prOfOnda», vv. 3-4; «treman le piagge», v. 4) spicca nella sestina la complessa (perché anche distrae e disloca i propri addendi) rapportazione dell'*explicit* («di membra (A<sub>3</sub>) e di sangue (B<sub>3</sub>) e vedi (A<sub>1</sub>) e senti (B<sub>1</sub>) / sorger montagne (A<sub>2</sub>) e mormorar torrenti (B<sub>2</sub>).»). Bruscamente allocutiva (di seconda persona) anziché cortesemente sociativa (di quarta persona) l'anacenosi del v. 5, inoltre avvalorata ed additata dall'omeopodia e omeotonia dei due verbi che la inverano («vÉdĪ – sÉntĪ»). Il teatro delle gesta del condottiero è comunque evocato nella sua latezza (ancor più che cronachisticamente mappato) dagli italianizzati (ma pur sempre esotici, non senza civetteria) toponimi del fiume Garonne e di due località (Marmande [Lot-et-Garonne] e Hiers-Brouage [Charente-Maritime]) non l'una all'altra prossime.

55

Si rinforza la Lega, e'n due divisa  
empie di novo orror colle e campagna.  
Ma parte prigioniera e parte uccisa  
pur battendo ei la va fino in Brettagna.  
Meraviglia a veder, da un sol guerriero  
fugge rotto e distrutto un campo intero.

56

Poscia che'l terzo Enrico al fato cede,  
ecco l'oste risorta il corso scioglie;  
ma l'onor di Borbon, mentr'ella riede,  
le reliquie de' suoi sparse raccoglie.  
Testimoni son Arque e Londelotta  
de la sanguigna e memorabil rotta.

57

Parigi, che'l credea preda già fatto  
del fier nemico in quell'assalto duro,  
lanciarsi entro i suoi borghi ecco in un tratto  
lo scorge, e trionfar nel patrio muro.  
Guai a' Normanni e miseri i Piccardi,  
ch'a la regia pietà ricorron tardi!

Forse le più accuratamente storiografiche fra tutte quelle che vertono sulle guerre di religione in Francia, le cinque strofe dalla 55 alla 59 pullulano di aperture evenemenziali,

tuttavia dal temperamento di Marino (sempre capace di schivare le secche del vero o del verosimile quali mandati imperativi o vincoli proibitivi) abilissimamente sussunte alle esigenze della pura epidissi, come dimostra l'identico organamento (4 vv. + 2 vv.) di 55-57, in cui su di un iniziale affusto diegetico (fin degno d'un poema di armi ed eroi [55, 3-4], o d'un romanzo di imprese e traversie [56, 3-4], o d'un dipinto di storia e prospettiva [57, 3-4]) insistono un'*exclamatio* (55, 5-6), una *testificatio* (56, 5-6) e una *commiseratio* (57, 5-6) della più bell'acqua, e quindi lo stupore («Meraviglia», 55, 5), il raccapriccio («sanguigna [...] rotta», 56, 6) e la pietà («miseri i Piccardi», 57, 5) che di ogni poeta inteso a permuovere sono l'egregio scopo e l'ardua scommessa. Venendo al dunque del nostro penso declaratorio, l'autore potrebbe in 55 riferirsi alla battaglia di Coutras (20.X.1587; cfr. DE LESCURE, *Henri IV*, pp. 186-203 e DE VAISSIÈRE, *Henri IV*, pp. 283-302), una delle più brillanti vittorie allora riportate dal Borbone; in 56, 5-6 (dopo la pudica e prudente perifrasi del v. 1 [«al fato cede»] riferita all'accoltellamento di Enrico III ad opera del domenicano Jacques Clément [1°.VIII.1589]) è invece palmare il richiamo allo scontro del 21.IX.1589 presso il fiume Arques (con foce sulla Manica, non lungi da Dieppe), nel quale il re di Navarra in persona sconfisse le truppe mandate a soccorrere i cattolici della Lega Santa (cfr. *Dizionario delle battaglie*, p. 38, col. 1). Ciò detto, all'anatomopatologo dello stile spetterà applicare la propria lancetta a stupefacenti esantemi quali la predicativizzazione dell'attributo in 56, 4 (prodotta dallo sganciamento tra sostantivo e aggettivo [«le reliquie [...] sparse»] e produttiva di una *pointe* antinomica [«sparse raccoglie»]), davvero sintomatica dell'*habitus* mariniano, in quanto alterazione microsintattica che venga dettata da un'istanza algidamente concettistica anziché creaturalmente psicologica (cfr. MENGALDO, *Forme sintattiche*, p. 10 e SABATINI, «*I popolari discorsi*», p. 133; v. et DARDANO, *La lingua letteraria*, p. 18 e SERIANNI, *Consuntivo*, p. 234); e (in 57, 3-4) un'embricatura del verbo reggente tra le due complete all'infinito, tale da svalutare il primo (ritardandolo ed eclissandolo) e valorizzare le seconde (infatti piene d'impeto e impatto [«lanciarsi»], di pittoresca profondità [«entro i suoi borghi», «nel patrio muro»], di enfasi gloriosa [«trionfar» fatto tinnire da trisillabo nel cuore del verso]).

De l'armi intanto e del sovran valore  
 d'un novello ALESSANDRO il mondo avampa,  
 che'nsieme incontro a lui la cima e'l fiore  
 d'ambe l'Esperie orribilmente accampa.  
 Ma poco (ancorché forte) atto si vede  
 contro sforzo sì grande a tener piede.

Scolpite poi quando il Pastor CLEMENTE  
 l'accoglie in grembo, e con la sacra mano  
 il benedice; e come poi repente  
 torna da capo a debellar l'Ispano.  
 Sembra stral, sembra vento, e questo è poco:  
 sembra tuon, sembra lampo e sembra foco.

Le due sestine (accomunate da giochi onomastici non propriamente peregrini: 58, 2; 59, 1) si volgono all'equanime e diplomatica esaltazione d'alcuni maggiorenti di parte cattolica, un patrizio laico e un principe della Chiesa. Del primo (il duca Alessandro Farnese, condottiero al servizio degli Asburgo nonché sovrano di Parma e Piacenza dal 1586 al 1592) è sottolineato l'ardimento alla testa delle truppe iberiche e italiane («ambe l'Esperie», 58, 4); del secondo (Ippolito Aldobrandini; papa Clemente VIII dal 1592 al 1605, eletto dalla fazione antispagnola) è rievocata la riconciliazione con Enrico IV ritornato all'obbedienza romana («l'accoglie in grembo, e con la sacra man / il benedice», 59, 2-3). Di conio prettamente narrativo il congegno della strofa 58, la quale dispensa, così, tanto un rigoroso e didascalico resoconto (facendo combaciare tre giusti distici con tre coerenti proposizioni e con tre predicati in fin di rigo: vv. 2, 4, 5) quanto l'interesse e il movimento di un racconto a regola d'arte (con la conforme retroiezione e la ritmata omofonia di «ÄvÁmpÄ» e «ÄccÁmpÄ» ai vv. 2 e 4; con gli accavallati *bouleversements* dei vv. 5 e 6: «Ma [1] poco [3] (ancorché forte)

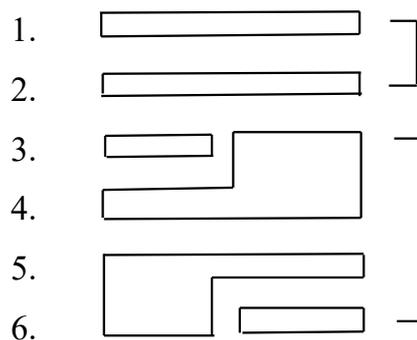
[5] atto [4] si vede [2] / contro sforzo sì grande [7] a tener piede [6].»); con la sapida trasposizione di *Inf.*, V, 4 nell'avverbio «orribilmente» come terrifico ombelico del v. 4). Perfino pungente (e senz'altro iconico nel senso già illustrato) il contraggenio – nella sestina successiva – tra il languido rubato delle inarcature ai vv. 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4 e il petulante ostinato *im Takt* dell'anafora ai vv. 5-6 (anche guarnita della sagace – come ulteriormente superlativa – isterologia «tuono-lampo»).

I pigri affretta, i fuggitivi affrena,  
 e raguna e rinnova armi e bandiere,  
 vegghia la notte, il dì si ciba a pena,  
 rivede il campo e visita le schiere  
 e come in punto sien, come disposti  
 di quartier in quartier gli ordini e i posti.

La terna 60-62 ben configura uno di quegli *Höhepunkte* così cari al fasto del Marino spadaccino e campionissimo della penna. Cominciamo col dire che 60 riesce a inoculare nel lettore non so che elettrizzante sensazione di zelo instancabile proprio attraverso il meditato rigore della sua calibratura tra asindetì (vv. 1 + 3), sindetì (vv. 2. a + 4) e sindesi (vv. 2. b + 6. b); tra isocoli (vv. 1 + 4), chiasmi (v. 3 e vv. 1 / 4 *inter se*) ed epifrasi (v. 5); tra antitesi scempie («I pigri – i fuggitivi», v. 1; «la notte, il dì», v. 3) e antitesi implicata («AFFREttA – AFFREnA»). La celebrazione del monarca assoluto in quanto vòlto al completo e continuo controllo del tutto (e quindi onnipresente e onniveggente, *ergo* taumaturgico: cfr. GHIDINI, *Una voce buona*, p. 42, n. 4) si consuma dunque – e come sempre nel Nostro – prima e meglio mediante la forma saputa conferire all'effato che non mediante l'effato in sé e per sé.

Or mette, or muta, or sentinelle, or spie,  
 mine, aguati, sortite appresta e cura,  
 prende i siti migliori, e per più vie  
 ogni vantaggio suo libra e misura,  
 e perché i tratti altrui preveggia e scopra  
 provvede, e'l ferro e'l tempo a tempo adopra.

La strofa (con i due epitrocasmi [«Or mette, or muta», «appresta e cura»] e i due sinatroismi [«or sentinelle, or spie», «mine, aguati, sortite»] dei vv. 1-2) riceve dalla precedente – e trasmette alla successiva – il principio elocutivo del coacervo a fine di evidenza (e cioè i tradizionali precetti del *plures res congerere* e dell'*ante oculos ponere*), pienamente integrando in esso gl'industri sussidî della consonanza («MeTte – MuTa», v. 1) e dell'assonanza («fErrO – tEmpO», v. 6), della paronomasia («PReVEggia – PRoVEde», vv. 5-6) e della ploce («e'l *tempo a tempo* adopra», v. 6). Certo recondita, rispetto a tanto sfoggio (ma elegantissima nella sua diversa e inversa specularità), la pianta metrico – sintattica dell'intera sestina:



E la Fera ostinata e Cisterone,  
 la Contea, Pietraforte e Roccaforte  
 e Tolosa e Marsiglia, indi Craone,  
 Amiense e Dinan gli apron le porte.  
 Ecco poi di SAVOIA il fiero sire  
 contro lui l'armi arrota, irrita l'ire.

Un elenco di ben dieci toponimi (sparpagliati e saltellanti su tutto il territorio francese, da Nord [Amiens, Dinan] a Sud [Tolosa, Marsiglia], e da Est [la Franca Contea] a Ovest [Rochefort]) impegna il quadristico iniziale della strofa, sfociando nel *clou* della presentazione di Carlo Emanuele di Savoia, ospite d'onore del panegirico (benché qui figura da avversario del preminente Enrico), epperò gratificato da un omeoproforo («fIERo sIRE – Lui L'armi arroTA, irriTA L'ire», vv. 5-6) dei più lavorati, giacché alla bilateralità (A<sub>1</sub> A<sub>2</sub> – B<sub>1</sub> B<sub>2</sub>) di due allitterazioni («ARmi – ARrota»; «IRrita – IRe») intreccia la simmetria (A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> – B<sub>2</sub> A<sub>2</sub>) di due chiasmi (nome – verbo – verbo – nome; *R* tenue – *R* intensa – *R* intensa – *R* tenue) e l'ambivalenza di un ondivago accento («arròta – irrita»).

O chiaro incontro in paragon di guerra  
 quando CARLO et ENRICO in campo entrarò!  
 Fur due fulmini in ciel, due spade in terra,  
 onde balen di luce uscì sì chiaro,  
 che'l mondo al par del sol trascorse intorno  
 dal fin de l'ombre ai termini del giorno.

Quello stesso equilibrismo che avrebbe poi consentito a Marino *protégé* della Regina di sopravvivere alla di lei estromissione dal potere, gli ispira qui un pari e patta (palesamente mendicato: improponibile l'*ex aequo* del mai quieto ma inconcludente Savoia e del suo potentissimo vicino. Cfr. ALONZO, *Note*, pp. 133 e 137; v. et DE LACOMBE, *Henri IV*, pp. 261-262 e SLOCOMBE, *Henri IV*, p. 157) tra Carlo Emanuele I ed Enrico IV. L'altisonare epico della sestina («chiaro incontro» = 'illustre contesa'; «paragon di guerra» = 'confronto in armi'; «in campo entrarò» = 'scesero in lizza') ne riesce – dunque – un po' forse fasullo, quasi girasse a vuoto tra meccanici parallelismi (vv. 3 e 6) e una certa invidenza della lettera (ai vv. 4-5 «trascorse» [detto del precedente «balen di luce»] vale 'attraversò irraggiando', e «al par del sol» – malgrado la prossimità a «mondo» – non ad esso va riferito sì al soggetto del distico).

L'altra parte de l'uscio esprima al vivo  
 l'eroe medesimo in abito d'Alcide,  
 che de la clava sua volta in olivo  
 sotto l'ombra pacifica s'asside,  
 e deposto in un punto il ferro e l'ira  
 dopo lungo sudor posa e respira.

Dopo diciotto strofe su Enrico combattente, eccone altre sedici su Enrico governante, a partire da questa che lo presenta come Ercole (v. 2) in quiete («s'asside – deposto – posa e respira», vv. 4-6). Occulto ma tangibile il riscontro tra il «FiERO sIRE» di 62,5 e il «FErRO e l'IRa» di 64, 5, a garanzia della continuità fra le due serie di sestine, per cui quella in esame potrebbe infine essere riguardata alla stregua di una cerniera tra i due quadri, o meglio, di una barocca metamorfosi («de la cLAVA sua *VOLtA* in OLiVO», v. 3; per cui cfr. METLICA, *Marino e i libertini*, p. 75) del primo nel secondo o di un mirifico cambio di scena a vista («esprime al vivo») che agglutini i piaceri dell'occhio estimatore di fogge («abito di Alcide») e misuratore di estensioni («de la clava [...] / sotto l'ombra») con il diletto di una tempistica variegata tra istantanea simultaneità («*in un punto* il ferro e l'ira») e distesa susseguenza («*dopo lungo sudor*»).

E ben d'un tal guerrier l'ispida spoglia  
 e la fiera sembianza a lui conviene,  
 non sol perché la stirpe ond'ei germoglia  
 a quell'antico stipite s'attiene,  
 ma perch'ancor ne l'animose prove  
 ben si pareggia al gran figliuol di Giove.

L'adozione (per figurante encomiastico di Enrico IV) d'un personaggio quale Ercole (anziché – per dire – del bellicoso Achille o del valoroso Scipione) è determinata dall'intendimento di sottolineare, una volta passati ai *Friedenswerke* del Borbone, la fortunata risolutezza di lui (quanto vigile e occhiuto, tanto inflessibile e speditivo) nel disfarsi dei nemici *ad intra* – aggressori alle spalle – dopo aver sgominati quelli *ad extra* – guerrieri in campo –. L'appropriatezza della topica prescelta (cfr. POZZI, *Commento*, p. 478) si riverbera e si consolida nella saporosa *souplesse* della sestina come sinolo di scheletro sintattico e veste elocutiva, giacché alla sorta di entimema in cui la strofa consiste (assunto, vv. 1-2; argomento subordinato, vv. 3-4; argomento sovraordinato, vv. 5-6) con suprema eleganza rispondono sia architettura frastica («E ben [...] / [...] conviene»; «non sol perché»; «ma perch'ancor») sia partitura eidetica (pungente visività nei vv. 1-2: «ispida spoglia – fiera sembianza»; congruente tropicità nei vv. 3-4: «stirpe – germoglia – stipite»; eroica reboanza nei vv. 5-6: «animose prove – gran figliuol di Giove»). È certo a risultati siffatti che aveva mente lo pseudo–conte di Rovigliasco quando discorreva d'un Marino panegirista provetto e inarrivabile come contemperatore del «venusto» e del «grave» (MARINO, *Lettere*, p. 598).

66

Giacciagli estinto a piè quel mostro audace,  
quell'ingordo mastin da le tre teste  
il cui fiero latrato, il cui vorace  
morso spirava orrore e spargea peste,  
la cui vista crudel col guardo oscuro  
ponea spavento in ogni cor sicuro.

67

Quel già che col mortifero veleno  
del suo rabbioso e formidabil fiato  
tutto il gallico ciel chiaro e sereno  
avea d'atra caligine velato  
e con l'alito sol, solo col ciglio  
sfrondato quasi e inaridito il Giglio.

68

L'empia congiura e minacciosa io dico,  
quella che più di Cerbero feroce  
per atterrir, per divorare Enrico  
con tre capi in un busto iva veloce.  
Ma quella invitta et invincibil mano  
la vinse a forza e la distese al piano.

Si allude qui a una delle più fosche e bieche vicende del regno di Enrico IV, cioè il complotto del maresciallo di Biron (1562-1602) contro il sovrano (peraltro già fatto segno a una

conspirazione – sventata – nel 1592 e a un attentato – non esiziale – il 27.IX.1594). Scoperta infine la macchinazione, seguì il verdetto del Parlamento e il supplizio del reo. La cifratura sotto il cui velame Marino tratta dell'*affaire* (il «mostro» [66, 1] che simboleggia la trama omicida [68, 3] è presentato come tricipite [66, 2; 68, 4] – al pari del trifauce Cerbero [68, 2] – perché essa aveva fatto capo a Biron, al duca di Savoia e al governatore di Milano come a suoi tessitori nell'ombra), se da un lato arricchisce il fortunoso racconto (e locupleta il rutilare del poemetto) di tinte *noires* (tra sinistre [66, 6; 67, 1-4] e avvincenti [68, 5-6]) tali – per forza – da riportare noi d'oggi alle atmosfere degl'intramontabili *Trois Mousquetaires*, dall'altra garantisce l'autore da ogni compromettente menzione in chiaro, sia – certo – del prima beneficiato e poi condannato duca fellone, sia però dello stesso Carlo Emanuele manutengolo nella funesta mena. Comunque mirabile (e probativo di un Marino anche capace, al bisogno, di riuscire giallista) il senso di disagio strisciante e di crescente affanno che promana dalle tre strofe, sia attraverso l'implacabile rintocco (mai peraltro omologo nell'ordine e nella giacitura) delle anafore («*quel* mostro audace», 66, 1; «*quell'*ingordo mastin», 66, 2; «*il cui* fiero latrato», 66, 3; «*il cui* vorace / morso», 66, 3-4), sia attraverso il latente serpeggiare delle allitterazioni («SPirava – SPargea PeSte – SPavento», 66, 4 + 6; «sfRoNDaTO – iNaRiDiTo», 67, 6), sia attraverso l'infida ambiguità di talune contropieghe (quali la transizione da senso passivo a senso attivo nei mentiti sinonimi «vista» e «guardo» di 66, 5; o la simulazione di parallelismo [effettivo per i predicati ma illusorio per i complementi, di modo il primo e di luogo il secondo pur nell'identico regime] in 68, 6).

Onde, poi che la Francia omai disfatta  
 fuor del rischio mortal tornò qual era,  
 quasi novella Andromeda sottratta  
 a più nocente et orgogliosa fera  
 da novo e più magnanimo Perseo,  
 del suo liberator restò trofeo.

La sestina si potrebbe definire esemplare delle tecniche celebrative più tradizionali e sperimentate, vuoi nella toccante prosopopea della Francia come fanciulla inerme, minacciata e messa in salvo (vv. 3 e 6), vuoi nella balda attualizzazione delle erme degli antichi («*novella Andromeda*», v. 3; «*novo* [...] Perseo», v. 5), vuoi nella disequazione di maggioranza che – a partire dal mito – l'encomiatore appronta a tutto vantaggio dell'encomiato («*più nocente*», v. 4; «*più magnanimo*», v. 5). Anch'essa studiata per vellicare la partecipazione del lettore appare inoltre l'organatura della strofa (2 + 3 + 1), atipica e anomala quanto accidentata ed eccitante.

Tosto ch'egli il bel regno ebbe in balia,  
 salsero al primo onor l'arti cadute.  
 Con Giustizia e Clemenza e Cortesia  
 si rinfrancò la misera Virtute,  
 Fede risorse e Carità verace  
 e l'altre figlie de la bella Pace.

L'inizio del regno dell'elogiato è dipinto nella sestina (secondo l'agevole messianismo dei cantori del tempo presente) alla stregua di una Nuova Era di restaurata umanità e felice fioritura. Di qui, nella strofa medesima, un rigoglioso accostire di allegoremi, sia civili (il ternario del v. 3) che religiosi (la *pars extra partem* del v. 5), e soprattutto (com'è spontaneo in simili casi: cfr. MARAGONI, *Per una tipologia*, pp. 127-129) coordinati in corolla e corteo, un po' sulla linea di quel personificare ameno e luminoso che da Ovidio (*Amores*, I, 2, 35) mena a Milton (*L'Allegro*, 26-32) e a Foscolo stesso (*Sonetti*, 1, 3-4).

Volto l'elmo in corona, in scettro il brando,  
 la sella in trono, il padiglione in reggia,  
 nel felice governo andò mostrando  
 come senno a valor ben si pareggia  
 e che del pari in lui regger sapea  
 Marte la lancia e la bilancia Astrea.

In questa sestina (che perciò conferma e amplifica il presagio della consorella 45) Marino, basandosi su due sèmi contrapposti (benché componibili: «si pareggia», v. 4; «del pari», v. 5) e giocandovi come fossero pedine bene in contrasto visuale le une con le altre:

v. 1 elmo (A<sub>1</sub>); corona (B<sub>1</sub>); scettro (B<sub>2</sub>); brando (A<sub>2</sub>);  
 v. 2 sella (A<sub>3</sub>); trono (B<sub>3</sub>); padiglione (A<sub>4</sub>); reggia (B<sub>4</sub>);  
 v. 3 senno (B<sub>5</sub>); valor (A<sub>5</sub>);  
 v. 4 Marte (A<sub>6</sub>); lancia (A<sub>7</sub>); bilancia (B<sub>7</sub>); Astrea (B<sub>6</sub>)

ottiene di montare una mirabolante *Steigerung* ottica sia in quanto a implicazione tra linee sia in quanto a sviluppo sulla superficie, progredendo dalla specularità:

v. 1     A     B     B     A

all'intralcio:

v. 2     A     B     A     B

e all'incrocio con sottosimmetria:

v. 4             B     A

v. 6     A     A     B     B

Non si commetta il banale ma fatale errore di stimar questo un gratuito arzigogolo da

strutturalista attardato, ch  il connubio tra collocazione nello spazio e composizione di glossemi (siano noemi o siano stilemi)   un elemento chiave dell'antropologia e della percettivit  barocche, come pu  mostrare il ricorrere d'esso, non pure nello stratosferico Tesoro del *Cannocchiale* (pp. 134 e 200), ma eziandio nei suggerimenti (una doppia antitesi disposta a crociera) del buon Chiabrera all'affreschista Castello: «[...] mettiamo due figure appartenenti alle guerre, e due altre appartenenti alla quiete [...] ne' quadri de' canti [...] un Marte, ed incontra a lui una Vittoria; una Pace, e d'incontra a lei un Apollo [...]» (*Lettere*, p. 31).

Cangiate in torte falci e'n curvi aratri  
 preser la terra a coltivar le spade.  
 Di palagi, di templi e di teatri  
 crebber bellezze a la real cittade,  
 dove ristoro fu di sue fatiche  
 fondar le nove e stabilir l'antiche.

Secondo un'idea di subentro per conversione («Cangiate in», v. 1) che fortemente l'accomuna alla precedente («Volto [...] in», 71, 1), la strofa ormeggia e aggiorna il memorabile vaticinio di *Is* 2, 4 («Et conflagrabit gladios suos in vomeres, / Et lanceas suas in falces.», i cui isocoli vengono sì preservati, ma anche innovati mercé l'insistenza sulla metamorfosi delle severe e rettilinee daghe in attrezzi baroccamente flessi: «*torte falci [...] curvi aratri*»). Raffinata la copulazione fra la triade del v. 3 e la duplice diade del v. 6 (col sovrappiù della serie di specchiamenti «CREBBER – BELLEzze – belleZZE»), dovendo però essere rimarcato quanto intensamente tali metremi canonici assumano nel dettato del Nostro un che di edonistico e mondano («palagi [...] teatri» [ma cfr. OVIDIO, *Ep. ex P.*, I, 8, 35]) o di quasi ingegneresco e pianificatorio («fondar le nove e stabilir l'antiche», con rispettivo e scrupoloso riferimento a quel che Enrico venne avviando di sua iniziativa [Collège de la Fleche, Hôpital St-Louis] o solo completando e proseguendo [Pont Neuf, Louvre]).

Risuscitò ne le provincie afflitte  
 il commercio civil, che v'era estinto.  
 Vinse il nemico altier con l'armi invitte,  
 ma perdonò con la pietate al vinto;  
 e da l'essilio timidi e fugaci  
 richiamò ne la patria i contumaci.

Il tema affrontato nella sestina (il risanamento economico della Francia ad opera del Borbone) porta Marino nel cuore di un'attualità, nonché viva e scottante, soprattutto concreta e operativa. Donde (oltre a un lessico tanto secco e moderno [«commercio civil», sintagma degno di Algarotti o Parini] da riuscire anche più diretto delle pur circostanziate perifrasi seguenti [«cittadini appelli» = 'sfide', 74, 4; «patteggiate e volontarie risse» = 'duelli', 74, 5]) il richiamo alla politica di *appeasement* di Enrico IV (vv. 4-6), analoga a quello di ogni altro governante (come Bonaparte con l'amnistia per gl'immigrati o il ministro de' Medici con l'«amalgama» tra lealisti e murattiani) preoccupato di riconciliare la nazione all'indomani di lotte e sconvolgimenti. Da supporto a tale nucleo dell'argomentazione funge il *Wortspiel* dei vv. 3-4 («vinse – invitte – vinto», da cfr. con «invitta – invincibil – vinse» di 68, 5-6; v. et 74, 3-4 e 78, 6), il quale si costituisce non come una derivazione che rovescî i ruoli di due attanti (quale quella di Orazio su greci e latini [«*Graecia capta ferum victorem cepit [...]*»; *Epistulae*, II, 1, 156] o quella di Vegezio su romani e barbari [«*Veremur, ne discere nequeamus quae a nobis alii didicerunt?*»; *Epitoma*, III, 10, 16] o anche quella di Thomas Dekker su cacciatore e cervo [«*I chac'd the deere, but this deere chaceth me.*», *The Shoemaker's Holiday*, II, 2, 32]), ma anzi come una sorta di moltiplicatore che, fra tautologia («vinse il nemico / ma perdonò [...] al vinto») e antilogia («vinse il nemico [...] con l'armi invitte»), si risolve in univoco ribadimento.

Paterno amor, non avido desio,  
 valse a fargli devoti i più rubelli;  
 et ei volgendo in tanto il guardo pio  
 a l'empietà de' cittadini appelli,  
 le patteggiate e volontarie risse  
 per legge inviolabile interdisse.

Molto tenne Enrico IV a cattivarsi il consenso dei suoi sudditi fornendo di sé l'immagine di un sovrano provvido e benigno («[...] egli si sforzò di apparire, anche sul trono di Francia [...] il buon gentiluomo rurale che amministra paternamente il suo feudo [...]»; BENEDETTO, *Enrico IV*, p. 12, col. 2), fino all'escogitazione di uno slogan rimasto poi celebre: «Je veux [...] que chaque laboureur de mon royaume puisse mettre la poule au pot le dimanche.» (LACRETELLE, *Henri IV*, p. 157, coll. 1-2). Marino sembra, in questa strofa, avere mangiato la foglia e acconciarsi a reggere il sacco. Quanto all'effettivamente draconiana (cfr. MATTHIEU, *Histoire*, vol. II, pp. 253-254) legislazione contro il duello promulgata in Francia nel 1609 (cui qui si plaude), essa si dimostrò in realtà fittizia o riuscì comunque inefficace, se le stime relative alle morti per contesa durante il regno del Borbone oscillano tra le duemila e le ottomila vittime (cfr. ERSPAMER, *La biblioteca di don Ferrante*, p. 56, n. 2; KIERNAN, *Il duello*, pp. 95-96).

Armò di ferro i forti, e colmò d'oro  
 de la Bastiglia le superbe rocche,  
 ond'a forza di forza e di tesoro  
 legò le mani altrui, chiuse le bocche,  
 et al suo scettro unì quanto contiene  
 di Navarra il confine e di Pirene.

Legittimo re di Navarra (come figlio di Antonio di Borbone) fin dal 1572 (alla morte della madre Giovanna III d'Albret), Enrico non dispense quel titolo (relativo, invero, alla Basse-Navarre, regione citeriore ai Pirenei) una volta asceso al trono di Francia, né se ne privarono gli stessi suoi successori (dove l'equivalenza etnonomastica poi messa in scena da Manzoni in una provocativa apostrofe di don Rodrigo: «Vuol dunque far credere ch'ella tenga dai navarrini?» [*P.S.*, V, 61]). Del rimanente, la sestina si destreggia accortamente (benché senza picchi né sprazzi) tra diversi pervertimenti della bina e della quaterna, o per via di aposiopesi (v. 1), o di antistasi (v. 3), o di epentesi (v. 4), o di epifrasi (v. 6); il tutto provvede a legare (in accezione quasi culinaria) il pertinace ritorno dei fonemi della potenza e del prestigio: «ferRO – fORTi – ORO – ROcche – fORza – tesORO – scettRO» (vv. 1-4).

Né sol vicino amollo il bel Tamigi,  
 pregiollo il Reno e l'ammirò l'Ibero,  
 ma ne l'ultime mete, ove Parigi  
 non distese giamai braccio d'impero,  
 sol con l'ombra del nome, ancor senz'armi  
 giunse a domar gl'indomiti Biarmi.

Le tre sineddochi fluviali dei vv. 1-2 (il Tamigi, il Reno, l'Ebro), e l'olimpica levigatezza dello schema distributivo che le comprende («amollo – pregiollo – l'ammirò»), riassumono impeccabilmente (e nel contempo occultano col decorarli) i cardini della politica estera di Enrico IV, alleato con l'Inghilterra durante la faticosa ascesa al potere (cfr. PREVOST-PARADOL, *Élisabeth*, p. 24), vòlto – da re – a una stringente egemonia sui principati della Germania (cfr. ANQUEZ, *Henri IV*, pp. 69-70), nemico della Spagna in ogni tempo (cfr. PHILIPPSON, *L'Europa*, pp. 761-762). Quanto ai Biarmi, l'esattezza semasiologica impone di ricondurli alla boreale etnia dei Permiani (cfr. SCHWEICKARD, *Deonomasticon Italicum*, vol. III, p. 669, col. 2) ed eventualmente di localizzarne l'*habitat* nientemeno che nel lembo polare dell'odierna Finlandia. Tuttavia, nella sua vita letteraria (che parte, naturalmente, dall'Oloa Magno dell'*Historia* [p. 10]) il lemma figura piuttosto come generico e topico segnacolo di sperduta nordicità. Marino, che dipende quasi certamente dal Tasso appena alternativo del *Torrismondo* (I, 3, 116) e del *Mondo creato* (III, 480) e si rifà ai medesimi rimanti qui accoppiati («armi: Biarmi») in *Adone*, XII, 41, 1 : 3, pare avvalersi del termine nel quadro di quella stessa poesia della remotezza la quale (con scaturigine forse negli «horribilesque ulti / mosque Britannos» di Catullo [*Liber*, 11, 11-12]) osserviamo venare anche l'altro suo (meno noto ma pur notevole) panegirico regio (*La Fama*, dall'ambientazione giustappunto aquilonare: 4, 5; 6, 4-6; 17, 1-2; 18, 1-4).

E tanto in lui religioso affetto,  
 tanto si riscaldò zelo devoto,  
 ch'a l'antartico ciel, dove negletto  
 era il culto di Cristo, in clima ignoto  
 introdusse la fede al novo mondo,  
 più pregiata de l'oro ond'è fecondo.

Uno degl'indiscussi meriti politici del Borbone (la fondazione dell'impero coloniale francese in Canada e in Guayana; donde la malproprietà – a rigore – dell'epiteto «antartico» [anziché «artico», i.e. a nord dell'equatore] al v. 3) è qui presentato dall'encomiaste sotto colore di ardimento missionario e di sollecitudine per la propagazione dell'Evangelo. Si badi, allora, alla pia unzione della patetica prosodia del v. 1, che assomma liquida sineresi («lui»), trepida dieresi («religioso») e decisa sinalefe («religioso \_affetto»). Perdura peraltro nello squarcio quella suggestione dell'*éloigné* che già prima aveva orbitato attorno a distanza (come stato obiettivo: «ultime mete», 76, 3) ed elongamento (come atto conseguente: «distese [...] braccio», 76, 4). A lasciarsi qui vagheggiare è la centratissima metonimia del v. 4 («in clima ignoto» = 'in plaga sconosciuta', ma venendo evocato l'*unheimisches* quale appunto cosa che s'avverte sopra la cute e a naso e nell'aria, come l'afa o la brezza o la guazza), la quale, incastonata in clausola dopo la soppesata sospensione della virgola (cfr. 76, 5 e 78, 3), pare vibrare di tutti quei sensi di curiosità un po' perplessa e di ammirazione un po' inquieta con cui gli europei dell'età delle navigazioni si accostarono talora alle nuove latitudini sempre meglio esperibili per loro.

Ottenne ancor dal perfido Ottomano  
 quando distrugger volse il marmo santo  
 quel ch'al Buglion pietoso, ancorché invano,  
 costò tanto sudor e sangue tanto,  
 che non fusse sotterra in parte oscura  
 sepolta di Gesù la sepoltura.

Anzi mentre che'l Barbaro crudele  
 dal tirannico suo paterno soglio  
 s'apprestava a scacciar lo stuol fedele,  
 placò per lui l'infellonito orgoglio  
 e'n Bizanzio per lui sofferse poi  
 del drappello d'Ignazio i sacri eroi.

La palma qui accordata allo zelante e fattivo Enrico («Ottenne», in sfacciata – e quasi dispettosa – apertura di strofa) a paragone del pio ma fallimentare Goffredo (colpito da una clamorosa sentenza di smacco: «invANO, / costò tANtO sudore e sangue tANtO») si giustifica con la tutela dei Luoghi Santi (cfr. MASSON, *Histoire*, p. XX) che il Borbone si vide riconosciuta dal nuovo sovrano Ahmed I con la convenzione del 1604, a quasi un settantennio dall'avvicinamento di Francesco I agli Ottomani in funzione antiasburgica (e nell'imminenza di quel trattato di Szitvatorok fra imperatore e sultano [11.XI.1606] che avrebbe garantito all'Europa un lungo periodo di quiete sul suo fronte orientale; cfr. PHILIPS PRICE, *Storia*, p. 76 con *Histoire*, p. 229). Appena un anno dopo (1607) strappa al Gran Signore il permesso di fondare un collegio di gesuiti a Istanbul (cfr. *Lettres*, p. 119) quell'Enrico IV che, pur proteggendo spesso la Compagnia, giammai prese a cuore la sua causa fino al punto di sacrificare ad essa i suoi interessi (cfr. FOUQUERAY, *Histoire*, vol. III, p. 217). A tali eventi si

riferisce Marino in 79, con una chiaroveggente lumeggiatura dello spirito militante proprio dell'ordine inigita («*drappello* d'Ignazio – sacri *eroi*», sul fondamento di «marmo *santo*» [78, 2] e «*stuol fedele*»), la quale (quasi in un *Priamel* bicolore) si costituisce come rapida e definitiva dissoluzione di tutto il precedente e affliggente teatro della slealtà e iattanza turchesche («*perfido* Ottomano [78, 1] – Barbaro *crudele* – *tirannico* soglio – *infellonito* orgoglio»).

E più facea, se da spietata Morte  
 non gli era il corso a 'bei pensier preciso.  
 E tutto ciò su le forbite porte  
 hassi a rappresentar com'io diviso.  
 Or (divini intelletti) udite pure  
 del mio tempio immortal l'altre sculture.

Patente esempio di strofa ponte. Al microepicedio in avvio (sul *praematurus exitus* dell'eroe, in onore del quale rifulge in rima il principesco participio «preciso» = 'troncato avanti', donde il plusvalore iconico della sua scissione dall'ausiliare) succede la ripresa del *Kunstwollen* in prima persona, tanto orgogliosamente accentratore («com'io diviso», «del mio tempio») quanto necessitante e iussivo («hassi a rappresentar»). Da ganghero fra due distinte coalescenze di sestine funge questa, altresì a norma della già illustrata tecnica della visuale alternanza di opposte stesure sintattiche, agli svariati monopériodi della sequenza 74-79 (74: 2 + 4; 75: 2 + 2 + 2; 76: 2 + 4; 77: 1 + 1 + 2 + 2; 78: 1 + 1 + 2 + 2; 79: 3 + 1 + 2) susseguendo la più pronunciata inversività – in sede di ipotagmi – dell'altra 82-86 («de la cupula l'incarco», 82, 4; «de la copia [...] / [...] il corno», 83, 3-4; «di squamme [...] un manto», 84, 1; «di riccami [...] fregiato», 84, 2; «di scherzi [...] contesta», 84, 3; «di fasci [...] / [...] aggravi», 84, 5-6; «di [...] corallo e di [...] oro / [...] carche», 85, 3-4; «del color [...] orrida», 86, 2; «del tergo [...] i confini», 86, 5; «di [...] piumaggio impenni», 86, 6).

Nel chiostro esterior che lo circonda,  
 colonnato di solido cristallo,  
 porrò, custodi de la nobil onda,  
 le statue vostre del miglior metallo;  
 e perch'ogni ternario abbia una dea,  
 vi sien Cinzia e Minerva e Citerea.

Su i quattro angoli poi fien quattro donne  
 in piè levate e con le braccia in arco,  
 che su gli omeri lor, quasi colonne,  
 sosterran de la cupula l'incarco,  
 onde chiunque in esse il guardo giri  
 la monarchia de l'universo ammiri.

S'interpone ora (tra le glorie di Enrico e le virtù di Maria) un diaframma (sestine 81-89) di rinnovata applicazione ecfrastica in carico alla struttura dell'erigenda mole celebrativa. Una diffusa e acuta ispirazione architettuale è quindi vista permeare questa coppia di strofe, non pure nella lettera delle materie invocate («solido cristallo», 81, 2; «miglior metallo», 81, 4), sì anche nello stesso euritmico bilanciamento dell'apposizione epesegetica di 81, 2 («colonnato», per rapporto a «chiostro», 81, 1) con l'apposizione prolettica di 81, 3 («custodi», per rapporto a «statue», 81, 4); nello studiato passaggio – tra le sestine – dal tre al quattro, quanto a conformazione sia dell'oggetto descritto (dalle tre X tre statue delle Muse alle quattro statue dei Continenti) sia del mezzo che descrive (dal ternario e idionomastico verso finale della sest. 81 al quaternario e cenonomastico verso iniziale della sest. 82); nel correlarsi del circondamento a contatto di 81, 6 (l'ortonimo latino «Minerva» incerchiato dai deuteronomi greci «Cinzia» e «Citerea») con le corrispondenze a distanza di 82, 1 e 82, 2 (epanafora del

numerale «quattro» ed epanadiplosi dei modali «in piè» e «in arco»). Nella «nobil onda» di 81, 3 sarà da ravvisarsi la mitica sorgente fatta spicciare dallo zoccolo di Pegaso ed indi sacra alla poesia.

83

Porti l'una di lor candida e bionda  
corona in testa e regia spoglia intorno,  
e de la copia in man ricca e feconda  
abbia fiorito e pampinoso il corno;  
sotto il piè scettri et armi e penne e carte  
e vari arnesi d'ogni nobil arte.

84

L'altra di squamme d'oro un manto vesta  
di riccami barbarici fregiato,  
che di scherzi di gemme abbia contesta  
preziosa orditura in ciascun lato,  
e di fasci odoriferi e soavi  
d'aromatiche piante il pugno aggravi.

85

D'abito l'altra e di sembiante moro,  
et arsiccia la pelle e bruna il volto,  
di purpureo corallo e di fin oro  
avrà carche l'orecchie e'l collo avvolto,  
enfiate labra e crespa chioma irsuta  
e schiacciata la parte onde si fiuta.

Occupi il quarto loco imago in vista  
 del color de l'olivo orrida e cruda.  
 Rigato un velo di diversa lista  
 l'attraversi le terga, il resto ignuda.  
 Penda l'arco del tergo appo i confini  
 e di vario piumaggio impenni i crini.

Compare in questa serie di strofe il tema delle Quattro Parti dell'Orbe, autorevolmente annoverato nell'*Iconologia* di Ripa (ed. MAFFEI e PROCACCIOLI, pp. 395-400) e comunque assai tipico di quei Sei e Settecento tanto fedeli al classico e plastico allegorizzare quanto aperti ai nuovi mondi delle colonie (cfr. HYDE, *L'iconographie* e PIGLER, *Barockthemen*, vol. II, pp. 521-523). Qui Marino, da figurativo che è (come, per esempio, nel postremo e supremo affresco orizzontale di Andrea Pozzo in Sant'Ignazio a Roma; cfr. *Mirabili disinganni*, p. 130, col. 2), lo rende letterario, con transizione ben sua (e felicissime intersezioni). Sotto l'aspetto della gioia degli occhi, questo manipolo di sestine rappresenta infatti uno dei *sommets* dell'intero poemetto. A un'invariante puntualmente unitiva (la diatiposi dell'indumentazione: «spoglia», 83, 2; «manto», 84, 1; «abito», 85, 1; «velo», 86, 3) si accompagnano via via distinzioni rispettive: per l'Europa (nel segno della bianchezza *altweltliche* [83, 1]), i tratti della regale maestà (83, 2), della temperata floridezza (83, 3-4), della primazia nel dominio e nel sapere (83, 5-6); per l'Asia, i tratti della copia e dell'oltranza in ciò che seduce lo sguardo (84, 1-4) e irretisce l'olfatto (84, 5-6); per l'Africa, tonalità oscure o violente («arsiccia la pelle e bruna il volto», su cui spiccano «*purpureo* corallo» e «fin oro») e una fisionomia estrema («*enfiate* labra» [ma cfr. *Inf.*, VII, 7], «*schacciata* la parte») o compromessa con il ferino («chioma *irsuta*», «parte onde si *fiuta*»); per l'America, un cromatismo anomalo e conturbante («del color de l'olivo orrida») ovvero molteplice e fittamente dividuo («*Rigato* un velo», «*diversa* lista», «*vario* piumaggio»). Motivata da un contesto siffattamente sensorio, la nominalità dello stralcio appare recata a levature eminenti, vuoi nelle numerose e opulente combinazioni di aggettivo + sostantivo (AAS [83, 4]; SAA [83, 1; 83, 3; 84, 5]; ASA [85, 5])

vuoi, per converso, nell'atrofia del predicato in 85, 4: unico fra la bellezza di undici nomi ed altrettanti aggiunti, e come oppresso da tanta abbondanza e da essa relegato in uno sottosquadro della strofa. Quanto – infine – alle «squamme d'oro» di 84, 1, se l'idea della copertura di scaglie ricorre nell'epica da Virgilio (*Aen.*, II, 218 sg.) fino al *Waltharius*, 791, quella del prezioso metallo foggiate in laminette origina forse da Claudiano (*Panegyricus de quarto consulatu Honorii Augusti*, 523 sg.) per poi risplendere nel memorabile angue della *Liberata* (XV, 48, 1).

L'immenso peso del suo stabil giro  
 la superba tribuna appoggi a queste  
 e quasi un ciel d'oriental zaffiro  
 in sé figuri ogni splendor celeste.  
 Poli, imagini e segni e stelle e numi  
 tutti d'or puro un arabesco allumi.

Ciclopico e titanico il quadristico iniziale, i cui costrutti sembrano emulare le grandiose proporzioni («L'immenso peso», v. 1) e il saldo assetto («suo *stabil giro*», v. 1) dell'edificio descritto. Intercalato tra il suo maestoso e massiccio complemento (v. 1) e la sua apposizione leggera e diafana (v. 3, ove alla tenera *demonstratio* di Dante [«dolce color»; *Purg.*, I, 13] sottentra una *comparatio* magnificativa [«quasi un ciel»]), il soggetto accampa la sua autorità con le risorse di un lessico aulico e curiale («tribuna» = 'vasta e tondeggiante sopraelevazione') e di un'acustica da stentoreo arringatore («*supeRBa tRiBuna*», poi rifratta in «*aRaBesco*»). L'ordinamento generale del distico conclusivo (tra *congeries* di oggetti [v. 5] e *transgressio* del soggetto [v. 6]) ottiene poi il mirabolante risultato di convertire dei grafismi («*imagini e segni*» rilucenti ed ardenti: «*allumi – or puro*») in ritmema (la scandita cadenza trigiambica «*ě ségnĭ \_ e stéllě \_ e númĭ*»).

In cima alla testudine sovrana  
 si levi emulo al ciel globbo vermiglio,  
 e per insieme unir Francia a Toscana  
 dritto dal mezo suo pulluli il Giglio,  
 quasi nato lassù germe fecondo  
 con tal radice a dominare il mondo.

Il senso di progressivo e culminante innalzamento che della sestina è proprio («*In cima alla testudine sovrana / si levi [...]*») sembrerebbe stupendamente trasposto nel crescendo di arduità sintattica dell'ultimo quadristico, da anastrofe («insieme (2) unir (1)») a iperbato («dritto (3) dal mezo suo (4) pulluli (2) il Giglio (1)») a sinchisi («Quasi (1) nato lassù (3) germe fecondo (2) / con tal radice (5) a dominare il mondo (4).») Non meno rimarchevole l'ingegnosità che la strofa esibisce quando coniuga (nel giglio) l'arme araldica dei Borboni e lo stemma cittadino di Firenze, adempiendo *per iconem* all'assunto elogiastico del poemetto («per insieme unir Francia a Toscana», v. 3). Non saprei, infine, se più arguta sia da stimarsi l'isotopia che collega «pullulare» (= 'spuntare sbocciando') a «germe» e a «radice» (e a «seminario», 89, 6 = 'semenzaio') o l'invenzione (che è linguistica tanto quanto visiva: elettissimi i latinismi «testudine» e «globbo») del tetto a quattro triangoli convergenti in un vertice sormontato dalla sfera florifera.

Su l'orlo principal del maggior fregio,  
 che la prima cornice abbraccia in alto,  
 imaginata da scarpello egregio  
 chiudan lunati nicchi in cavo smalto  
 la lunga serie de' grand'avi suoi,  
 seminario di principi e d'eroi.

La *mésalliance* dinastica di 88, 3 finisce per approdare qui all'attesa progressione dalla casa reale francese alla schiatta granducale dei Medici. Il tecnicismo terminologico («orlo – fregio – cornice») o la fin notarile pedanteria («orlo *principal – maggior fregio – prima cornice*») dell'avvio (avvitantesi con stento in determinazioni successive: «orlo [...] *del fregio / che la [...] cornice*») s'inquadrano meno nella vocazione disegnativa di certa ecfrasi cinquecentesca (cfr. BUCCHI, «*Meraviglioso diletto*», p. 137) che non nell'ebbrezza – così mariniana – del costruire con parole, sino al sibaritico edonismo dei «lunati nicchi [=falcate conchiglie'] in cAvO smAltO» e al caleidoscopio dei tanti aggettivi e sostantivi in coppie, disposte prima a chiasmo («orlo principal – maggior fregio», «prima cornice – scarpello egregio») e poi in parallelo («lunati nicchi – cavo smalto – lunga serie – grand'avi») entro una sestina che ne diviene recipiente perfetto al pari della cimasa che «abbraccia» (v. 2) e dei guscî che «chiudono» (v. 4).

Lippo, Averardo e con bell'ordin d'anni  
 Giuliano, Leon, poscia Clemente,  
 tre Pieri, tre Lorenzi e tre Giovanni,  
 Cosmi altrettanti, ognun di gloria ardente,  
 infino a quel che'nsù l'età del fiore  
 ebbe di Grande e titolo e valore.

Aiutandosi con un albero genealogico (cfr. SCHEVILL, *The Medici*, p. 225; HIBBERT, *Ascesa*, pp. XI-XIV) si ricava – salvo errore – che il poeta allude qui, anzitutto all'Averardo leggendario capostipite della prosapia medicea (cfr. COLLISON-MORLEY, *The Early Medici*, p. 1), e poi a Giuliano (1453-1478), a papa Leone X (al secolo Giovanni; 1475-1521), a papa Clemente VII (al secolo Giulio; 1478-1534), a Piero (1416-1469), a Pierfrancesco il Vecchio (1415-1476), a Pierfrancesco il Giovane (1486-1525), a Lorenzo il Popolano (1463-1503), a Lorenzo il Magnifico (1449-1492), a Lorenzo duca di Urbino (1492-1519), a Giovanni il Vecchio (1360-1429), a Giovanni il Giovane (1467-1498), a Giovanni delle Bande Nere (1498-1526), a Cosimo (1389-1464), a Cosimino (nipote del precedente e morto infante), a Cosimo I (1519-1574). Quella poesia del nome proprio (per rassegne e sequenze tra epiche e celebrative) che rimonta a certo Dante del primo *Inferno* (e. g. I, 108 e IV, 128) consegue in questa strofa, in virtù del barocco *ius accrescendi* applicatole dal Nostro, una strepitosa detonazione, anche solo nell'esamembre epanaforico del v. 3 (certamente debitore – peraltro – di PETRARCA, *Triumphs*, IV, 1, 53) o nel contusivo ma corroborante battimento (su cesura) dei due indefiniti del v. 4 («altrettanti, ognun»).

Poi Francesco et Antonio e Ferdinando  
 e l'altro COSMO alfin chiuda il bel cerchio,  
 a la cui man non è lo scettro o il brando  
 (benché tenera ancor) peso soverchio;  
 a la cui molle e giovinetta chioma  
 il diadema real non è gran soma.

Piuttosto curioso (o forse malizioso?) è qui – al v. 1 – l'inserimento tra i due legittimi sovrani Francesco I (1541-1587) e Ferdinando I (1549-1609) dell'oscuro Antonio, dubbio figlio adottivo del primo (cfr. DELLA TORRE, *I Medici*, p. 183). Preme comunque all'encomiaste di pervenire (v. 2) al Medici allora regnante, Cosimo II (1590-1620), asceso al soglio nel 1609 appena diciannovenne, epperò coccolato («man [...] / [...] tenera ancor», vv. 3-4; «molle e giovinetta chioma», v. 5) con la migliore topica d'occasione. Si affaccia così un tema (quello del re donzello) congeniale al Marino effigiante di bellezze efebiche (e capace, in *Adone* XVI, dello sviluppo che tutti sappiamo). Al presente, esso dà ansa – stilisticamente – a una concinnità tra modesta ed *enjouée*, materiata di miti iterazioni e vezzosi spostamenti di conformi tasselli frasali («a la cui man – a la cui molle», «non è lo scettro [...] / [...] peso soverchio – il diadema [...] non è gran soma»).

Questi, quasi leon ch'ardito e fiero,  
 seben dorme talora, occhio non serra,  
 posa sì, non assonna, e con pensiero  
 sol di pace amator vigila in guerra.  
 Per ministri guerreggia e, mentre siede,  
 nulla oblia, molto cura e tutto vede.

Si poneva qui al panegirista uno spinoso *problème à résoudre*, non potendosi da lui negligere né il lustro di principe valoroso che Cosimo II si era conquistato con la spedizione in soccorso del Gonzaga (cfr. SODINI, *L'Ercole tirreno*, pp. 2, 52-53, 56), né, d'altro canto, la gravezza (soprattutto a far data dal 1614 [cfr. DORINI, *I Medici*, pp. 482-483]) della sua infermità, tale, in pratica, da obbligarlo a governare dal letto (cfr. FASANO GUARINI, *Cosimo II*, p. 48). Ecco allora Marino (per salvare capra e cavoli con un'escogitazione di compromesso) ricorrere a un *cliché* più che insigne (ELIANO, *De natura animalium*, V, 39; MACROBIO, *Saturnalia*, I, 21, 17; ALCIATO, *Emblemata*, p. 117. Cfr. IGARASHI-TAKESHITA, *Les lions*, p. 46) cioè l'*imagery* del leone dormiente ma vigile (v. 2), e presentare dunque Cosimo come un felino posseduto dalla quiete però pronto ad agire efficacemente (e sia pure per delega: «per ministri guerreggia», v. 5). Di qui, quanto di volpino palesa l'elocuzione della sestina, tutta intessuta di antitesi spinte fino all'ossimoro («di *pace amator, vigila in guerra*», «*guerreggia*, e [...] *siede*») e di epanortosi sostanziate di litoti («*seben dorme* [...] *occhio non serra*», «*posa sì, non assonna*»), così da affermare («tutto vede») nel negare («*nulla oblia*») e da correggere («*molto cura*») nell'ammettere («*mentre siede*»).

Quinci spiegando il gonfalon vermiglio  
 contro il barbaro Can sue squadre aduna;  
 e spera rotto il suo rapace artiglio  
 far dove sorge il sol cader la luna;  
 e'l corno, che per lui spuntato langue,  
 votar di luce e riempir di sangue.

L'imbarazzo che l'eventuale filoiberismo (e antigallicismo) di Cosimo II (cfr. ANDRIEUX, *I Medici*, pp. 496-497) creava verosimilmente a Marino (pur interessato ad apprezzare il generoso mecenatismo del granduca: cfr. ALLODOLI, *I Medici*, p. 54, col. 1) è agilmente aggirato mercé l'appiglio dell'ostentosa politica antiturca del Medici (cfr. SODINI, *L'Ercole tirreno*, pp. 24-26) e delle stesse vittorie arrise alle galere toscane in difesa dei Drusi (cfr. YOUNG, *I Medici*, pp. 677-678). Da ciò il buon gioco del Nostro nell'incassare l'immarcescibile classe epidittica dell'appello alla crociata contro l'Infedele, e nel por quindi mano a un'esaltata pittura sia del nemico in sembianze belluine («Can – artiglio – corno»; rabida e ringhiosa altresì l'onomatopea «bARbARo – speRA – RApace – ARTiglio – fAR») sia della gagliardia che lo rintuzza e lo soggioga («rotto [...] l'artiglio», «corno [...] spuntato»), fino a un tale spirito di lotta senza quartiere da riesumare e riabilitare (attraverso contrapposti di feroce violenza: «sorge il sol, cader la luna», «votar di luce e riempir di sangue») la classica equivocazione (cfr. *Rime eroiche*, 2, 3-4; 13, 6-8; 63, 10-11) sul vessillo ottomano (la mezzaluna) che garrisce e perisce in Oriente («dove sorge il sol»).

De l'interne facciate in quattro quadri  
 gli spazii il nobil tempio abbia distinti,  
 che sien di tarsia a più lavor leggiadri  
 di gemme incorrottili dipinti;  
 e quattro istorie intorno intorno espresse  
 di questa inclita dea scoprano in esse.

Quanto limpida la scansione (2 + 2 + 2) e nitido il riparto («abbia», v. 2; «sien», v. 3; «scoprano», v. 6) della strofa, altrettanto contorto (e fin tormentato) l'*ordo verborum* di ciascun distico:

[ De l'interne facciate (3) in quattro quadri (5)  
 [ gli spazii (2) il nobil tempio abbia (1) distinti (4),  
 [ che sien (1) di tarsia a più lavor leggiadri (4)  
 [ di gemme incorrottili (3) dipinti (2);  
 [ e (1) quattro istorie (3) intorno intorno (6) espresse (5)  
 [ di questa inclita dea (4) scoprano in esse (2).

La radice della virtuale ambiguità dei vv. 3-4 ('che siano coloriti da inalterabili pietre preziose in tarsie variamente e graziosamente lavorate'), e cioè la ripetizione e variazione del «di» innanzi ai complementi di mezzo («di gemme») e di specificazione («di tarsia»), rientra – in effetti – nel *fingerprint* retorico della sestina, la quale, a partire dalle quattro sillabe allitteranti dell'esordio («quat / tro qua / dri»), appare costellata di artificî duali (come l'epanodo del v. 1 nel v. 5 [«quattro quadri – quattro istorie»] o l'epizeusi [delizioso idiotismo italico: cfr. MARAGONI, *Poesia dell'esattezza*, p. 7 e n. 3] «intorno intorno» nel medesimo verso penultimo) che nel loro complesso figurano, quasi in un larvato *technopaegnon*, la quadrilateralità, ovvero la doppia bilateralità, della cella del tempio evocata.

DEL felice natal l'istoria prima  
 e de la prima età le feste accoglia,  
 e gli applausi giocondi e i giochi esprima  
 quando l'alma vestì caduca spoglia,  
 l'alma ben nata, in cui del Fato al cenno  
 pargoleggiava intempestivo il senno.

Quanto di un po' impacciato o perfino imbambolato ritiene la condotta della strofa (dai trasversi balbettii dell'esordio [«DEL felice natal (4) l'istoria prima (1) / e de la prima età (5) le feste (3) accoglia (2),»] alla rudimentale brachilogia del prosiegua [«gli applausi [...] / quando l'alma [...]»] all'epanalessi del commiato, fra pensosa e stupita [«l'alma [...] / l'alma ben nata, in cui [...]»]) potrebbe ben derivare dall'esito d'essa, nel quale il tratatizio (*Sl* 130, 2; *Purg.*, XVI, 87 sg.) paragone tra l'anima e un bimbo («pargoleggiava») è argutamente rimotivato tramite appunto l'acerba età dell'elogiata. Il più revulsivo fra i lemmi dell'ultimo verso («intempestivo») è posto al centro d'esso in modo da risultarne sì valorizzato, ma anche conteso tra le diametrali attrazioni del predicato («pargoleggiava») e del soggetto («il senno»), potendo così fungere, nell'un caso o nell'altro, tanto da aggettivo investito di ufficio avverbiale («pargoleggiava intempestivo») quanto da attributo preposto all'articolo stesso («intempestivo il senno»). Marino dunque, non pure assegna ad un suo stico quella che si potrebbe definire una inconcentrica struttura a lunula d'Ippocrate, ma addirittura ne congegna due (alternative, però adiafore; *ergo* ambigue nel loro rapporto) fra cui la scelta resta sospesa. Rimane quindi provato come la spazializzazione della sintassi che dalla prosa delle *Dicerie* trapassa alla poesia del *Tempio*, anche reca con sé quelle penombre e ingegnosità nella significazione le quali dell'opera del Nostro (autore metasemiotico se mai altro) costituiscono uno dei crismi più seduttivi.

Il dì che costei nacque avean le stelle  
 quante n'ha il ciel più prodighe e cortesi  
 ne' propri alberghi lor ridenti e belle  
 di splendor signorile i raggi accesi,  
 e dal guardo pacifico e secondo  
 piovean ricche influenzie al nostro mondo.

Lunge rotava o, divenuto amico,  
 qual più maligno e torbido pianeta  
 solo a favor de la beltà ch'io dico  
 l'obliqua fronte avea rivolta in lieta,  
 spento ciò che di reo quaggiù produce  
 infausto aspetto di sinistra luce.

Degna di un'attenzione finora negata appare l'attitudine alla nipiologia che Marino (indottovi certo dall'argomento eventualmente trattato, ma forsanco da qualche lato o latebra dell'indole sua) dimostra a più riprese nella sua produzione, qui – discorrendo di Maria nascita e neonata – come altresì nel toccante finale della *Strage*. In 96 la considerabile latitudine aggiudicata a taluni costituenti frasali invece connessi secondo logica («[...] avean le stelle / [...] / [...] i raggi accesi») e il rigoglio – in clausola – d'aggiunti sinonimi o sillogici («prodighe e cortesi», «ridenti e belle», «pacifico e secondo») convergono in una campitura sintattica sia spaziata che florida («[...] stelle / [...] prodighe e cortesi / [...] ridenti e belle»), epperò dotata dell'*allure* appunto d'un racconto di fate tanto leggiadro quanto lussuoso («splendor *signorile*», «ricche influenzie»). E come stimare se non intonate alla migliore etica fiabesca le emisperiali contrapposizioni («amico» vs «maligno e torbido», «obliqua» vs «lieta») e le rassicuranti conversioni («divenuto amico», «rivolta in lieta», «spento ciò che di

reo») a mezzo delle quali è ordita la successiva sestina, pur ammirevole per la duttile complessità della sua costruzione, tra proposizioni al participio (vv. 1 e 5), tasselli relativi («*ch'io dico*», «*che di reo*») e adulta *envergure* su tristico (vv. 2-4)?

Scelse di propria man da l'aureo vello  
 il Motor del destin lucido stame  
 per ordir tra quel vel candido e bello  
 a quell'alma gentil dolce legame,  
 a la cui nobil opra erano unite  
 le Filatrici de l'umane vite.

E benché fusse il più purgato e netto  
 che stringesse giamai spirito chiaro,  
 nel fonte de la gioia e del diletto  
 per renderlo più puro anco il lavaro,  
 acciò che macchia di fortuna aversa  
 non tingesse giamai luce sì tersa.

Il dorato sfarzo e la sensuosa liscezza di strofe siffatte avranno certo, all'epoca, suscitato l'invidia di parecchi colleghi del Nostro. La prima delle due (con sincretismo molto mariniano: cfr. FRARE, «*Adone*», pp. 228-233; LAZZARINI, *Ritratti*, p. 160; CORRADINI, *In terra*, pp. 100-104) arruola Dio stesso (sotto una perifrasi che ortodossamente gli subordina il fato: «il Motor del destin») assieme a mitemi di coppella (il vello d'oro [v. 1] e le Parche [v. 6]) per venire a dire che, al fine di congiungere («[...] ordir [...] / [...] legame») il corpo («vel», in qualità di rivestimento dello spirito) all'anima («quell'alma») di Maria, il Creatore d'essa volle scegliere un filo («lucido stame») il più pregiato e peregrino («da l'aureo vello»). La medesima isotopia che collega il refe prezioso con le «Filatrici» intente all'illustre confezionamento («nobil opra») non mancherà di prolungarsi nella successiva 100 («conocchia – fuso – forbici»). La strofa 99 si raccomanda per l'imperturbabile bizzarria (anch'essa, in fondo, favolistica) onde l'incantesimo di una soprannaturale luminosità («spirito chiaro», «luce [...] tersa») vi viene

accompagnato all'idea, tutta invece terrestre o comaresca, di una nativa pulitezza («il più purgato e netto») o di una scrupolosa mondatura («per renderlo più puro anco il lavarò»).

L'una da la conocchia iva traendo  
 in lunga linea il peregrin lavoro;  
 l'altra rotava il turbine stendendo  
 su 'l fuso adamantin l'invoglio d'oro;  
 la terza oltre suo stil fatta cortese  
 tenea le crudi forbici sospese.

L'una con fresco volto e con crin biondo  
 per verde età dipingerete acerba.  
 Adulta l'altra e 'nsù 'l vigor giocondo,  
 del suo fior giovenil lieta e superba.  
 L'ultima il tergo incurvi, e vecchia stanca  
 mostri guancia rugosa e chioma bianca.

Associate da una regolarissima partizione ternaria agevolmente dettata dal numero medesimo delle Moire («L'una», 100, 1; «l'altra», 100, 3; «la terza», 100, 5, «L'una», 101, 1; «l'altra», 101, 3; «L'ultima», 101, 5), le due sestine si differenziano tuttavia perché adottano, la prima una mitografia che discrimina per funzioni, la seconda un'iconologia che scevera per età. Mentre dunque – in 100 – Cloto provvede a cavare («iva traendo») dal pennechio sulla rocca («da la conocchia») il filo prolisso quanto nobile («in LúngĂ LíneĂ il *peregrin* lavoro»), Lachesi avvolge su un sostegno di pietra patrizia («su 'l fuso adamantin») la splendente gugliata («l'invoglio d'oro») e Atropo, contro il suo istituto e il suo abito («oltre suo stil fatta cortese»), si astiene dall'operare il taglio letale («forbici») comunque incombente («sospese»), a partire dalle stesse opposizioni (rigorosamente geometriche) tra i suoi margini estremi e mediani («fresco volto e [...] crin biondo» [v. 1] vs. «guancia rugosa e chioma bianca» [v. 6]; «acerba» [v. 2] vs. «vecchia» [v. 5]) 101 eccelle invece per il suo smagliante (e consapevole:

«dipingerete», «mostri») visualismo, e cioè – si badi bene – per il sublimarsi di una nominalità straripante (dodici aggettivi, due aggettivi sostantivati, otto sostantivi, due pronomi contro tre soli verbi) e allagante (come nei vv. 3-4 o altresì in 97, 6; 100, 2; 104, 4) che equivale a fornire immagini prescindendo ostinatamente dal legame narrativo dei predicati.

Intente ad agitar l'aurata culla,  
 dove spruzzava il ciel pioggia di rose  
 e dove la magnanima fanciulla  
 lusingavano al sonno aure amoroze,  
 stavan Lachesi intorno, Atropo e Cloto  
 dando col piede a la quiete il moto.

Lo speciale dulcore della strofa (straordinario in confettosi lacerti come i vv. 2 e 4, o la paretimologia «AURata – AURE», o il feerico paradosso in coda: «Dando [...] a la *quiete* il *moto*») nasconde in filigrana un concepimento di arguzia sopraffina, quale quello per cui la nozione (segnatamente affettiva e caritativa) della protezione mercé un abbraccio che cinga ed attornî («stavano [...] intorno») è iscritta sia in due rime contenitive, per l'occhio o per l'orecchio («CULLA: fanCiULLA», «ROSE: amoROSE»), sia nella disposizione ciclica dei nomi (certificati con suggestivo differimento) nel v. 5 («*Lachesi* intorno, *Atropo e Cloto*»), sia nel ritorno ad anello – tra gli stichi limitanei – del tocco fabulatorio del cullamento delle Parche fattesi premurose madrine mediterranee («Intente ad agitar», «dando col piede [...] il moto»).

Tra le morbide coltre ove giacea  
 faceano i nidi e gian scotendo l'ale  
 Vezzi, Risi, Trastulli. Amor l'avea  
 de la faretra sua fatto guanciaie  
 e con le proprie piume ufficioso  
 ministrava le piume al suo riposo.

Dopo una sestina unitaria (benché saporosamente asimmetrica: 1 + 3 + 2), eccone un'altra bisecata in due minori periodi addirittura demarcati *intra versum*. Il nesso tra le due strofe è peraltro ribadito dalla ripresa, nella susseguente, dell'ossimoro già a chiusura della precedente (102, 6), per cui la «quiete» (A) e il «moto» (B) prima annunciati recidivano in due rispettive costellazioni (del sereno riposo [«coltre – guanciaie»] e della graziosa volatilità [«nidi – ale»]), ultimamente intersecantisi in un'antistasi onde le «piume» dorsali delle quali Amore dispone per spostarsi (B) si cangiano nelle «piume» che Amore appresta alla bambina perché vi si stenda e vi dorma (A).

Le tre fatali dee, filando intanto  
 de la donna immortal gli anni correnti,  
 a dormir l'allettavano col canto,  
 nunzie veraci di presaghi accenti;  
 e 'l biondo dio del sempreverde alloro  
 con l'aurea cetra accompagnava il coro.

Un motivo tendenzialmente alessandrino e virtualmente solennizzante come quello del canto profetico delle Moire (che dal dotto Catullo dell'epillio su Teti e Pelco [*Liber*, 64, 323 sgg.] trasmigra infatti sino alle sapienti falsificazioni di Foscolo [*Sepolcri*, 212]) sembra qui cedere il passo a una partenopea ninna nanna tutto cuore (v. 3), allusa e inverata da ipnogeni artificî di ripetizione quali la diafora di appena prima («[...] con le proprie *piume* [...] / ministrava le *piume* [...]», 103, 5-6) o i molteplici riverberi acustici della sestina ora in esame (per verticale, tra le rime: «iNTaNTo : correNTi : caNTo : acceNTi»; per orizzontale, entro i sintagmi: «fILANDO INTANTO – alletTAvANO col cANTO»). Su tutto domina, comunque, l'aura di una celere fuga attraverso il tempo («anni correnti») che fin lieviti al di sopra di esso anticipandolo per precognizione («presaghi accenti») o pure giunga a trascenderlo nella conseguita perpetuità («sempreverde») di un fulgido olimpo («biondo dio – aurea cetra»).

Di quell'alto cantar le sacre note  
 già non chegg'io che saggia man distinguea.  
 So che colore artefice non pote  
 voce ritrar che formi umana lingua.  
 L'atto però sia tal, ch'altri da' detti  
 senza udire il parlar prenda i concetti.

Il tramite dall'annuncio del vaticinio delle Parche (104) alla trascrizione d'esso (106-117) è affidato a una strofa in cui, mentre parrebbe farsi avanti il tema – poetologico – della modestia ostentata, a tener banco è l'altro – estetologico – delle *Grenzen der Malerei und Poesie*. Ne risulta un breve iato tra i toni maggiori di prima e di dopo, non senza una qualche impedenza nell'esporre che, alla mia giovanile sprovvedutezza di editore pioniere, poté parere corruttela insanabile (*Nota a «Il Tempio»*, p. 96). Un recensore benemerito nell'aiutare a capire (CHiodo, *Rassegna*, p. 431) e un filologo formidabile nelle sue armi (missiva allo scrivente di Letterio Cassata, in data 7.X.1999) hanno poi chiarito che il testo tràdito va ricevuto come genuino e deve essere inteso, a un dipresso: «Certo non pretendo che alcun pittore, per quanto sapiente, registri la fatidica melodia di quel sublime canto, giacché so che le tinte creatrici di immagini non possono riprodurre ciò che risuona articolato dalla bocca dell'uomo [cfr. *Dicerie*, ed. POZZI, p. 258, rig. 5 e 17]. Tuttavia l'atteggiamento ritratto sia così espressivo, che chiunque, dal solo mio discorso, pur senza percepire l'altrui voce, possa ricostruire il senso di quel che le Parche modularono.». Non potrà comunque essere disconosciuto il complesso intrico (o il sornione girotondo) per cui un messaggio 1 (l'udibile canto delle Parche: poesia con musica) viene mediato da un messaggio 2 (il contemplabile affresco nel tempio: pittura) a sua volta mediato – o ispirato? – da un messaggio 3 (i versi – sia scritti e visibili, sia declamati e ascoltabili – dell'aedo: poesia senza musica) e così una triangolazione di arti sorelle si trasforma nella fagocitazione delle une da parte di un'altra – la letteratura – che, grazie al suo veicolo *double-face* (e cioè sia grafico che acustico), può agevolmente ridurle a sé appropriandosi appunto delle loro specificità ottiche e foniche (cfr. FULCO, *Marino e la tradizione figurativa*, pp. 15-16).

«Nasci, di degni padri o degna figlia,  
 ornamento (dicean) del sangue tosco;  
 novello sol de la real famiglia,  
 per cui sol si rischiara il mondo fosco;  
 e fa' portando al sole e luce e scorno  
 più chiara l'alba e più sereno il giorno.

L'inno si avvia con una mossa conativa (l'ortatorio «Nasci» di 106, 1 e 107, 1) che subito lo imposta come apostrofe (onde poi «t'accolga», 108, 5; «ti dia», 109, 2 etc.). Il tracciato della lode presaga appare, peraltro, dei più canonici (se non dei più triti: stanchissimo il bisticcio «sol [nome] – sol [avverbio]» dei vv. 3-4), cominciando con un'*obreptio* (o sfruttamento di uno spunto vantaggioso: Maria si affaccia al mondo come il sole sorge su esso) e volgendola in un'*exaggeratio* (o aumentazione adulatoria di un parallelo acquisito [vv. 4-5]). Di sicuro effetto (benché di conio corrente) altresì *petits agréments* quali il poliptoto bicasuale del v. 1 («di degni padri o degna figlia»), l'etimologismo ad eco dei vv. 4 e 6 («rischiara – chiara»), l'isocolo anaforico e armonico del v. 6 («più chiArA l'AlbA e più sereNO il giorNO.»).

Nasci, germe real, che mai non nacque  
 prole al mondo più bella, al ciel più cara,  
 né tra' lumi giamai, tra' fior, tra l'acque  
 sì pura, sì odorifera o sì chiara  
 conca aprì, polo espose, espresse stelo  
 perla in mar, rosa in terra o stella in cielo.

La maniera in cui Marino ha saputo *diamanter* (l'espressione è di Boulez su Messiaen) questa strofa del suo panegirico ha certo del prodigioso, eppure corrisponde all'esecuzione di un artificio – i *singula singulis* – familiarissimo ai di lui zelatori (cfr. MARAGONI, «*Logonomia nova*», p. 31, n. 24). La sestina, dunque, finisce sì per assurgere a sconvolgente troniera dell'intero componimento (poiché nessuna delle almeno diciassette altre occorrenze, in esso, del medesimo espediente risulta altrettanto fiammeggiante), ma maggiormente rileva, ai fini dell'interpretazione, ricercarne il reale movente. Tenendo conto che la tecnica correlativa e il carniere tematico delle armi e danni d'Amore si offrono strettamente congiunti fin da Petrarca e di lì nella successiva tradizione della lirica amorosa italiana e non solo (cfr. ALONSO, *Pluralità e correlazione in poesia*, pp. 150 sgg. e POZZI, *Poesia per gioco*, pp. 122-125), è incontestabile che qui l'autore erge un castello di versi rapportati da *knockout* intendendo di affermare: a) che l'oggetto del suo discorso è ora Maria in quanto creatura femminile dotata di bellezza epperò suscettibile di elogio; b) che tale materia è appannaggio della poesia, sola arte capace di tesserne degnamente le lodi; c) che la poesia stessa dispone, per questa bisogna, di suoi mezzi peculiari, e cioè iconici *iuxta propria principia* (perché idonei bensì, come visuali, al compito del rappresentare, ma in tutto consustanziali, come sintattici, alla disciplina che li ha ritrovati e se ne serve).

Sien la diva più bella e la più casta  
 allevatrici tue, parto felice.  
 L'altra, che fece al folgorar de l'asta  
 l'olivo germogliar, ti sia nutrice.  
 Ne lo scudo t'accolga e, mentre nasci,  
 con la benda d'Amor ti stringa e fasci.

Istituzionale si potrebbe definire lo schieramento delle divinità qui invocate a tutela della pargoletta (e infatti designate con perifrasi tanto scontate quanto trasparenti). Più notevole (oltre alla motivata esclusione di Giunone Lucina dal novero, in quanto deputata a vegliare piuttosto sulle partorienti che sui partoriti) la metamorfosi di Venere (v. 1), Diana (v. 1) e Minerva (vv. 3-4) in puericultrici a tutto servizio («allevatrici – nutrice»), con una mortificazione votata non già ad eroicomicamente degradarle, sì a umanizzarle e ingentilirle (poiché – come ebbe ad osservare Teresa di Lisieux – è proprio dell'amore l'abbassarsi). Ecco allora lo scudo di Atena (benché astata: gloriosa e terribile [v. 3]) adattato a cuna da lattante (v. 5) o la benda degli occhî di Amore reimpiegata come un pannolino per vestire e serrare i bambini (v. 6). Ed ecco pure due inarcature (vv. 1:2 e 3:4) specialmente suadenti e ridenti (come assimilabili, la prima a una materna carezza e la seconda a una pacifica fioritura) non meno che distinte e distese nel loro collocarsi nel tempo (perché i rispettivi rigetti – quasi una prolessi e un'analessi disposte faccia a faccia – notificano una mansione ancora da svolgere [«allevatrici tue»] e un evento già invece consumatosi [«l'olivo germogliar»]).

Né di latte mortal (di tanto indegna  
 fora poppa terrena) esca ti dia,  
 ma di quel puro onde 'l ciel fregia e segna  
 l'alta di stelle accumulata via,  
 al cui sincero e limpido sereno  
 si somiglia il candor del tuo bel seno.

È questa una strofa soffusa di una sua particolare magia, giacché in un unico periodo tanto severamente architettato (frase imperativa [2 vv.] + frase sostitutiva [2 vv.] + frase esplicativa [2 vv.]) quanto movimentato da turbolenze (la parentesi ipotetica a cavallo dei vv. 1-2 e l'esuberante limitativa dal v. 3 a tutto il v. 4) immette un netto – e fin pittorico – contrasto tra l'*ordo rectus* dei vv. 5-6 e l'*ordo implexus* del v. 4 («l'alta (1) di stelle (4) accumulata (3) via (2),»), come a mimare un vasto sfondo uranico («al cui sincero e limpido sereno») su cui si staglino stelle a mo' di ricami a risalto («onde 'l ciel *fregia e segna*»). Quanto all'impasto eidetico della sestina, occorrerà riflettere sul trascolorare, in essa, di una perdurante insistenza (forse ossessiva in un Marino orfano di madre [v. *Rime. Parte seconda*, 181, 2, 97-102; cfr. CHiodo, *Più che le stelle*, pp. 175-176 e n. 160]?) sull'essere creatura in grembo a una genitrice ed altrice («latte – poppa – esca – seno») e di un'elevazione ed amplitudine al di là del confine sublunare. Da ciò – in coda alla strofa – il susseguirsi di due versi incentrati sul firmamento (l'uno – il terzultimo – pausato ed attonito come un lento ascendere nell'etere; l'altro – il penultimo – terso, largo e placato non meno di un profondo cielo vespertino) con la menzione di un attributo muliebre (il petto bianchissimo [v. 6]), peraltro secondo un parametro di schietta semplicità («il candor del tuo bel seno») che orienta il dettato verso il registro fiabesco di un Basile (*Cunto*, III, 10, 3), se non di altri fabulatori antichi (*Liber monstrorum*, I, 28) e moderni (GRIMM, *Kinder – und Hausmärchen*, I, 53, 1; III, 161, 1).

T'ammaestrin le Grazie e, mentre in braccio  
 portan peso sì bel balie ridenti,  
 t'insegnin, sciolto a la favella il laccio,  
 romper la balba lingua ai primi accenti.  
 Poi ne le labra tue Pito faconda  
 il mel de l'api e le punture asconda.

Chiarito preliminarmente che «Pito» del v. 5 nulla ha a che fare con il mostruoso Pitone ucciso da Apollo ed è invece (come l'originale grafia «Pitho» evidenzia) la Πειθὸ dei Greci, dea della persuasione mercé il linguaggio – dolce o pungente –, l'esegesi della sestina non potrà omettere di sottolineare (con riguardo al suo proprio contesto: educazione della vocalità [v. 3] e allenamento al discorso [v. 4]) il merletto sonoro approntatovi dall'autore a base di labiali e laterali, gl'infantili fonemi della suzione e del lambimento («BALie – BALba – LABra», ma anche «faveLLA iL LAccio – mEL dE L'»), nonché la terna di costrutti introflessi – o a chiocciola – magari alludenti all'amplesso meridionalmente effusivo («[...] in braccio / portan peso *sì bel* balie ridenti») delle Grazie cangiatesi in *bonnes d'enfants*: «portan (2) peso (3) [...] balie (1)»; «sciolto (1) a la favella (3) il laccio (2)»; «il mel (1) de l'Api (3) e le punture (2)». Un tanto di attaccaticcio e colloidale (epperò di melato o zuccherino) sembra comunque inerire alla timbrica di tutta intera questa puerile sezione del poemetto: «pIEdE – quIEtE» (102, 6); «giaCEA – faCEAno » (103, 1-2).

Ove scherzi, ove posi, ovunque passi  
 nembo di rose scaturisca e fiocchi.  
 E quando ceder pur languidi e lassi  
 denno al placido sonno i tuoi begli occhi,  
 presago April de' tuoi reali onori  
 t'erga purpureo un talamo di fiori.

Altra strofa alla vaniglia e al candito già a partire dal verso iniziale, che ammannisce una casistica esaustiva sotto specie di triplice bina (secondo quella picnosi dello stico cui Marino parrebbe propendere in quest'ultima porzione del suo testo [cfr. 92, 6; 107, 5-6; 112, 4], così densa di piccole veneri, quali anche il *vis-à-vis* di diade identificativa [la ridondanza «languidi e lassi»] e diade specificativa [l'endiadi «scaturisca e fiocchi» = 'si diffonda a cascata'] tra i vv. 2 e 3, o i due adiacenti scambietti nella giacitura dell'aggiunto [«*presago* (2) *April* (1) de' tuoi reali onori (3)»; «*purpureo* (2) un (1) talamo (3) di fiori (4)»] entro il distico della rima baciata).

Da l'Indo il Gange e da l'Ispan l'Ibero  
 mandi a la cuna illustre e gemme et ori,  
 mandi lane il Fenice e sete il Sero,  
 bissi Egitto, ostri Tiro, Arabia odori,  
 e di corone e di trofei di regi  
 intessa Aracne ai ricchi lini i fregi.

Il concetto (quantomai gerarchico e celebrativo) del tributo unanime (benché reso da ciascuno *pro viribus*) all'indirizzo di una creatura superna riceve qui un'attuazione linguistica ancora una volta improntata al criterio della farcitura, se non del rimpinzamento: sul podio, infatti, delle ben sei sineddochi del primo tristico (singolare per plurale: «Indo – Ispan – Fenice – Sero [= Cinese]»); fiumi per regione: «Gange – Ibero») e dell'esquisita *variatio* tra schema a displuvio («il Gange – l'Ibero – gemme – ori») e schema alternante («lane – il Fenice – sete – il Sero») delle due filze di addendi in esso, si accampa infine uno di quei versi esastili – stipati ma algebrici – di cui il Nostro è artefice sovrano («bissi Egitto, ostri Tiro, Arabia odori,»), sempre lasciandosi ammirare nella strofa (come in una analoga dell'*Adone* [VI, 125]) la transuntiva efficacia onde la vistosità delle tante maiuscole si offre da icastico correlativo ottico dell'esoticità delle nazioni in essa convocate e della preziosità delle materie via via affastellatevi, tessili più e meglio che minerali («lane – sete – bissi – lini»), con centro o culmine in Aracne, mitica eponima dell'arte del far stoffe).

Spieghino cigni di dorate piume  
 per l'Arno al nascer tuo gli accenti e l'ale;  
 e di quel buon che spesso il nobil fiume  
 ritardò con lo stil l'ombra immortale  
 col nome di MARIA, non più di Laura,  
 torni cantando a raddolcir quest'aura.

Senza ferire il provido cultore  
 con rastro il suol, da' campi il frutto coglia;  
 e senza uopo di murice il pastore  
 miri a le gregge rosseggiar la spoglia.  
 Da fauci di zaffiri e di cristalli  
 sputi il mar perle e vomiti coralli.

La coppia di sestine profila una sorta di implicita *traditio lampadis*, poiché l'autore vi sembra rivendicare un patronato e una genitura dai massimi fra i campioni della lirica volgare (Petrarca, che traluce nell'agiografica circonlocuzione di 113, 3-4) e dell'epica latina (Virgilio, che trapela nel ricalco da *Ecl.*, IV, 40, 42-45 di 114, 1-4; per «murice» [ propr. 'conchiglia tortile e spinata'] si intende qui, estensivamente, la pregiata porpora di Tiro, senza bisogno della quale il vello delle pecore assumerà, per il portento dell'età nuova, una tinta vermiglia). Forse di qui, nelle due strofe, la compiaciuta esibizione di una maniera iperpoetica, e cioè fondata sull'*écart* rispetto alla norma del parlar comune. Violente torsioni («Spieghino (3) cigni di dorate piume (2) / per l'Arno (5) al nascer tuo (1) gli accenti e l'ale (4);», «Senza ferire (5) il provido cultore (1) / con rastro (7) il suol (6), da' campi (4) il frutto (3) coglia (2);») e impervie divaricazioni («di quel buon [...] / [...] l'ombra immortale / [...] / torni [...]») si accompagnano, peraltro, nel dittico ad un'*imagery* soprattutto intonata a soave maestà

(«dorate piume», «nobil fiume», «raddolcir quest'aura») o semmai dettata da un estro di alchimista e prestigiatore, come nelle opposizioni materico-cromatiche di 114, 5-6 («zaffiri [azzurro] – cristalli [bianco] – perle [bianco] – coralli [rosso]) e nella loro condegna cornice di tropi (per cui l'isotopia «fauci – sputa – vomiti» inchiude e affianca una doppia metafora genitiva [«fauci *di* zaffiri e *di* cristalli»] a due distinte e coincidenti metafore surrogatorie [«sputi – vomiti» = 'proietti fuori']).

Corran balsamo i fonti, argento i fiumi,  
 prorompan latte in larga vena i rivi,  
 stillino manna i più selvaggi dumi,  
 sudino l'elci mel, nettar gli olivi,  
 e di rugiada d'or ricchi e superbe  
 vestan porpora i fior, smeraldo l'erbe.

La nuova età dell'oro dipinta dalla strofa (che non si perita di applicare ai natali della Medici le profezie di Gioele [3, 18] e Marone [*Ecl.*, IV, 30], anzi le amplifica con lauta ubertà, spingendosi fino a civettuoli stucchi quali «dumi» = 'spini' ed «elci» = 'lecci') consiste di fatto in un meccanismo retorico che tiene dell'inquietante: a cinque uniformi predicati in capo di stico (due dei quali resi anomalamente causativi: «Corran» = 'facciano fluire'; «prorompan» = 'facciano sgorgare') rispondono altrettanti espedienti *per ordinem*, o giacenti ciascuno in un rigo (le parisosi del v. 1 e del v. 6: «balsamo i fonti, argento i fiumi», «porpora i fior, smeraldo l'erbe»; il chiasmo del v. 4: «l'elci mel, nettar gli olivi»), o correnti fra rigi diversi (il parallelismo tra i vv. 2 e 3: «prorompan latte – stillino manna»; la rapportazione tra i vv. 5 e 6: «ricchi – superbe – i fior – l'erbe»), risultandone una compagine testuale in cui la strenua messa in valore della posizione nello spazio (e quindi dell'immagine apprensibile con un *coup d'œil* globale ed istantaneo) finisce per agire (perché aggredisce e pietrifica la linearità diacronica che della lingua è propria nel suo stesso funzionamento) alla stregua di quei tali veleni che uccidono coll'arrecar paralisi (cfr. POZZI, *Saggio sullo stile*, pp. 82 e 85).

Tal, felici mortali, oggi è tra voi  
 di questa bella avventurosa il fato.  
 Giornata fausto e sereno, i raggi tuoi  
 non copra atro vapor, giorno beato.  
 Ben dee segnato in gemma un giorno tale  
 vivere in grembo ai secoli immortale.

Beata età, qual pregio, e quale e quanta  
 sperar gloria ti lice or da costei?  
 Tu, bella FLORA, il cui bel sen si vanta  
 di pegno tal, vie più beata sei.  
 Beatissimo quei ch'Amor destina  
 a far di tanto ben dolce rapina.»

Il clamore e lo «stringendo» che fervidamente coronano il lungo e fin qui dolce canto delle Moire si sostanziano anzitutto di una recisa accorciatura delle campate sintattiche entro queste due sestine che lo concludono (e che arrivano così a ospitare non meno di sei piccoli ma compiuti periodi) con pretto ufficio di surriscaldamento agogico. Perfino turbinoso è poi – nel quadro di questa animazione medesima – il carosello di allocuzioni di seconda e quarta persona («tra voi – i raggi tuoi – ti lice – Tu, bella») via via rivolte agli uomini tutti (116, 1), al dì natale dell'eroina (116, 3), all'epoca della sua futura esistenza (117, 1), a Flora (*id est* Firenze [città del fiore], madre [117, 3-4] dell'elogiata). Mentre però la centripeta stilizzazione di 116 quasi parrebbe voler festeggiare Maria racchiudendola e trattenendola in un abbraccio (come nella «compenetrazione» e «qualificazione reciproca» di sostantivo e aggettivo in «bella avventurosa» [cfr. CHIAPPELLI, *Studi sul linguaggio*, pp. 72-73]; nell'*emboîtement* realizzato dal vocativo in replica [«Giorno fausto e sereno [...] / [...] giorno beato.»]; nella

locatività intestina dei complementi «in gemma» e «in grembo»; nella rima ricca ed incassata «*tale : immortale*»), la successiva strofa, nell'imbullonare tra i distici le tre ascendenti riprese dello scritturale μακαρισμός («Beata – vie più beata – Beatissimo»), lo allarga ed estende dall'intimità e domesticità del nido natio («*FLORA*, il cui bel *sen*») al futuro fato della Medici consorte di potentato straniero e perciò strappata alla patria («quei ch'Amor *destina* / a far di tanto ben [...] *rapina*.»).

Così dicean, felicemente attorto  
 innaspando le Parche il fil soave.  
 Ella intanto girando in gesto accorto  
 de l'occhio pueril lo sguardo grave,  
 pareo volesse de l'età futura  
 anticipar la maestà matura.

La partizione della sestina (fra un inizio ancora indugiante sulle tre filatrici e cantore [vv. 1-2] e un corpo di strofa ormai centrato sulla protagonista tuttavia piccina [vv. 3-6]) davvero si palesa *ictu oculi*, nel senso che la rispettiva e diversa qualità grammaticale del distico (mimeticamente [«attorto»] ma audacemente attorcigliato nella sua costruzione: «Così dicean (1), felicemente attorto (5) / innaspando (3) le Parche (2) il fil soave (4).») e del quadristico (invece confezionato come vario ma coerente scacchiere di figure isometriche) gioca sulla recettività del lettore proprio alla stregua di una coppia di fasce sovrapposte, dal differente spessore e dal colore contrario. Quanto appunto ai secondi quattro versi, invero non saprei immaginare meglio che in termini propriamente iconici (di specchiamento e alternanza) la composizione d'essi, per cui in seno a due omeoarcti confinarî («GIrando – GEsto», v. 3; «MAestà MAtura», v. 6) son visti aggrupparsi quattro sintagmi identicamente formati, ordinati e collegati («occhio pueril – sguardo grave» [prima anastrofe]; «età futura – maestà matura» [seconda anastrofe]) ma disposti, prima in successione intralineare («occhio pueril – sguardo grave», v. 4), poi in desizione intersversale («età futura», v. 5; «maestà matura», v. 6).

Che fu poiché i vagiti in culla sparti  
 distinse in note, e fe' l'età progresso?  
 Sprezzò gli scherzi et aborrì quell'arti  
 ch'ama l'infanzia e che gradisce il sesso,  
 e col decoro ch'a virtù conviene  
 schivò ciò che non era onore o bene.

L'implausibilità del contenuto encomiastico qui esposto (e già introdotto nella precedente sestina: Maria come *monstrum* di precocità [«anticipar la maestà matura», 118, 6]) trova compenso o rimedio in un *surplus* di eloquenza esornativa, soprattutto apprezzabile nel distico mediano, dove il doppio ma difforme isocolo di verbo e sostantivo («Sprezzò gli scherzi [oggetto] – aborrì quell'arti [oggetto] – ch'ama l'infanzia [soggetto] – che gradisce il sesso [soggetto]») e il frontale contrasto tra i perfetti storici della riga dispari e i presenti gnomici della riga pari si rinterzano nell'opportunità di un peregrino percorrimto verticale e frazionario di esse due, convertite in *vers brisés* (\*«Sprezzò gli scherzi ch'ama l'infanzia / et aborrì quell'arti che gradisce il sesso.»).

Qual mai disceso dagli eterni giri  
 spirto a gloria sovrana intento e fiso  
 che mandasse più alto i suoi desiri  
 fu da' bassi pensier tanto diviso?  
 E quai negli anni semplicetti e folli  
 furo gli studi suoi teneri e molli?

A due strofe conformate secondo lo schema 2 + 4 ne segue ora una in cui è il quadristico a precedere il distico. Ciò dipende dall'impegno profuso da Marino nell'allestimento della lunga interrogativa retorica dell'esordio (senz'altro più agevole e blanda apparendo la seguente, con la sua grana lessicale di grado tenue [«semplicetti – teneri – molli»]), nella quale tre energiche nozioni spaziali (di abbassamento [«*disceso* dagli eterni giri», v. 1]; d'innalzamento [«mandasse *più alto* i suoi desiri», v. 3]; di separazione [«da' bassi pensier tanto *diviso*», v. 4]) innervano il solenne congegno frastico onde da «spirto» (v. 2) si diramano, come un nimbo o una raggiera, tre austere espansioni: «disceso dagli eterni giri» (anticipata al v. 1), «a gloria sovrana intento e fiso» (contigua al suo appiglio, ma arricciata in una *perversio*), «che mandasse più alto i suoi desiri» (posticipata al v. 3).

Fu Prudenza il suo specchio, ove in mirarsi  
 sé medesima conobbe e 'l mondo stolto.  
 Né con industrie man curò fregiarsi  
 di fiori il crine o di colori il volto.  
 Altre pompe da lei non fur pregiate  
 che quelle onde Natura orna Onestate.

La sestina si prefigge di rispondere alle domande della precedente, con quella maniera di biografare (così tipica del panegirista e del pareneta) che consiste nel marcare bensì una differenza tra le vanità del secolo («mondo stolto – altre pompe») e la ritiratezza del celebrato, ma non mancando di dar fondo alle risorse di una graziosa facondia. Pur in contesto di frugale temperanza («né [...] curò fregiarsi») e di schiva assennatezza («sé medesima conobbe»), tre luccicanti allegoremi (additati dalla spia delle maiuscole, mai del tutto superflue nel Nostro [vv. 1 e 6]) decorano e distendono così il corruciato discorso, che dunque, benché sprezzando ciprie e belletti, non si nega infine a qualche boccolo e cincinno (quale la parisosi del v. 4, spumosa e glassata ad un tempo come certo marmo trattato da Bernini).

Modestia e Cortesia fur l'aspo e l'ago  
 onde seppe immortale ordir lavoro,  
 del cui contesto prezioso e vago  
 fur virtuti le gemme e beltà l'oro.  
 Sol di cure pietose e caste voglie  
 l'anima bella s'arricchì le spoglie.

Un folto arsenale di benemerenze (v. 5) e altre due santimoniali personificazioni (v. 1) si incrociano e incastrano qui entro quattro metafore copulative («Modestia e Cortesia *fur l'aspo e l'ago*», v. 1; «*fur virtuti le gemme e beltà l'oro*», v. 4), sortendone un dettato altrettanto apodittico che galante. Completano e affinano il manicaretto la piccola ma determinante accavalciatura del v. 2 («onde seppe (1) immortale (3) ordir (2) lavoro (4),»), il participio sostantivato del v. 3 (con senso proprio e non già catacretico: «*contesto prezioso e vago*» = 'tessitura fine e pregiata'), il sorprendente – almeno per me – regime transitivo del v. 6 («l'anima bella s'arricchì *le spoglie*.»).

Or da' prati di Smirna et or di Manto  
 iva per suo diporto a coglier fiori,  
 ma riprende, ma condannava intanto  
 d'Elena e Dido i vergognosi amori;  
 e Lucrezia e Penelope pudiche  
 lodava sol tra le memorie antiche.

Gli studî d'umanità dell'elogiata – qui circostanziati – inducono l'autore verso una topica di scolare elementarità, sia quanto a *translatio* («[...] da' prati [...] / [...] coglier fiori» [vv. 1-2] = 'imparare leggendo e tesaurizzando'), sia quanto ad *auctores* (Omero e Virgilio, allusi dai loro – accertati o pretesi – luoghi d'origine [v. 1]), sia quanto ad *exempla* (un'adultera, una concubina, una martire della verecondia, una moglie casta e fedele [vv. 4-5]). Singolare, piuttosto, l'anamorfosi onde il quadristico conclusivo sostiene al contempo due possibili intellezioni, l'una secondo bilateralità (simmetrica) delle funzioni logiche, l'altra secondo bilateralità (antitetica) delle categorie assiologiche:

v. 3	predicati (A <sub>1</sub> )	impudicizia biasimata (A <sub>1</sub> )
v. 4	complementi (B <sub>1</sub> )	impudicizia esemplificata (A <sub>2</sub> )
v. 5	complementi (B <sub>2</sub> )	castigatezza esemplificata (B <sub>1</sub> )
v. 6	predicato (A <sub>2</sub> )	castigatezza approvata (B <sub>2</sub> )

E non meno degna del superiore ingegno di Marino appare poi la cantabile cursorietà del v. 3, infatti siglato da un fatto di microsintassi (l'iterazione irrazionale dell'avversativo) che molto ritiene ognora del vocale e del recitativo (se non del melico: «*Ma* l'alma è pur serena, /

*Ma disperar non sa.*», METASTASIO, *Clelia*, I, 7, 12-13), sia che argomenti un predicatore («[...] *ma averli sterminati, ma averli spenti, ma averli ancora scannati di propria mano* [...]», SEGNERI, *Quaresimale*, III, 1, 5) sia che concioni un tribuno («*Ma cori innocenti, ma liberi sensi*;», RAPISARDI, *Palingenesi*, VII, 606).

Giunta a quel passo poi che si divide  
 in duo calli dubbiosi, il piano e l'erto,  
 là 've lung'ora il giovinetto Alcide  
 tenne in doppio camin pensiero incerto,  
 scelse il migliore e, volta al divin raggio,  
 calcò con piè spedito aspro viaggio.

Ci sarebbe mancato che, nel proposito delle acerbe industrie e glorie della celebranda, non si fosse fatto vivo il mitema eroico (e motivo pedagogico) della virtuosa elezione del giovane Ercole (per cui cfr. 124, 3 con *Adone*, II, 1, 1 e 126, 6 con *Adone*, II, 2, 8), nobile nelle sue proprie origini (Prodicò, a rigore [*Su Eracle*] e Senofonte [*Memorabilia*, II, 1, 21-33]) nonché illustre attraverso Carracci (Galleria di Capodimonte), ma in grado di reincarnarsi alfine (un po' in istile Palais Garnier) ne *La Jeunesse d'Hercule* di Saint-Saëns. Se dal virtuosismo del Nostro era lecito attendersi un'icona del bivio – e della scelta – quale quella (reversibilmente divisoria) che vien tratteggiata dal doppio chiasmo dei vv. 4 e 6 («[...] doppio (A) camin (B) pensiero (B) incerto (A)», «[...] piè (B) spedito (A) aspro (A) viaggio (B).»), cagione di meraviglia è invece la sottigliezza per cui, in onta a tutti i sememi di moto e transito dei quali la strofa brulica («Giunta – volta – calcò – spedito – viaggio»), il cuore d'essa è piuttosto fatto palpitare nel perplesso e sospeso ristare del semidio, a tal punto («lung'ora») irresoluto («incerto») da proiettare le sue titubanze sugli oggetti tra cui deve decidere («calli dubbiosi»). Silenziosa potenza di un'ipallage!

Né, perché dolce e di delizie pieno  
 colei ch'altrui desvia dal sentier dritto  
 de' fallaci pensier l'aprisse il seno,  
 torcer volse giamai l'animo invitto.  
 Né perché periglioso e pien di sassi  
 vedesse il poggio, in giù rivolse i passi.

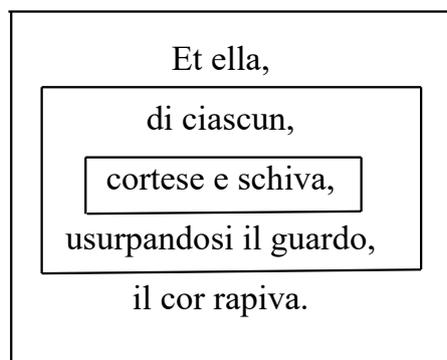
In fase con la disrafia della precedente strofa (nella quale la protratta e pericolosa esitazione di Ercole appare quasi preponderare – per ragioni di efficacia narrativa – sul suo probò divisamento finale), la sestina presenta un netto sbilancio eidetico tra ben quattro versi assegnati alle inique seduzioni del piacere – rifiutate con sdegno – e due soli concessi alle aspre difficoltà dell'onore – affrontate con coraggio –. Finissima, peraltro, la bicromia fonica delle due impari valve (la prima, tutta punteggiata da una sensuale sonora [«Dolce – Di – Delizie – Desvia – Dal – Dritto – De'»]); la seconda, quasi imparchettata da una sorda inflessibile [«Perché – Periglioso – Pien – Poggio – Passi»]), come anche – al contrario – l'omologia tra i due disgiuntivi e inversivi costrutti epitetici d'esse («[...] dolce e di delizie *pieno* / [...] / [...] il seno», «[...] periglioso e *pien* di sassi / [...] il poggio [...]»). È probabile che il meglio della strofa risieda però nella plasticità e canorità di alcune sue figurazioni e intonazioni (quali la dantesca [*Inf.*, I, 3] ipostasi della tentazione al v. 2, l'attizzante tropologia del v. 3 [= 'gli mettesse a nudo il fascino dei miraggî ingannevoli'], la *grande allure* – fra eroica e stoica – del v. 4), tutte prelusive alla speciale quiddità e alla superba riuscita della sestina seguente.

Anzi, lontana dagli umani affetti  
 die' di sé stessa a la ragione il morso,  
 che sdegnando del senso i vani oggetti  
 scorta le fece a l'onorato corso,  
 per le cui rupi rigide e scoscese  
 de' sommi onori in su la cima ascese.

Il serio e nobile Metastasio di certe stanze d'occasione (*I voti pubblici*, 16-18), con la sua severità pur accostevole e la sua musicale maestà, verrebbe da evocare per una strofa come questa, in cui un armamentario già elettivamente corneliano (vittoria sulle passioni dell'anima [v. 1]; ripulsa delle lusinghe sensibili [v. 3]; affidamento al freno dell'intelletto [v. 2]) rifulge in un vaso frasale di cui non si sa bene se maggiormente ammirare l'atletica ampiezza (monoperiodo di sei versi), la pittorica dovizia (sovraordinata + subordinata di secondo grado + subordinata di primo grado + subordinata di secondo grado) o l'elastico fluire (tanto infatti corrivo e filato [«umani affetti – onorato corso – rupi rigide e scoscese»] quanto ondeggiante per spesse metatassi [«di sé stessa [...] il morso – del senso i vani oggetti – de' sommi onori in su la cima»]).

Quinci qual nobil alma ebbe vaghezza  
 di vera gloria, in lei gli occhi converse,  
 e sé medesma a l'unica bellezza,  
 volontaria idolatra, in voto offerse,  
 et ella, di ciascun, cortese e schiva,  
 usurpandosi il guardo, il cor rapiva.

La sestina fa *pendant* con la precedente, integrandola come un necessario effetto (l'altrui venerazione [«in lei *gli occhi* converse», v. 2]) consegue alla sua congenere causa (i meriti di Maria [«usurpandosi *il guardo*», v. 6]). La tattica encomiastica di Marino marcia qui su itinerari vulgati (come l'incomparabilità dell'oggetto dell'elogio [«*unica* bellezza», v. 3]), ma anche s'inerpica sopra sentieri più riposti e romiti (come l'estendersi della lode per partecipazione [«qual *nobil* alma», v. 1] o la lode aggiuntiva che va resa a colui al quale le lodi, pur spettandogli, dispiacciono [«ella [...] cortese e *schiva*», v. 5]). A tali umbratili sinuosità dell'argomentazione ben si addice quel tanto di incidentale e ingestivo che si ravvisa nella sintassi della sestina, appunto rimarchevole sia per il rilevato infissamento dell'apposizione nel v. 4 («volontaria idolatra», retto dal precedente ma distanziato «sé medesma») sia per il singolare schema a *matrioska* dell'ultimo distico:



Or questo et altro ancor, figlie di Giove,  
 del primo muro il bel lavor contegna.  
 Segua de l'altro poi lo spazio, dove  
 l'età più ferma effigiata vegna.  
 E quivi si vedran gli alti imenei  
 che congiunser l'Etruria ai Pirenei.

La strofa funge da anfitrione e ganglio tra il primo (nascita e giovinezza: vv. 1-2) e il secondo (trasferimento in Francia e sponsali: vv. 3-6) dei quattro affreschi od arazzi consacrati dal poeta all'esaltazione della Medici. Discreta ma sensibile la riemersione – dunque – di un *Leitgedanke* come quello della bidimensionalità dipintiva («del primo *muro* il bel lavoro – de *l'altro* poi lo spazio»), oramai prevalente sulla tridimensionalità architettonica per l'innanzi pertrattata. Il rinnovato e tenorile appello alle Pieridi nonché la celebrativa menzione delle nozze tra Maria ed Enrico («*alti imenei*») forzano il dettato verso le regioni più acute della tastiera elocutiva, donde appunto fioccano *pointes* quali la perifrasi patronimica («figlie di Giove» = 'Muse'), la rima straricca tra rimanti eteroclitici («*imenei: Pirenei*»), la denominazione corologica («Etruria + Pirenei» = 'Medici + Borboni'), del resto motivata ad usura dal peso geodinastico dello sposalizio.

POSCIACHÉ de le nozze onde compose  
 le PALLE e i GIGLI un santo nodo insieme  
 finì con scene splendide e fastose  
 l'Arno di celebrar le pompe estreme,  
 i legni accinse ch'a la reggia alpina  
 avean da tragittar l'alta reina.

Più che per una caratura metonimica magari superiore alla media («PALLE + GIGLI» = 'Medici + Borboni'; «Arno» = 'Firenze'; «legni» = 'navi'), la sestina si segnala per il vivo sentimento odeporico («avean da *tragittar*») che sembrerebbe ispirare l'avventuroso cammino del suo quadristico d'avvio («POSCIACHÉ (1) de le nozze onde (6) compose (8) / le PALLE e i GIGLI (10) un santo nodo (7) insieme (9) / finì (4) con scene splendide e fastose (3) / l'Arno (2) di celebrar le pompe estreme (5),»). Da non negligenza – comunque – il *ludicrum* tetradico in coda («reggia (S<sub>1</sub>) alpina (A<sub>1</sub>) – alta (A<sub>2</sub>) reina (S<sub>2</sub>)»), nel quale – punto per punto – A<sub>1</sub> e S<sub>2</sub> vengono collegati dalla rima, S<sub>1</sub> e S<sub>2</sub> sono corradicali, A<sub>1</sub> e A<sub>2</sub> si richiamano sia per suono (l'intera sillaba iniziale) sia per senso (il sèma dell'altrimenti concepibile elevatezza). Ed è forse necessario – tutto ciò osservato – aggiungere che per pura virtù di retorica un grande regno e un piccolo ducato vengono dall'autore resi in tutto conformi e condegni? E che il contegno letterario del Nostro traduce fedelmente il movente stesso dell'iniziativa politica del matrimonio, e cioè un comune vantaggio dei contraenti nel segno dello scambievole pareggiamento (cfr. *Le "siècle" de Marie de Médicis*, pp. 41-42 e *Maria de' Medici*, p. 337, col. 1)?

Una tra molte navi era contesta  
 d'indico avorio e d'ebeno etiopo.  
 Machina trionfal simile a questa  
 Argo non ebbe e non mirò Canopo.  
 Né giamai più magnifico o più bello  
 edificio fabril formò scarpello.

Non può non colpire quanto ligiamente Marino si adegui qui alla verità storica (se non altro avendo tenuto sotto mano, nel comporre, qualche cronaca o resoconto della traversata di Maria), poiché precise particolarità della rappresentazione (come l'avorio e l'ebano [130, 2] o la regale poppa [131, 5-6] del naviglio) si rivelano – spulciata qualche fonte – per niente fittizie («La galère qui venait de la conduire en France [...] portait une poupe fort riche [...]» [DE LA BARRE DUPARCQ, *Histoire de Henri IV*, p. 151, n. 1]; «[...] sa poupe était faite d'une marqueterie précieuse, où l'ébène, l'ivoire, la nacre, le citronnier, le bois des Indes, mêlaient leurs couleurs [...]» [JOUSSET, *Henri IV et son temps*, p. 310]; altri riscontri – ma non tutti stringenti e suavisivi – adduce CERRAI, *A proposito*, pp. 207-212). Di plutografia (o descrittiva della ricchezza estrema e della raffinata ricercatezza) si potrebbe comunque discorrere per tutto questo tratto (pur marinaresco e nomenclatorio [131, 1; 133, 1] al modo d'un racconto di corsari o bucanieri). Sfarzoso o fin sfacciato, infatti, è l'assommarvisi di apporti come – già in questa prima strofa – preziosi materiali dalla remota origine («indico avorio – ebano etiopo»), termini di paragone di scaturigine classica (il costruttore del vascello di Giasone e l'antica capitale della mollezza [v. 4]) e metafore orgogliosamente centrate sull'industria («fabril [...] scarpello») degli ingegneri e architetti («*Machina* trionfal – più magnifico e più bello / *edificio*») dell'oggi inarrivabile («Argo non ebbe e non mirò Canopo. / Né giamai [...] / [...] formò [...]»).

Avea d'intorta seta e corde e sarte,  
 vele di molle e ben filato argento,  
 l'ancore d'oro, e con mirabil arte  
 di polito elefante il pavimento,  
 su la cui poppa con merlate cime  
 sorgea superba al ciel rocca sublime.

Seta (v. 1), argento (v. 2), oro (v. 3), avorio (v. 4) – nonché, poi, alabastro (132, 5) e cedro (133, 2) – quali costituenti del battello della futura coniuge di Enrico convergono nel teorema della sontuosità che compete a una diva e regina in viaggio, ma come ulteriori onori sovrani stimo che siano ospitati nella sestina vuoi la studiata postura mutabile dei quattro complementi di materia («*d'intorta seta* [...] corde», «*vele di molle argento*», «*ancore d'oro*», «*di* [...] *elefante* il pavimento») vuoi il ghiribizzoso controsenso nascente dalla pur grammaticale sineddoche del v. 4 (giacché finire per dare del levigato [«polito»] allo scabro e rugoso pachiderma dalla proboscide è una bella e buona freddura). Scenografico, inoltre, l'*ordo verborum* esibito dalla diatiposi del cassero ai vv. 5-6, il quale guida l'occhio del lettore dal saldo commettersi delle varie componenti dell'apparato («poppa *con* merlate cime») al torreggiante suo protendersi fino all'etra («sorgea superba al ciel») all'effetto finale di munita e sicura dominanza che dal tutto, in somma, promana («rocca sublime»).

Qui d'intero rilievo il fabro egregio  
 sotto l'orlo intagliò ninfe e tritoni,  
 che, de l'opera in un sostegno e fregio,  
 reggon l'alte cornici e i gran balconi.  
 Cento colonne alabastrine intorno  
 fan de' capi e de' fianchi il giro adorno.

Pochi autori conosco capaci quanto Marino di rendere (all'occorrenza: cfr. *Adone*, VI, 116-120 e VII, 12-16) gli oggetti del loro dire così vivamente compenetrati della propria posizione e funzione nello spazio, senza – per questo – mai nulla, in essi, di pedestre o prosaico. Ecco dunque, nella nostra strofa, una sorta di polena addietrata («ninfe e tritoni»), scolpita («il *fabro* egregio») a tutto tondo («d'*intero* rilievo») in modo da garantire – per dirla con Vitruvio (I, 3, 2) – sia *firmitas* che *venustas* («*sostegno e fregio*») e quindi il profilato e il robusto della costruzione («sotto l'orlo *intagliò* – *reggon*») assieme al suo svilupparsi in verticale («*alte* cornici») e in orizzontale («*gran* balconi»). Ciò posto, la sestina non potrebbe concludersi meglio che con la circinifforme profondità («colonne [...] *intorno*») di uno scafo percorso da un suo estremo all'altro («de' *capi* [...] il giro») e dall'uno all'altro dei suoi versanti («de' *fianchi* il giro»).

Antenne, arbori, gabbie et altri arnesi  
 son di cedro odorifero costrutte.  
 Fanali aurati e d'aurea luce accesi  
 abbaglian di splendor le piagge tutte.  
 E lieto in su le sponde ordin si spande  
 di dipinti stendardi e di ghirlande.

Dopo l'iniziale abbozzo di filatera vocabolaia («Antenne, arbori, gabbie et altri arnesi», dove «gabbie» è usato come un suggestivo annesso dei lemmi adiacenti e dunque inteso come 'coffe' anziché come 'vele'), la strofa si dispiega quale accurata antologia di acute sollecitazioni sensoriali, ora olfattorie («cedro *odorifero*»), ora cromatiche («fanali *aurati* – *aurea* luce»), ora luministiche («abbaglian di *splendor*»), fino al conclusivo *Gesamteindruck* del gaio («*lieto* [...] si spande») sbandieramento, con la sua strepitosa orchestrazione svariante dalla consonanza omorganica («dipiNTi – sTeNDarDi») all'assonanza retrograda («stEndArdI – ghIrlAndE»), dall'allitterazione («oRDIn – stendaRDI») all'assillabazione («DI Dipinti»), e dalla marchiana paronomasia («SPoNDE – SPaNDE» + «SPleNDor») allo spaziamento pindarico («lieto [...] ordin [...] / di [...]») con indiscutibile mandato imitativo («si *spande*»).

Serici drappi di purpuree spoglie  
 veston de' palchi interni i seggi alteri;  
 e del ricco castel copron le soglie  
 barbariche cortine et origlieri,  
 là dove appoggiar dee languido e stanco  
 la magnanima donna il nobil fianco.

Un esordio memorabile (v. 1) per la sua lussuosa sensualità (fra tattile [«serici»] e ottica [«purpuree»]) e un verso (4) il quale, così magnificamente intrattenendosi su nient'altro che tende e cuscini («barbariche *cortine et origlieri*»), meriterebbe di figurare in una costituenda *Filosofia dell'arredamento (in baroco)* ci immergono in una tal quale voluttuosa poesia del *comfort* (vv. 5-6), tra scanne di alloggiamenti coperti (v. 2) e ingressi dell'elevazione di prua (v. 3). Strutture per strutture e ornamenti per ornamenti, il poeta anche qui dice la sua a suo modo, architettando una complessa ma elegante turnazione di sostanze ed aggiunti (che si sarà poi liberi di giudicar pure casuale o involontaria):

v. 1	AS	AS	serici drappi – purpuree spoglie
v. 2	SA	SA	palchi interni – seggi alteri
v. 3	ASS		ricco castel – spoglie
v. 4	ASS		barbariche cortine – origlieri
v. 5	AA		languido e stanco
v. 6	AS	AS	magnanima donna – nobil fianco

Et ecco ecco sen vien l'Alba novella  
 stillando perle e seminando fiori.  
 Seco Aurora d'Amor molto più bella  
 sorge del pari, e fa sparir gli albori.  
 Già i destrieri del Sol, che 'l dì conduce,  
 da le nari e dal fren sbuffan la luce.

Biasimevole scoliaste sarebbe quello che neppure un poco si soffermasse a far delibare la fascinosa fragranza di questa strofa sul sorgere del giorno, così prossima ai pressoché coevi vertici figurativi di Reni (1613, Palazzo Pallavicini-Rospigliosi) e Guercino (1621-1623, Casino Ludovisi), se non – certo – in taluni dettagli di stile (come un forse prevedibile – ma comunque irresistibile – doppio gerundio [v. 2] o un genialissimo \*«sbuffare» transitivo e sinestetico [v. 6] in cui il cocente calore dell'ansito si commuta in ardente luore dei raggi), almeno in quel progresso di tinte (e in quella gradazione di toni) che trascorre dallo spuntare dell'alba biancheggiante nella sua rugiada («stillando perle», v. 2) al subentrare dell'aurora vieppiù rossigna («fa sparir gli albori», v. 4) all'affermarsi dell'astro dorato e splendente («Sol, che 'l dì conduce», v. 5). Sul piano più strettamente letterario, ci piace sottolineare sia lo stacco narrativo che questa sestina segna a mezzo di un infallibile espediente (per esempio, dantesco: *Inf.*, III, 82; *Purg.*, II, 13; *Par.*, IX, 13) quale [v. 1] l'«ecco» che, posto in cima al verso nonché al periodo e preceduto dalla congiunzione, si transvaluta da deittico in diegetico (annunciando una svolta nel racconto e allertandone il lettore; cfr. FORSTER, *Aspetti del romanzo*, p. 51; KUNDERA, *L'arte del romanzo*, p. 56; BUFALINO, *Dizionario dei personaggi di romanzo*, p. 7), sia il gareggiamento – in essa – con un cotematico passo tassiano (*Lib.*, III, 1 sgg.), la cui chiaroscurata e morbida miscela di timbro aperto («A») e timbri chiusi («O – U») per il *medium* della vibrante («AURa – AURora – AUREa», «aurORA – adORnA – mormORAv») è da Marino recuperata e sostituita con un assortimento fonico tutt'altrimenti variegato e gorgheggiante («fiORI – albORI», «pARI – spARIr – nARI», «destriERI»).

Prende dal zio, che più che padre onora,  
 i devuti congedi; et ei dolente,  
 di pianto il bianco pel rigando allora,  
 di tenerezza e di pietà si sente  
 spiccar per man d'un violento affetto  
 la pupilla dagli occhi, il cor dal petto.

Si tratta qui di Ferdinando I, che nel 1587 succedette come granduca al fratello Francesco I, padre di Maria. Il trapasso dei poteri (e quindi l'importanza e dignità del nuovo principe) è registrato dal panegirista con laconismo non meno lucido che forbito («che *più* che padre *onora*», v. 1). Il passato (non politico, ma pastorale) del personaggio (già porporato) legittima un'*oratio flebilis* dalla viscosità straordinaria per lo stesso Marino («dolENTE – piANTO – biANCO – rigANDO»). Tanto più efficace allora, in simile contesto di commozioni (v. 4), il freddo e crudo (benché consueto) contrappunto sintattico di colore della sovversione («di tenerezza e di pietà (2) si sente (3) / spiccar (4) per man d'un violento affetto (1) / la pupilla (5) [...]») e colore del parallelismo («la pupilla dagli occhi, il cor dal petto.»).

Bacia indi COSMO e gli altri incliti pegni,  
 e poiché i venti in pace e l'onde in calma  
 allettan dolce a navigare i legni,  
 l'altera classe al bel camin si spalma.  
 Squarcian l'aria le trombe, e scoppian mille  
 timpani e corni e colubrine e squille.

La strofa ancora insiste un po' nel patetico bozzetto dell'addio fra parenti (i «pegni» del v. 1 valendo appunto – latinamente – 'congiunti'). Al momento della partenza dell'eroina dalla Toscana (13.X.1600) l'unica sua sorella superstite era invero Eleonora, duchessa di Mantova dal 1584 (cfr. HALE, *Firenze e i Medici*, p. 219 e TABACCHI, *Maria de' Medici*, p. 205, col. 2), ma qui, strategicamente, è fatto campeggiare Cosimo, il suo decenne «cuginetto» (come si esprime, con la delicata *clairvoyance* che fa onore al suo sesso, RUFFINO, *Note*, p. 221, n. 131). Il fine sfavillio di qualche aurea pagliuzza nel prosieguo (l'aggettivo modale «dolce» al v. 3, «classe» = 'flotta' e «si spalma» = 'prende le mosse' [cfr. *Adone*, I, 51, 4; IX, 13, 8; XVIII, 125, 1 e il commento dell'ed. RUSSO *ad locum*] al v. 4, il trasversale apparentamento «ALLETTan – L'ALTERA» tra gli stessi due rigi) predispone la gran sinfonia del distico in coda, dove la cifra analogica dei predicati («Squarcian – scoppian», da cui il suono appare presentato come il taglio di un tessuto o la perforazione di una superficie) e l'esattamente corrispondente onomatopea («SQUarcian – SCOppian – CORni – COLubrine – SQUille») sono infine confermate e soverchiate da una truppa di sostantivi che non soltanto affianca pelli («timpani») a metalli («colubrine» = 'pezzi di artiglieria'), ma pur sovrappone il percuotere («squille» = 'campane') all'insufflare («corni»).

138

Già del bel peso suo la nave carica  
volge a la riva a poco a poco il tergo.  
Già la vergine bella oltre sen varca,  
già s'accommiata dal diletto albergo,  
e con gli occhi in partir chiede licenza  
a la nutrice sua cara Fiorenza.

139

Sicome Europa già, quando rapita  
fu dal tauro fallace al patrio nido,  
volgeasi indietro afflitta e sbigottita  
a risguardar l'abbandonato lido,  
dove le ninfe del paese amato  
l'additavano i fior del vicin prato;

140

così per le volubili campagne  
la donzella real dogliosa e trista,  
svelta dal suol natio, sospira e piagne,  
et al dolce terren gira la vista  
dove lunge spirar sente gli odori  
de la città de' suoi paterni FIORI.

L'elegia della separazione dai cari lari (138, 4-6; 140, 2-4; oltre a «patrio nido», 139, 2 e «paese amato», 139, 5) sembra qui tingersi dei turbamenti e dei timori di un'inesperta pulzella

in cospetto del suo destinato sposo (139, 3-4). Certo, il paragone mitologico (di genere formalmente encomiastico) della sestina 139 implica, per obbligata proporzione, che, se Maria ripete un'Europa sventurata e disperata («afflitta e sbigottita», 139, 3; «dogliosa e trista», 140, 2; «sospira e piagne», 140, 3), Enrico ripeta un Giove ingannatore («tauro fallace», 139, 2) e brutale («svelta [da 'svellere'] dal suol natio», 140, 3). L'incontenibile carnalità del Borbone era allora, del resto, un fatto realmente notorio (cfr. de LAGRÈZE, *Henri IV*, pp. 271-272 e de la FORCE, *Histoire et Portraits*, p. 76), donde dipoi, nella consorte italiana, una rabbiosa gelosia, capace di azzardarsi fino al tentativo delle vie di fatto (Cfr. HENRARD, *Henri IV*, p. 22). Che Marino abbia, in un'occasione così pubblica, inteso di malignare copertamente sul lussurioso coniuge della Medici può parere assai poco plausibile, eppure le sestine del distacco da Firenze suonano acutamente e singolarmente malinconiche. La tardezza del tragitto («a poco a poco», 138, 2) nulla detrae alla sua irremeabilità (implacabilmente ribadita dall'epanafora dell'avverbio «già» in 138, 1 sgg. [cfr. TANSILLO, *Capitoli*, IV, 73-75]), e quanto più la venustà della partente appare brillare («bel peso», 138, 1; «vergine bella», 138, 3, cavato pari pari – e con ardire – da *R. V.F.*, 366, 1) tanto più essa si concentra e riassume nei di lei occhî vòlti a ritroso («volgeasi indietro [...] / a risguardar [...]», 139, 3-4; «al dolce terren gira la vista», 140, 4) verso quel luogo così ostinatamente richiamato nell'*explicit* di ben quattro strofe («sua cara FIORenza», 138, 6; «i FIOR del vicin prato», 139, 6; «suoi paterni FIORi», 140, 6; «non s'inFIORi», 142, 6).

Sotto l'ombra de' remi il toscano mare  
 umil senz'onda e placido si giace,  
 e, dentro l'acque sue lucenti e chiare  
 percosso il sen da non usata face,  
 a la gentil ch'è de' suoi lidi onore  
 i più chiusi secreti apre del core.

Mormora rotta dagli eburnei rostri  
 l'onda spumosa, e dolcemente avampa,  
 fatta (con gioia de' guizzanti mostri)  
 specchio beato di sì bella stampa.  
 Ai peregrini insoliti splendori  
 germe d'alga non è che non s'infiori.

In queste due sestine l'autore offre un'ennesima prova del suo talento nell'attingere alla topica della recente tradizione ricombinandone poi gli elementi come mai alcun altro avrebbe saputo. Confluiscono qui, infatti, due costellazioni motiviche (entrambe occasionate dall'ambientazione marina della trasferta di Maria), l'una materata dei concettosi paradossi (lo svilupparsi del *fuoco* del desiderio nel bel mezzo dell'*acqua* [141, 3-4; 142, 2; 145, 1]) già sapientemente coltivati nella poesia degli erotici lidereccî (cfr. *Rime marittime*, 6, 11 e 30, 9-10 nonché ROTA, *Egloghe pescatorie*, 2, 42 e 4, 16-18; TANSILLO, *Rime*, 62, 22; ONGARO, *Alceo*, I, 1, 157-159), l'altra (compendiabile nel cartellino dell'ilozoismo, i.e. rappresentazione di una natura animata in quanto condivide gli umani fremiti d'amore [142, 3-6]) proprio tipica del nuovo e furoreggiante genere dell'idillio. Ancora più *custom-made* (e magari più ancora ingegnosa) è però quella sorta di abbreviato (e cioè, sia raddoppiato che condensato) entimema per cui (in 141), 1. dato che la donna bella fa *innamorare* di sé il mare stesso (141,

4) 2. e dato che la quiete di questo (141, 2) ne rivela le *profondità*, 3. si può dire che il mare, *invaghito* della donna, le dischiude il proprio *cuore* (141, 6). Sotto banco (ma con forse maggiore delizia dei sagaci segugi di Pindo) si annidano, infine, un paesistico contrasto tra fitta scurezza («Sotto l'ombra de' remi», 141, 1) e accesa luminosità («acque sue lucenti e chiare», 141, 3; «peregrini insoliti splendori», 142, 5); una roca ma maliosa *Lautmalerei* («mORmORa ROtta dagli eburnei ROstri», 142, 1); un iconismo fonetico che si incarica di visualizzare il tenore («specchio») della lettera su cui siede («SPecchio BEato di sì BElla STampa.», 142, 4).

Ecco prorompe fuor de' salsi flutti  
 il superbo rettor del gran tridente.  
 Copre del vasto golfo i campi tutti  
 il vago stuol de la cerulea gente;  
 e sotto l'aurea poppa, ov'ha soggiorno,  
 fanno a la nova dea corteggio intorno.

Ha qui inizio un lungo *exursus* mitologico nel quale varie divinità talassiche festeggiano via via l'elogiata al suo passaggio (143, 5-6), o prendendo a turno la parola (Nettuno [147-154]; Cidippe [161]; Doride [162-165]; Proteo [166-175]) o anche solo porgendole doni (Galatea [157]; Climene [158]; Deiopea [159]). Innegabile l'influenza che sullo stralcio ha esercitato il Claudiano dell'*Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti* (poi assai presente in *Adone*, XVII), ma pienamente mariniana la disinvoltura con cui una *Quelle* facente al caso («[...] *Prorupit gurgite torvus / Semifer [...]*»; *Epith.*, 144-145) è saputa opportunamente riverniciare («Ecco *prorompe fuor de' salsi flutti*», 143, 1) e dirottare (all'indirizzo di Posidone, gravemente e scultoreamente perifrasedo appena appresso [143, 2]). La cinturata simmetria dei due ipotagmi genitivi al centro della strofa («*del vasto golfo i campi tutti – il vago stuol de la cerulea gente*»), altresì arricchita dal fiammingo anagramma «VASTO GOLFO – VAGO STUOL», perfettamente dipinge sia uno spazio ben circoscritto («golfo») quantunque non angusto («vasto»), sia (considerato l'eguale numero di membri [3 + 3, 3 + 3; «de la» nella *princeps* è univertato] delle due stringhe speculari) l'omocromismo dell'azzurro sfondo acqueo («i campi tutti») e della cilestrina popolazione in esso immersa («la cerulea gente»).

Ninfa però non v'ha, benché lasciva,  
 che di scherzo immodesto ecceda in cosa.  
 La sua Cimotoc ignuda e fuggitiva  
 Tritone osceno di toccar non osa.  
 Pudicizia real, che 'n costei regna,  
 gravi costumi a tutto il mare insegna.

La necessaria esemplarità delle virtù della celebranda costringe il poeta a reprimere quel tanto di libero sensualismo che delle scene di nude naiadi costituiva quasi un contrassegno. Ecco allora l'onestà di Maria irradiarsi a tutti i circostanti, e sulle franche licenze loro («Ninfa [...] lasciva», v. 1; «scherzo immodesto», v. 2; «Tritone osceno», v. 4) calare il freno («Pudicizia», v. 5; «gravi costumi», v. 6) di uno *status* sovrano («Pudicizia *real*, che 'n costei *regna*,», v. 5) e di un *habitus* disciplinatore («a tutto il mare *insegna*», v. 6). La fonte claudiana, dunque (e in ciò sta la vera *trouvaille* della sestina), viene sì da Marino ripresa di peso, ma col capovolgerne il segno dalla foga di chi è in foia («[...] Triton obluctantemque petebat / Cymothoen [...]»; *Epith.*, 137-138) alla castimonia di chi si astiene («di toccar non osa», v. 4). Meritevole di rilievo è l'ulteriore latitudine intertestuale della strofa, che si allunga da Omero (*Il.*, XVIII, 41; qui appunto il nome della ninfa Kymothoe > κῶμα = 'maroso') al Leopardi di *Canti*, XXI, 4 («Negli occhi tuoi *ridenti e fuggitivi*,», con l'identica prosodia della clausola del v. 3; v. et MARAGONI, *Schedarium liberale*, p. 35).

Pur tra le gelid'onde arse a quel raggio  
 l'umido re del cristallino impero,  
 e con tanta bellezza, al cui viaggio  
 era lo stesso Amor fatto nocchiero,  
 sì cocente desio nel cor gli nacque,  
 bramò cangiar la monarchia de l'acque.

L'*agudeza* dei vv. 1-2 (che nasce da un'iperbole [«arse»], si svolge in un'antitesi [«gelid'onde» vs «arse», ma altresì «cocente desio», 145, 5 vs «congelar [...] l'acque», 146, 3] e mena a un paradosso [«arse [...] / l'umido re»]) potrebbe in fondo avere un po' del risaputo, non fosse che la motivazione termica del traslato di base («arse») è dall'autore sottilmente arricchita di collaterali iridescenze («quel *raggio* – *cristallino* impero»). Sintatticamente imbarazzato appare invece il resto della sestina, sia per il recidivo scivolamento del soggetto («l'umido re») in termine («gli nacque») e poi di nuovo in soggetto sottinteso («bramò»), sia per il cigolio di una partitura consecutiva in cui a un premettere ridondante («*tanta* bellezza – *sì* cocente») si affianca un inferire deprivato («bramò cangiar», con acerba omissione del «che» di rito). Peraltro, è proprio il perfezionista (cioè chi discernere sa bene tra profitti e perdite) che di buon grado indulge alle imperfezioni, se di poco rilievo (cfr. KROHN, *Alfred Hitchcock*, p. 53, col. 1 e DUNCAN, *Alfred Hitchcock*, pp. 10-13).

Oh quante volte innamorato e folle,  
 per far di merce tal furto soave,  
 congelar tentò l'acque, o mandar volle  
 remora ingorda ad afferrar la nave,  
 perché ponesse con tenace morso  
 immobil freno al suo spedito corso!

Pensò, per ritener dentro il suo regno  
 preda sì ricca et ospite sì bella,  
 muovere intorno al fuggitivo legno  
 impetuosa e torbida procella.  
 «Ma qual procella fia (diss'egli poi)  
 che resista al seren degli occhi suoi?

Alla *sermocinatio* in prima persona che decorre da 147, 5 in giù vengono preposti un ragguglio (146) sul deflagrare (nel tempo: «Oh *quante volte*») della passione del re del mare e un racconto esemplare (147, 1-4) della sua follia d'amore. Nel primo si osservi come la leggenda del pesciolino capace di trattenere il natante a cui si attacca (così tipica di quell'etologia umanistica [cfr. SYNDRAM, *L'unicorno marino*, p. 73] che antecede l'avvento dell'empiria: don Ferrante *docet* [P.S., XXVII, 49]) induca il poeta a prodursi vuoi in un incastro di specchiamenti fonemici che sembra concretare giusto un'idea di impaccio e di *impasse* («REmoRA – affERrAR»), vuoi in un'altrettale aggraffatura per contrari («immobil freno al suo spedito corso») che a puntino descrive il tenore dell'appena postico sintagma («tenace morso»). Nel secondo si noti, di contro, l'avvio (nel badiale isocolo di 147, 2; poi infatti riverberato in 148, 2 e 148, 6) d'un'ipotiposi della bellezza della Medici come splendente armonia (cfr. 147, 6), invaghirsi della quale (proprio perché somma e irresistibile)

non può non innescare sviluppi prettamente favolistici – e categoriali (cfr. PROPP, *Morfologia della fiaba*, p. 36) – quali il ricorso all'impedimento («per ritenere» vs «fuggitivo legno») mediante *malfaisance* connaturale («dentro il suo regno / [...] / [...] torbida procella» vs «seren degli occhi suoi»).

Occhi faci d'Amor, non sol possenti  
 a sgombrar nubbi e rischiarar tempeste:  
 non sol troncar le penne ai fieri venti  
 potrebbe un vostro sol guardo celeste,  
 ma tor quando più Borea il mar confonde  
 la durezza agli scogli e l'ira a l'onde.

L'oratoria celebrativa di Nettuno innamorato si impegna qui in una *laus pulchritudinis* sperticata, a misura che i portati della venustà in oggetto (v. 1) attingono proporzioni cosmiche e dignità di miracolo (si pensi alla burrasca sedata di *Mt* 8, 23-27). Peccato, però (*Quandoque* ...), che la scandita concinnità della strofa (2 + 2 + 2) risulti, come dire?, offuscata, poiché a inquinare la correlazione incrementale delle ultime quattro righe («non sol», v. 3; «ma», v. 5) sta la *gaffe* di una ripetizione inattesa e infelice – come asimmetrizzante – («non sol», v. 1; «non sol», v. 3) e del gravoso vocativo in partenza (straccamente pleonastico [«rischiarar tempeste», v. 2] per relazione alla restante concettualità della sestina [«tor [...] / [...] l'ira a l'onde», vv. 5-6]).

Arno, per tanto dono a me concesso,  
 da l'usato tributo omai ti scioglio.  
 Più dritto fia, che tributario io stesso  
 mi faccia a te, da la cui mano il toglio.  
 E chi vide giamai cose sì rare?  
 Di bellezze e di grazie un MAR nel mare.

Parrebbe la legge della sineddoche (*pars contra totum*) a permettere, in questa strofa, alla prosopopea del signore degli oceani (Posidone) di imbustare in sé un'apostrofe al di lui affluente in Toscana (l'Arno). Ma è piuttosto il rapporto in sé tra re e suddito a fondare l'intero argomento della sestina, che infatti, mercé l'arguto paregmeno «tributo – tributario» (vv. 2-3), gioca la carta della commutazione tra maggiore e minore, prima per esenzione sovrana (v. 2), poi per inversione dei ruoli (vv. 3-4). Di indole parimenti annominatoria la *pointe* celebrativa in coda (v. 6), sebbene forse con meno di *souplesse* nel suo proprio sovvertimento gerarchico, giacché l'allusione all'idionimo dell'elogiata e la pseudoetimologia abbozzatavi («un MAR nel mare») finiscono per tratteggiare un arrischiato parallelo con la metaforica filiazione da «*Maria*» a «*Maris* stella» (che è della preghiera ufficiale, non che della popolare pietà [cfr. POZZI, *Commento*, p. 467]).

Io giuro ben, per quell'alta beltate  
 che di nobile arsura il cor m'accende,  
 che fra quante mai fur care e pregiate  
 quanto lo scettro mio lunge si stende  
 mai non apparve o d'uomini o di dei  
 meraviglia più bella agli occhi miei.

Dal madrigalesco appicco del finale che appena precede (*id est* il botta e risposta al termine della strofa 149, ameno nel suo iterato accento di III [«Ě chĭ vĭdĕ», «Dĭ běllézzĕ»] e nel ridente brillio dei suoi trilli [«chI vIDE – coSE SÌ – DI bELLEZZE E DI graZIE»]) rampolla l'eco melica che chiude la sestina presente («meraviglia più bella *agli occhi miei*.» [v. 6] come in «O se fai dolci inganni *a gl'occhi miei*», cadenza della tardocinquecentesca canzonetta *Da così dotta man* [*Ghirlanda di fioretti musicali*, p. (4)]). Ma è l'intera strofa (solenne, eppur calda, asseverazione d'un sol fiato in sei versi) a venire via via attivando sonorità scotenti ed esaltanti, tra giunture superne («alta beltate – nobile arsura – lo scettro mio lunge – o d'uomini o di dei») e nerbute geminazioni («*che* di nobile – *che* fra quante», «*quante* [...] fur – *quanto* [...] si stende», «*mai* fur – *mai* non apparve»): acconci prefazî della susseguente perorazione (151-154) che conclude la tirata di Nettuno.

Né d'Argo mai l'Adultera famosa  
 quando col Pastor frigio a Troia venne,  
 né la Donna del Nil quando pomposa  
 col gran Duce roman spiegò l'antenne,  
 per le dubbiose e non segnate vie  
 tanto foco portaro a l'onde mie.

Fenomenale sestina, di quelle che invoglierebbero a iscrivere Marino sotto la rubrica del barocco più sontuoso e più mirando (cfr. GIGLIUCCI, *Croce e il barocco*, p. 43). Due *exempla* (l'uno – mitico – ai vv. 1-2 [Elena e Paride], l'altro – storico – ai vv. 3-4 [Cleopatra e Marco Antonio]; non passi inosservata l'araldica anafora in capo a ciascun distico) e quattro perifrasi (una per riga ai vv. 1-4) convergono (attraverso le marine solitudini del v. 5) nel lungamente atteso predicato, bene al centro dell'ultima linea. Soprattutto memorabile giudicherei il quartetto iniziale, con la sua messe di antonomasie (pronominali [*species pro individuo*; cfr. MIGLIORINI, *Dal nome proprio*, p. 7] anziché vossianiche [*individuum pro specie*; cfr. D'ACHILLE, *Prosoponimi fiabeschi*, p. 501]; donde la necessità di serbare – qui almeno – le numerose maiuscole della *princeps* [«l'Adultera – col Pastor – la Donna – col gran Duce») e di epiteti, ad esse annessi ora per rievocare fascinosi scenari (gli etnici «frigio» e «roman», unitamente ad «Argo – Troia – Nil») ora per suggerire un'aura di romanzo (gli esornativi «famosa» e «pomposa»). Non si nutra, comunque, alcun dubbio sul genere di affabulazione voluta esperire dal poeta in questi tornitissimi versi, la quale piuttosto accosterei a certe tele d'alto apparato (la *Semiramide* del Cortona; cfr. *Alla scoperta del barocco italiano*, pp. 48-49) che non a frivoli *Märchenbilder*.

Né Citerea sì vaga esce qualora  
 frange in bel nicchio l'argentate spume,  
 o quando insieme con la bionda Aurora  
 aprendo l'uscio al mattutino lume  
 fa su l'acque tremar con lampo aurato  
 la stella di Lucifero rosato.

Né Cinzia ancor, quando maggior le porge  
 splendore il frate o più bel campo il cielo;  
 né 'l Sole, il Sole istesso, allor che sorge  
 de l'ombre oscure a lacerare il velo;  
 rotar sì chiari o sì sereni rai  
 il mio liquido ciel vide giamai.

La continuazione dell'encomio *e contrario* (e cioè la catena di dissimilitudini fra la terrena elogiata e i celesti postergati) si appoggia qui all'ulteriore replica dell'appunto denegatorio «Né» sempre in testa agli stichi (152, 1; 153, 1; 153, 3). La sequela delle divinità via via prospettate a regolari intervalli (Venere [152, 1]; l'Aurora [152, 3]; Diana [153, 1]; il Sole [153, 3]) si raddoppia e si incrocia in un séguito di circostanziati momenti topici («qualora» [152, 1]; «quando» [152, 3]; «quando» [153, 1]; «allor che» [153, 3]), dipingendo – così – una sorta di magnifico zodiaco circadiale (spuntare del dì [152, 3-4]; notte [153, 1-2]; giorno chiaro [153, 3-4]) tanto vario nella sua fotometria («mattutino lume» [152, 4]; «maggior [...] / splendore» [153, 1-2]; «OmbrE OscurE» [153, 4]; «chiARI [...] RAI» [153, 5]) quanto raffinato nelle sue tinte («argentate» [152, 2]; «bionda» [152, 3]; «aurato» [152, 5]; «rosato» [152, 6]). Speciale pregio non si potrà poi non ascrivere, nel dittico, a quelle straordinarie visività (152, 2; 152, 5-6; 153, 4) che scopriamo infine deliziarci per il tramite della loro

combinazione lessicale («*frange* in bel *nicchio*») o configurazione frastica («de l'ombre (3) [...] a lacerar (1) il velo (2)») o composizione fonica («L'Acque – LAmpo – LA stelLA»). Complessa ma perfettamente perspicua la costruzione della strofa 153, dove «Cinzia» e «il Sole istesso» (che equivale a «il frate» di poco prima) sono sia soggetti del «rotar» del v. 5 (che a sua volta regge «rai») sia oggetti del «vide» del v. 6 (che a sua volta dipende dal non forse immediato – benché non certo audace – tropo «liquido ciel» per 'distesa del mare').

Sì potess'io l'immagine felice  
 serbar intatta in questo molle argento,  
 ma, poscia che sperar tanto non lice  
 al mio sempre mutabile elemento,  
 bacio quel solco almen che mentre passa  
 il navilio real dietro si lassa.»

Come il finale divisamento di Nettuno (che ricorre al bacio come dimostrazione di ossequio umile e devoto) degnamente suggella la sua ῥῆσις, così quest'ultima sestina sembra tirarne le somme in retrospettiva, vuoi perché la metafora di 154, 2 («molle argento» per 'acqua chiara del mare') rinnova e addiziona qualità professate per l'innanzi («*argentate* spume» [152, 2]; «*liquido* ciel» [153, 6]), vuoi perché l'isterologia conclusiva (onde l'effetto del navigare [la scia nell'acqua: «solco»] vien fatto precorrere la sua causa [il moto del battello: «passa»]) è paragonabile, per la sua valorizzazione del prima e del dopo nell'interno del verso, al modo come il chiasmo di 151, 1-2 («d'Argo – l'Adultera – col Pastor – a Troia») fa della massimale spaziatura dei suoi estremi nel distico la vignetta del lungo tragitto percorso dai personaggi che vi appaiono in sede mediana.

Così dicendo, il pelago tranquilla  
 e spiana il calle al fortunato pino;  
 ma vie più co' sospiri onde sfavilla  
 spira fiati fecondi al gonfio lino.  
 Al vaneggiar de' zefiri amorosi  
 scherzan per l'onde i popoli squamosi.

Il sacrificio per amore appena consumatosi (col passaggio dall'accanimento nell'ostacolare [146-147] alla rassegnazione nel sottomettersi [154, 5-6]) culmina ora nella leale docilità con cui Posidone decide infine di agevolare («tranquilla» [<'tranquillare'], v. 1; «spiana», v. 2; «spira», v. 4) il cammino della donna già desiderata con furia. La conversione dall'impulso egoistico al regalo generoso si riflette nel particolare timbro della strofa, che, pur non priva di lusinghevoli sirene (come le due serie allitterative «SPIana – SPIri – SPIra» + «SCHerzan – SQamosi» collegate, nel *trait d'union* di «SFavilla», all'altra «FIati – gonFIo – zeFIri», per alludere, in complesso, alla funzione centrale della sestina, i. e. la brezza motrice), sembra puntare (certo di contro al *frou frou* dei due «vaneggiar» e \*«scherzare» della chiusa) sull'opportunità dello sliricamento, dalla dantesca (*Purg.*, XIV, 45 + 52) nervatura «pelago – calle» al non-petrarchiano (assente dai *R.V.F.*) \*«tranquillare», a quel «pino» per 'nave' e a quel «lino» per 'vela' (con tanto di *schmückende Beiwörter* [cfr. MEISTER, *Die homerische Kunstsprache*, p. 234 e RISCH, *Wortbildung der homerischen Sprache*, p. 104]) estratti dal repository degli epicismi più istituzionali (cfr. ARBIZZONI, *Un'ipotesi secentesca di poesia eroica*, pp. 125-126).

Su 'l mobil pian del lubrico cristallo,  
 sparse a l'aura lasciva il verde crine,  
 tessendo trecce di lascivo ballo  
 van le Nereidi e l'altre dee marine.  
 Ciascuna poi con qualche don palustre  
 cerca onorar la passeggera illustre.

L'antonimia dei rimanti in coda (la cui efficace *Überorchestrierung* si trasmette agli omologhi della sestina successiva: «paL-USTRE:ilL-USTRE», «L-AUDE:appL-AUDE») riassume ed enuncia l'argomento encomiastico poi operoso fino alla strofa 163, vale a dire l'asserito contrasto (ricorrente, del resto, nel discorso di ogni offerente beneintenzionato al suo omaggiato benevolente) tra insufficienza del dono e autosufficienza del donatario. L'umile tentativo di attestare la propria venerazione («cerca onorar», v. 6; cfr. 157, 6) è controfigura degli sforzi del panegirista medesimo e della sua eventuale modestia affettata (quale quella nella prefatoria alle *Rime* del '02; ed. BESOMI e MARTINI, p. 30), tant'è vero che il dettato non manca di riflettere per il lusso delle sue illecebre: l'accusativo alla greca del v. 2 («sparse [...] il [...] crine»), la metafora muliebre del v. 3 («trecce di lascivo ballo»), la stessa sottile nozione di lene ondulamento evocata sia dalla liquida coppia di sintagmi del v. 1 («sUL moBIL pian del LUBRICO CRISTallo») sia dalla distesa perifrasi durativa dei vv. 3-4 («tessendo [...] / van»).

Di fresche bacche un bel diadema ordito  
 e di gemme mal note al nostro clima,  
 a le ninfe del Sur fregio rapito,  
 la vaga Galatea l'arrecca in prima,  
 e cantando d'onor versi e di laude  
 umilmente al gran passaggio applaude.

Quanto i cicli dei vv. 1-2 e 5 («Di [...] bacche un [...] diadema [...] / e di gemme»; «d'onor versi e di laude») paiono incarnare la circolarità della corona qui approntata da Galatea (la candida nereide per eccellenza, fino a von Suppé; virtualmente cromosimbolico l'abbagliante alfacismo dell'emistichio che la ritrae: «LA vAGA GALAtEA»), altrettanto il molteplice intrico nell'*ordo verborum* della strofa (arrovesciato sia nel singolo verso [«a le ninfe (3) del Sur [insueto tecnicismo geografico per 'Sud'] (4) fregio (1) rapito (2),»] che nel primo quadristico tutto [«un bel diadema (3) [...] / [...] / Galatea (1) l'arrecca (2)»]) icasticamente infigura il consertamento delle particole assemblate in onore della viaggiatrice (vuoi le croccanti «frésCHĚ bÁCCHĚ» in esordio, vuoi anche le «gemme mal note al nostro clima» in linea con le anastrofi geografiche di 161, 5; 162, 2; 162, 4, tutte all'insegna di un esotismo tra sfarzoso e fiabesco). Si avverta come l'involuto iconismo sintattico della sestina, se da un lato ribadisce e compendia l'intermittente motivo dell'incrociata tramatura («ordito», 157, 1; «Trecciato», 158, 1; «tessuto», 160, 1), dall'altro realizza un concetto di squisito e ingegnoso confezionamento che presto vedremo governare il generale congegno delle tre strofe seguenti.

Trecciato a groppi d'indici zaffiri  
 Climene un cinto a presentar le viene,  
 seben, quando si volge ai lieti giri  
 di quelle luci angeliche e serene,  
 confusa il ricco don si gitta a piede,  
 ché di più dolce azur tinte le vede.

Fin da' lidi di Lidia e da le rive  
 de l'estremo Ocean tragge et appresta  
 la bella Deiopea porpore vive,  
 perché ne tinga il talamo e la vesta.  
 Ma sua vana fatica alfin sospira,  
 ch'ostri più fini in quel bel volto mira.

In verd'antro riposto avea tessuto  
 la vezzosa Cidippe aureo monile.  
 Ma vede poi ch'è povero tributo  
 l'oro a chi prende ogni ricchezza a vile,  
 quantunque scelto il più lucente e biondo  
 ne l'arene di là dal nostro mondo.

Alle tre ninfe Climene (figlia di Oceano e Teti; cfr. ROSCHER, *Ausführliches Lexikon*, vol. II, t. I, col. 1227), Deiopea e Cidippe (rispettivamente desumibili, per l'autore, dal Virgilio di

*Georg.*, IV, 343 e 339) spettano – una a testa – altrettante sestine, dall'identico tracciato noetico (una lauta iniziativa cui sottentra un rinunciatario ripensamento) e dalla conforme partizione metrica (una valva propositiva – di due o quattro versi [158, 1-2; 159, 1-4; 160, 1-2] – cui ne segue un'altra concessiva o avversativa – di quattro o due versi [158, 3-6; 159, 5-6; 160, 3-6] –). Che in Marino, organizzazione assegnata ai contenuti e contenuti arguibili da una certa organizzazione si corrispondano perfettamente (col risultato di un formalismo assoluto che è però ricchissima vezione di significati qualsiansi), resta così dimostrato una volta di più (cfr., da ultimo, BERNASCONI, *Libri*, p. 53). Nel caso presente, la distribuzione eminentemente spaziale della derrata linguistica si presta al penso celebrativo che il poemetto si è assunto, perché dell'elogiata mette in eguale evidenza tanto le qualità fisiche (definendo zaffiri [158, 1] e porpora [159, 3] superflui per chi possiede occhî azzurri e roseo viso dal molto maggiore *charme* [«più dolce – più fini»]) quanto le doti morali (presentando l'oro come inutile per chi suole virtuosamente sprezzarlo [160, 4]). Rivestita di un'espressività relativamente sporadica nel Nostro è poi la *mise en relief* dell'aggettivo avverbiale in capo a 158, 5 (quasi un flebile sospiro di delusione [cfr. 159, 5], che repentinamente erompe dopo la lunga parentesi istoriale di 158, 3-4 con il suo soave sentore petrarchistico [«angelica favella», TRISSINO, *Rime*, 32, 4; «angelica bellezza», BEMBO, *Rime*, 71, 1; «angelico intelletto», B. TASSO, *Rime*, I, 28, 1; «angeliche parole», CASA, *Rime*, 11, 1]). Magistrale, inoltre, la materica strumentazione di 158, 1 (fra l'annodatura delle tre consonanti intense all'inizio, al centro e alla fine dello stico [«treCCiato – groPPi – zaFFiri»]) e il trafiggente iotacismo – con due arsi in vocale anteriore – della clausola [«Índĭcĭ zăffĭrĭ»]), anche perché mirabilmente armonizzata (attraverso l'appunto corografico *Wortspiel* «da' lidi di Lidia» [159, 1]: quattro soli fonemi in tredici grafemi) con quella poesia del remoto e dell'abissale (*Voyage au centre de la terre*) che in questo tratto viene a volte emergendo con forza («rive / de l'estremo Ocean», 159, 1-2; «arene di là dal nostro mondo», 160, 6; «entro il profondo gorgo», 161, 5; « ne' fondi più cupi e più secreti», 162, 5).

«Non perché pareggiar non tenti invano  
 le tue chiome (dic'ella) oro terreno,  
 ma perché possi ognor con larga mano  
 a l'ignuda Virtù pioverlo in seno,  
 colte del Gange entro il profondo gorgo  
 queste lucide glebe in don ti porgo.»

«Prendi (Dori dicea) queste unioni  
 de le conche eritree candide figlie;  
 e queste compartite in più tronconi  
 de l'arabico mar branche vermiglie,  
 là ne' fondi più cupi e più secreti  
 divelte da le viscere di Teti.

La coppia di strofe (che ne inaugura una serie [161-165] con regime di discorso diretto a turno, prima del lungo assolo di Proteo [166-175]) s'impone all'attenzione del lettore curioso e appetente. In esse, infatti, se lo schema a rettifica (usitato nell'argomentazione che si prefigge di persuadere a ricevere: «*ma* [...] / [...] / [...] in don ti porgo» [161, 3-6], «*Ma* tu [...] / [...] accogli» [164, 1-2]) o taluni abbinamenti tra pietre di pregio (perle, corallo) e favolose regioni (Eritrea, Arabia) appaiono senz'altro autorizzati (cfr. *Lapidario estense*, XIII, 1; ALOISI, *Le gemme*, p. 353; de TUGNY, *Il libro delle pietre preziose*, p. 124), la localizzazione Gange – oro (pur topica già in antico: cfr. KOCH, *Gradus ad Parnassum*, vol. I, p. 310, col. 2 e LANFRANCHI, *Lexicon poeticum*, p. 368, col. 2) potrebbe invece esser provenuta dalla libera e spregiudicata rimodellazione di una fonte peraltro arcinota: «*nec pulcher Ganges atque auro turbidus Hermus*» (VERG., *Georg.*, II, 137, e per Lidia – porpora cfr. *At* 16, 14). Una poetica della voluttuosa e cavillosa meraviglia ispira, comunque, vocalizzi quali «prOfOndO gOrgO»

(161, 5) e «dIvEltE da lE vIscErE dI TEtI» (162, 6) o la calcolata frizione fra senso proprio e senso figurato in «lucide glebe [= 'zolle']» per 'splendenti pepite' e in «viscere di Teti» (invincibilmente anatomiche perché applicate all'idionimo di una celebre deità [cfr. CORRADINI, commento a *Ritratto*, 2, 1]) per 'fondali del mare'. Al punto che perfino le paludate costruzioni a saliscendi della strofa dell'oceanina Doride («unioni (1) / de le conche (3) [...] figlie (2)»; «queste (1) compartite in più tronconi (3) / [...] branche (2)») sembrano aleggiarsi nello svago e nel diletto, o per il grazioso abbraccio col quale, al v. 1, si baciano sineresi su iato («dicea») e dieresi su dittongo («unioni», illustre sinonimo di 'perle' [cfr. DE BOODT, *Gemmarum et lapidum historia*, p. 170]) o per la felpata scaltrezza onde, poi, due catacresi di appartenenza vegetale («tronconi» per 'diramature' e «branche» per 'rami') vengono surrealmente associate all'incongruo (come ammonisce il «verd'antro riposto» di 160, 1) «vermiglie» del *Corallium rubrum*. Interessante l'isomorfia di 162, 2 con *Lira III. Capricci*, 58, 6, 4 (ed. SLAWINSKI, p. 329) e con *Adone*, III, 156, 4 (per cui cfr. il commento dell'ed. RUSSO *ad locum*).

So che vil paragone al tuo bel viso  
 è la semplice offerta ond'io t'onoro,  
 ch'ove quel dolce labro apre un sorriso  
 scopre ne la tua bocca altro tesoro,  
 e di scorno e di duol fansi in vederla  
 rosso il corallo e pallida la perla.

L'intera sestina si rastrema nella sua *pointe* di congedo (vv. 5-6), cioè in un'arguta pseudoeziologia dei colori sia del corallo («rosso» perché soprapreso da vergogna) sia della perla («pallida» perché pervasa da invidia), aggiuntivamente pimentata dalla rapportale disposizione delle varie *molettes* che la attivano («scorno (A<sub>1</sub>) – duol (B<sub>1</sub>) – rosso (A<sub>2</sub>) – corallo (A<sub>3</sub>) – pallida (B<sub>2</sub>) – perla (B<sub>3</sub>)»), a norma di quella particolare declinazione lirico-amatoria dell'artificio correlativo di cui l'acrobata Boito offrirà un postremo e spericolato esempio in un duetto della *Gioconda* (II, 5, 29-30): «Nell'onde (B<sub>1</sub>), nell'ombre (B<sub>2</sub>), nei venti (B<sub>3</sub>), / Fidenti (A<sub>3</sub>), ridenti (A<sub>2</sub>), fuggenti (A<sub>1</sub>)». Si avverta comunque che, giusto nel parlare di gemme smaglianti, il tagliatore Marino rincara la dose, architettando un bislungo ma discernibile chiasmo (perle [162, 1-2]; coralli [162, 3-4]; corallo [163, 6.1]; perla [163, 6.2]) nel quale incastonarle a risalto.

Ma tu ciò che dar ponno i nostri mari  
 da' tuoi fidi e devoti in grado accogli;  
 ch'onori a questi somiglianti o pari  
 non ebbe già da' tributari scogli  
 quando con feste inusitate e nove  
 si congiunse Anfitrite al nostro Giove.

Una certa squadrata eloquenza (se non una tal quale massività di circostanza, con la sua spessezza di dittologie a rimorchio [«fidi e devoti», «somiglianti o pari», «inusitate e nove»] e di locuzioni da ossequio e cerimonia [«in grado accogli» = 'ricevi volentieri', «[...] onori [...] / non ebbe già da' tributari [...]»]) informa la strofa, peraltro non ignara dell'arte del *doigté* (come nei cinque monosillabi + tre bisillabi del v. 1) e della *minceur* (come nell'apologia del soggetto «Anfitrite» [la ninfa tolta in moglie da Nettuno] tra «ebbe» della causale intermedia e «si congiunse» della temporale conclusiva). Non censurerei, a ogni buon conto, chi, in tutti questi argomentari di donne, ravvisasse un filo di alessandrino e demitizzante imborghesimento, quasi che ad aprir bocca fossero, in fondo, delle garrule comarelle invitate a nozze, quanto desiderose di sfoggiare avvenenza (159, 3; 160, 2) altrettanto ostinate nel giustificare le loro strenne mal scelte.

Conosci, dunque, o gloria del tuo sesso,  
 la famiglia del mar serva fedele;  
 e sappi che da noi la via fu spesso  
 agevolata a le toscane vele,  
 qualor, per riportar chiaro trofeo  
 del superbo soldan, varcar l'Egeo.»

Il barometro dello stile (già dalla precedente sestina e più che mai in questa e nelle successive dieci consegne alla voce di Proteo) volge all'alta pressione dell'epidissi più sollevata, poiché oggetto del discorso cessa d'essere la bellezza di Maria (tema lirico *per excellentiam*) e diviene la grandezza della Medici, consorte del re di Francia e genitrice dei di lui eredi (tema epico *ab insinuatione*). L'annuncio della virata è fornito già dall'attacco della strofa, forse riecheggiante (per la sua reduplicata perlocutorietà [imperativo + vocativo] oltre che per la vicinanza del lessema) l'esultanza natalizia di San Leone Magno: «*Agnosce, o Christiane, dignitatem tuam [...]*»; *Sermones*, XXI, 3), ma, ancor più, dal dignitoso incedere del prosiegno, il quale, dopo il teatrale gesto d'avvio (con complemento oggetto e complemento predicativo [v. 2] appena scollinati rispetto al loro verbo reggente [v. 1]), inanella due severi *enjambements*, prima intrudendo l'avverbio tra ausiliare passivo e participio passato («fu spesso / agevolata») e poi bilicando a puntino una trionfante tetrade nominale («chiaro trofeo / del superbo soldan»). Eleganza non minore si apprezzi nel rispettivo appretto fonico degli stessi due ultimi distici («La Via – ageVoLata – VeLe», «qualOR – pER – ripORtAR [infinito con apocope vocalica] – supERbo – vARcAR [perfetto con apocope sillabica]), dove il riferimento è a eventi storici per cui cfr. 93, 1-2 e n.

Intanto per le lubriche pianure  
 l'indovino pastor del bianco armento  
 prende a vaticinar cose future  
 e tien sospeso ad ascoltarlo il vento.  
 «O nata (dice) a grandi imperi, o degna  
 de l'invitto signor che 'n Gallia regna;

vattene avventurosa. Alto destino  
 di regie stelle a secondarti elette  
 (se non m'inganna antiveder divino)  
 gloriose fortune a te promette.  
 E quando il Ciel si mostrerà turbato  
 saprai col senno ancor vincere il fato.

Entra in scena Proteo, designato con una circonlocuzione (166, 2) che, in un *fiat*, ne notifica le protocollari attribuzioni di guardiano (delle foche di Nettuno) e di indovino (sempre a viva forza, donde l'onorifica eccezionalità della sua spontanea profezia a Maria [166, 3]; cfr. et SARTESCHI, *Profezia*, pp. 156-158). La perifrasi nulla presenta dunque (o presentava al lettore del tempo) di ermetico, benché pur contenga quella peculiare associazione di pastorizia e bianchezza la quale meno ritiene del realistico che del poetico (come dimostra il suo protendersi dalla *Passio SS. Perpetuae et Felicitatis* [IV, 8] ai costumi di Manzù per l'*Oedipus Rex* di Stravinskij). Due versi tra affusolati e ovattati («Intanto per le lúbriche pianúre»; «e tien *sospeso ad ascoltarlo* il vento»), con una personificazione immaginata ad agire *contra naturam suam*) introducono a una singolare movimentazione del dettato (non consueti, infatti, nel Nostro né la continuità interstrofica né il partimento periodale a metà stico [167, 1] qui osservabili) e nientemeno che una citazione per inciso (167, 3) delle parole di Forese penitente

(*Purg.*, XXIII, 109). Mi si vorrà perdonare, infine, se per la serena ma pensosa *attitude* di 167, 5-6 (dove perfetta appare appunto la saldatura tra solare musicalità e paterno moraleggiare) di nuovo azzarderò un parallelo col più terso e toccante Metastasio (cfr. MARTINI, *La poesia di Marino*, p. 128).

Vivrà teco e per te lieto molt'anni  
 il generoso et inclito consorte.  
 E seben fia che con estremi danni  
 alfin l'atterri insidiosa Morte,  
 il suo nome però non mai caduto  
 passerà mille secoli canuto.

Feconda al vecchio re, fia che ti veggia  
 genitrice d'augusti il ciel francese.  
 Stabiliranno la paterna reggia  
 con mille eccelse et onorate imprese;  
 e vie più che di querce, i tuoi gran figli  
 daran ferma radice agli aurei GIGLI.

Lo statuto precognitivo dell'orazione di Proteo trasforma necessariamente l'«E vissero felici e contenti.» di prammatica (168, 1) in una sorta di augurio, e la susseguente profezia *post eventum* (168, 3-4) in uno scongiuro che rinvia il lutto alla fin delle fini («alfin»). Certo non sfugge ad alcuno che, tra inappuntabili sberrettamenti («generoso et inclito», 168, 2; «eccelse et onorate», 169, 4) e sineddochi arrotondate (*a minore ad maius*: «il ciel francese» [169, 2] per 'la Francia'; *a maiore ad minus*: «la paterna reggia» [169, 3] per 'la famiglia dei Borboni'), Marino insiste perfidamente (prima attraverso una petulante rima quasi identica [«CADUTO:CANUTO»; 168, 5-6], poi con lo schiaffo di un lemma che sembra scelto apposta per offendere [«vecchio re»; 169, 1]) sul divario anagrafico tra i due augusti coniugi (lui quarantasettenne, lei ventisettenne al momento delle nozze). La stoccata è di quelle che, pur non esponendo a nessun repentaglio (perché il vilipeso è oramai *hors-jeu*), assai lusingano chi ne è indirettamente gratificato (cioè la Medici, cui vien donato l'invidiabile ruolo di acerba

giovincella, magari sacrificata alla ragion di Stato). La conciliazione di tutti e di tutto, però, può facilmente ottenersi col comporre l'orgoglio della prolifica matriarca («genitrice d'augusti»; 169, 2) con la fierezza dei benemeriti rampolli («stabiliranno» [169, 3] = 'consolideranno, rafforzeranno'); di qui il salomonico sintagma («tuoi [omaggio a Maria] gran figli [omaggio agli eredi]», 169, 5) della chiusa, solitamente arborea e floreale (cfr. 88, 4-6) nel suo intento elogiastico («E (1) vie più che di *querce* (7), i tuoi gran figli (2) / daran (3) ferma (6) *radice* (5) agli aurei *GIGLI* (4).»).

Nasceran, cresceran le nobil alme  
 tra gli ostri e gli ori, e tra Minerva e M<arte>  
 a vittorie, a trionfi, a scettri, a palme  
 con ristoro e splendor d'ogni bell'arte,  
 finché per essi in Oriente fia  
 liberato l'avel del gran Messia.

Davvero, nei panni di Proteo presago, l'autore pare convertire la chiaroveggenza d'ogni encomiaste di razza (cfr. MALAVASI, *Tre monografie*, p. 273) nell'assestato fiuto dell'allibratore, stante che tutte e tre le figlie di Maria qui incensate (Elisabetta, 1602; Cristina, 1606; Enrichetta Maria, 1609) andarono poi spose a regnanti eminentissimi (Filippo IV di Spagna, Vittorio Amedeo I di Savoia, Carlo I d'Inghilterra). Dalla solennità del pronostico consegue una sestina di grande impegno, nella quale Marino non si limita all'adozione di alcuni espedienti elocutivi – asindeto e sindeto – ma ( secondo una sua potente vocazione a commettere doghe e contrastare tinte; cfr. 123, 3-6) ne regola la stessa distribuzione attraverso la bussola di un ulteriore espediente (i. e. l'antimetatesi come sinergia dello schema alternante ABAB e dello schema speculare ABBA):

v.1	asindeto (A) «Nasceran, cresceran»	2 membri (A)
v. 2	sindeto (B) «tra gli ostri e gli ori – tra Minerva e Marte»	4 membri (B)
v. 3	asindeto (A) «a vittorie, a trionfi, a scettri, a palme»	4 membri (B)
v. 4	sindeto (B) «ristoro e splendor»	2 membri (A)

Chiude la strofa un voto proverbiale negli indirizzi di lode a un eroe (cioè l'auspicio della riconquista del Santo Sepolcro), comunque arricchito dal poeta di una fiammante tensione epica grazie alla spasmodica *suspense* dell'inarcatura su verbo dissociato e alla commossa catarsi della finale riscrittura («*liberato* l'AVEL del *gran* MESSIA.») del carissimo proemio tassesco («che 'l *gran* SEPOLCRO *liberò* di CRISTO.»; *Liberata*, I, 1, 2).

Tra gli altri frutti del tuo fertil seno  
 veggio in terra guizzar DELFIN celeste;  
 non già ch'egli al pacifico sereno  
 abbia di Gallia ad augurar tempeste,  
 anzi per lui mille tempeste e mille  
 fian del turbato Rodano tranquille.

Ecco farsi avanti il quattordicenne principe del sangue, così importante – in appresso – per le sorti dell'italico Ovidio e della sua opera. Il collaudato utensile celebrativo dell'*interpretatio nominis* è qui applicato appunto al tradizionale appellativo dell'erede al trono di Francia («guizzar DELFIN»; v. 2), donde l'arguto paradosso di un pesce «celeste» (v. 2) anziché marino, e – per soprassoldo – moventesi «in terra» (v. 2) anziché nell'acqua. Alla rituale smentita (vv. 3-4) della premonizione di burrasca da ascrivere al curvo cetaceo (cfr. SPERONI, *The Folklore of Dante's Dolphins*, pp. 1-5) succede un riconoscimento (vv. 5-6) delle precoci virtù pacificatrici del sovrano in erba. Se l'allusione del panegirista ai torbidi della reggenza provvisoriamente rabboniti dal regio trattato di Sainte-Ménéhould del Maggio 1614 (cfr. ZELLER, *La minorità de Louis XIII*, pp. 214-218) è delle più stiracchiate e millantatorie, resta in essa piuttosto notevole (in quanto è un mortale a beneficiarne) l'uso del cosiddetto passivo teologico (cfr. POZZI, *Dittico per s. Francesco*, p. 11) e cioè del capovolgimento di diatesi (cfr. JOÜON, *Grammaire de l'hébreu biblique*, p. 400) per cui l'effettivo soggetto di un'azione ne diviene (eventualmente sottaciuto con reverenza; cfr. BLASS e DEBRUNNER, *Grammatica del greco del Nuovo Testamento*, p. 199) l'agente grammaticale a margine («per lui», v. 5). Alla scontata prosapodosi dell'ipernumeratore («mille tempeste e mille», v. 5) si accompagna infine la pittoresca voce verbale del v. 6 («fian [...] tranquille»), che richiama l'altra, analogamente predittiva, di 170, 5-6 («fia / liberato») ma facendo sottentrare a una capriola tra i bordi opposti di due stichi contigui una spaccata tra i due estremi di un verso medesimo, e a un participio forse pronto ad ormai aggettivarsi («liberato») un aggettivo in veste di rude participio forte («tranquille» = \*'tranquillate' [cfr. 155, 1] = 'placate').

Dal forte genitor punto diverso  
 non avrà 'l core, o men la destra ardità.  
 Vinto già l'Indo e soggiogato il Perso,  
 umile il Medo e supplice lo Scita  
 veggio al franco campion chieder mercede  
 con giogo al collo e con catena al piede.

L'enormità della cambiale in bianco che l'avvio di questa strofa sottoscrive a cuor leggero (con tanto maggiore temerità per il fatto che alle doti di un gagliardo padre vengono senza ambagi assomigliate quelle di un figlio infermiccio) è presto eclissata dallo speciale sgargiare degli ultimi quattro versi impennatissimi. Nei quali la sistematica enallage eroica (*singularis pro plurali*) dei popoli dell'Asia sterminata (da più a Est [India] a più a Ovest [Persia], e da più a Sud [Media] a più a Nord [Scizia]) sottilmente simula un'omologia del tutto illusoria (perché un identico costruito [determinante + determinato] vi assimila – apparentemente – due analettici ablativi assoluti [«Vinto [...] l'Indo e soggiogato il Perso,»] e due meri sintagmi con l'articolo intercalato [«umile il Medo e supplice lo Scita»; cfr. 20, 2). Una vera ancona di prodezza vittoriosa («franco campion») e orgoglio domato («chieder mercede»; come non pensare al genuflesso nella *Resa di Breda* di Velázquez?) ammiriamo infine nello scorcio della sestina, difatti conclusa da una parisosi più che mai pittorica, sia nel suo assortimento di cose in bella mostra («giogo – collo – catena – piede») sia nella sua stessa geometria senza scampo («Con (A) giogo (B<sub>1</sub>) al (C) collo (D<sub>1</sub>) e con (A) catena (B<sub>2</sub>) al (C) piede (D<sub>2</sub>).»).

Dal feroce destrier calcato e rotto  
 odo che freme il faretrato Oronte.  
 Già l'indomito Arasse ecco che sotto  
 quel freno impara a sostenere il ponte.  
 Già tra le rive desolate il Gange  
 pallido fugge e tributario piange.

Al cronologico futuro della divinazione ispirata (167, 5; 168, 1 + 6; 169, 3 + 6; 170, 1; 172, 2) segue qui l'atemporale presente del rapimento in estasi («odo», v. 2; e prima «veggio», 172, 5) od anzi gli avverbî dell' ἐνάργεια che incalza («ecco che», v. 3; «Già – già», vv. 3 + 5). I fiumi medesimi della Siria (Oronte), dell'Armenia (Arasse) e dell'India (Gange) sono bensì introdotti come iperbolici segnaoli dell'irrefrenabile espansione arrisa alla stirpe dei Borboni, ma altresì assumono le sfuggenti fattezze di immaginose creature, ora una belva sopraffatta («calcato e rotto», v. 1) benché in armi («FREme il FaRETRaTo», v. 2), ora una cariatide («impara a sostenere il ponte», v. 4) tenuta alla briglia e alla cavezza («sotto / quel freno», vv. 3-4), ora un nautilo che rapido sguscia («tra le rive [...] / [...] fugge», vv. 5-6) nel mentre il suo turbamento si effonde («PAllIdo [...] PIAnge»).

Del Nilo i fonti e de la Tana insieme  
 le porte varcherà l'altera prole,  
 oltre i confini, oltre le mete estreme  
 d'Alcide e Bacco, oltre le vie del sole,  
 e dove ferve il mondo e dove agghiaccia,  
 quanto l'asse circonda e 'l mare abbraccia.

Come remoti termini (meridionale, settentrionale, occidentale e orientale) della presenza – o della fama – dei celebrandi sono qui adunate le sorgenti (allora peranco ignote; onde il capo velato della celebre allegoria berniniana) del Nilo (v. 1), le foci del Don (vv. 1-2), e le terre attinte da Eracle e Dioniso nelle loro imprese e peregrinazioni (vv. 3-4), per poi essere invocati, attraverso giri di parole ognora più elativi (l'uno itinerario [«oltre le vie del sole», v. 4], l'altro astronomico [«quanto l'asse circonda», v. 6] e l'altro equoreo [«quanto [...] 'l mare abbraccia», v. 6]), un Ovest e un Est ancora ulteriori (v. 4), un Sud torrido (v. 5) e un Nord gelido (v. 5). Degno di rilievo il principio di asimmetria (*plus minusve*) che regola la struttura tanto dei due distici iniziali (sbilanciati sia per via delle inarcature, sia dai rispettivi supplementi di ciascuna seconda branca di ciascun isocolo [«insieme», v. 1; «estreme», v. 3]) quanto dei singoli versi finali («e (A) dove (B) ferve (C<sub>1</sub>) *il mondo* (D), e (A) dove (B) agghiaccia (C<sub>2</sub>),», v. 5; «*quanto* (A) l'asse (B<sub>1</sub>) circonda (C<sub>1</sub>), e 'l mare (B<sub>2</sub>) abbraccia (C<sub>2</sub>).», v. 6).

Vanne, sposa real. Custodi fide  
 abbi d'amici Amori armate squadre.  
 Ti ministrin le Grazie, Amor ti guide,  
 t'accompagni per via la bella madre.  
 Scorga aura destra la tua lieve antenna,  
 sol del mar, gemma d'Arno, occhio di Senna.»

Il preconio di Proteo si conclude tornando, dai lontani destini della prole, al radioso presente della madre, o esortata con inviti a lei stessa («Vanne – abbi», vv. 1-2) o rassicurata con ordini a molti altri («ministrin [= 'servano'] – guide [<guidare] – accompagni [Venere in persona] – scorga», vv. 3-5). Una volta postulato un propizio venticello («aura destra»), uno snello naviglio («lieve antenna») e una cullante navigazione («armÁtĚ – squÁdrĚ – grÁziĚ», «bÉllĚ – dÉstrĚ – antÉnnĚ – gÉmmĚ»), non resta così (in un rigo [v. 6] nel quale al capello combaciano cerimonioso indugio nel congedarsi e plenaria iterazione architettonica [3 + 3 + 3]) che correlare acqua alla lettera («mar – Arno – Senna») con luce per metafora («sol – gemma – occhio»), e con ciò augurare il buon viaggio.

Tace, ciò detto; e già l'alate travi,  
 poi ch'è più volte il sol caduto e sorto,  
 al folgorar di cento bronzi cavi  
 vanno veloci ad approdare in porto.  
 Già su l'aprica e spaziosa arena  
 giunta la bell'armata, il corso affrena.

Trovo davvero incantevole la scioltezza con cui il Nostro riprende il filo del racconto (che è pur sempre flusso e moto) giusto con una sensibile attenzione al transito della flotta della regale passeggera, scomposto nel suo spostarsi («Vanno Veloci», v. 4), rallentare («il corso affrena», v. 6) e fare alto («AD APpRODARE in PORTO», v. 4). Impeccabile inoltre il cronotopo della narrazione (tra durata nel tempo [v. 2] e confine nello spazio [v. 5]), all'elegante secchezza della quale parrebbe quasi conferire, in esordio, una (non certo vistosa ma bensì visibile, qui come altrove: cfr. 129, 4-5 e 155, 2:4) svelta *parure* di metonimie epicheggianti («alate travi» per 'rapidissime imbarcazioni'; «bronzi cavi» per 'bocche da fuoco').

Scende su l'aureo ponte, indi la sponda  
preme con tardo piè la giovinetta.  
Tra mille eroi che fan corona a l'onda,  
quasi curvo teatro, il re l'aspetta.  
Et ella, sorridendo al gran marito,  
tutto d'empirea luce indora il lito.

La vicenda mondana dell'incontro fra Maria ed Enrico può apparir rappresentata con i lustrini e le rosette di una cronaca da *jet set* («mille eroi – il re l'aspetta – gran marito»), ma l'assaporamento del suo svolgersi in niente può essere rimproverato di ordinario o di volgare: sagaci inquadrature, alternate tra campo e controcampo (lei [vv. 1-2]; lui [vv. 3-4]; lei [vv. 5-6]) e via via ravvicinate dalla figura intera («Scende [...] / preme», vv. 1-2) al primo piano («sorridendo», v. 5), risultano serrate entro una strofa (a tenaglia, per dir così) il cui primo e il cui ultimo stico fanno cornice coniugando la rispettiva complanarità della catena parlata («aureo / sponda», «indora / lito») con la coassialità del richiamo semico a distanza («aureo / indora», «sponda / lito»). Al v. 2, tramite l'ossimorica giunzione di «giovinetta» e «tardo piè» (mai potendo la dignità sposarsi con la fretta: cfr. *Inf.*, IV, 112-113 e *Purg.*, III, 10-11), è ripreso il motivo della *senilis pueritia* (cfr. *Adone*, VI, 173, 2) dell'elogiata, già pertrattato in 118, 3-6 e 119, 3-4.

La destra forte al valoroso ENRICO  
 (dolce pegno di fede) annoda e stringe.  
 D'ostro amoroso e di rossor pudico  
 casta vergogna la colora e tinge.  
 Così Natura in su le belle gote  
 de l'interna onestà spiega la dote.

Ei che scorge il suo sole, e quanto avanza  
 d'imperfetto pennello ombre bugiarde  
 la viva, vera e natural sembianza,  
 di stupore e d'amor n'agghiaccia et arde.  
 Indi raccolta entro l'aurato tetto,  
 le fa parte del cor più che del letto.

Il procedere del pur succinto racconto scandisce le tappe essenziali e fondamentali del matrimonio in quanto negoziato, rato e consumato, e cioè visto come fatto giuridico prima ancora che come rapporto tra persone. Si trascorre infatti attraverso la presentazione dei due l'una all'altro (approccio puramente oculare: 177, 4-5), l'impegno sancito dall'atto dell'impalmarsi (primo contatto fisico: 178, 1-2), la prospettiva di un vincolo stabile e fecondo (comunione degli animi e dei corpi: 179, 6). Il computo delle lodi tributate ai due consorti riesce a tutto vantaggio dell'italiana, poiché a lei in esclusiva vengono ascritte sia verecondia (178, 3-4) sia venustà (178, 5) sia tenerezza (178, 2), al francese spettando la sola – benché ribadita – qualità del vigore (178, 1). Alla doverosa illustrazione dell'appassionato sentimento che lega i due *partners* provvede, nella sestina, un accanito ricorso al costituente basilare della lingua lirica di ascendenza petrarchesca, i. e. la bina, ora sbattuta in faccia al lettore nel suo impudente arnese di automatica sinonimia («annoda e stringe», 178, 2; «colora e tinge», 178,

4), ora sviluppata in un sesquipedale e attorto serpente di chiasmi magari evocativi dell'allacciarsi delle mani («destra (A) forte (B) – valoroso (B) ENRICO (A)», 178, 1; «dolce (B) pegno (A) – ostro (A) amoroso (B)», 178, 2-3; «rossor (A) pudico (B) – casta (B) vergogna (A)», 178, 3-4), ora giostrata sì da ognora variare una costante fornitura quaternaria (inversione del genitivo in 179, 2; triplicazione dell'aggiunto in 179, 3; correlazione di complementi e predicati in 179, 4 [«di stupORe (B<sub>1</sub>) e d'amOR (B<sub>2</sub>) n'Agghiaccia (A<sub>1</sub>) et Arde (A<sub>2</sub>).»]).

180

E tanto solo il bel mosaico accenni,  
vaghe ninfe di Pindo e d'Elicono,  
finché succedan poi gli atti sollempi  
nel giorno trionfal de la corona.  
Ma in questa vita, ov'ogni gioia è vetro,  
la corona non va senza il feretro.

181

ALCUN non sia che spero in terra nato  
lungo tempo gioir sotto la luna,  
ché va tosto a cader qualunque stato  
su la cima de l'orbe alzi Fortuna.  
Figlie son de' piacer le doglie estreme  
e del frutto del pianto il riso è seme.

182

Volse colui che con paterna sferza  
flagella l'uom, perché talor non pecchi,  
confonder con la man che batte e scherza  
le liete feste e i tragici apparecchi,  
per darne a divider quanto vicini  
hanno il duolo e 'l diletto i lor confini.

Il monito alle Muse (180, 1-2) segna, dopo il picco epitalamico della strofa precedente (179, 6), la transizione al quadro successivo, avente a soggetto l'incoronazione di Maria (180, 3-4).

Con mossa a effetto, ma più che motivata dalla reale cronologia, il fausto evento (caduto il 12.V.1610, circa dieci anni dopo le nozze) è subito collegato, tramite una specie di prolessi anticipatrice (180, 5-6), all'evento luttuoso dell'assassinio del re (14.V.1610). Ciò porge al poeta il destro per un interludio tra aforistico (181, 5-6; da cfr. con *Adone*, I, 10, 8) e consolativo (181, 1-2), al limite della compunta predichetta (182, 1-2). La stoffa (180, 5; 181, 3-4) ne è tratta dalla topica della *sors vitrea* (risalente al laconico apoftegma di Publilio Siro [«Fortuna vitrea est: tum cum splendet frangitur.»; *Sententiae*, F24] attestato anche in epoca medievale [WALTHER, *Proverbia*, vol. V, p. 234]) e della *fortuna volubilis* (onde, non troppo bizzarramente, i rimanti di 181, 2:4 son visti replicare quelli di un allora sconosciuto testo mediolatino: «O Fortuna, / velut luna / statu variabilis,» [*Carmina Burana*, I, 17, 1-3]). Entro la fungaia di antitesi che nello stralcio vengon via via pullulando nel più vario sembiante (poiché ad una [182, 3] di conio dantesco [*Purg.*, XIV, 151] se ne affianca una puramente nominale [182, 4] o un'altra finemente allitterativa [«iL DuoLo e 'L DiLetto», 182, 6] o una quasi impresistica [180, 6]), commento apposito richiedono le due di 181, 5-6, perché, nell'intrecciare un'embricatura di rispecchiamenti rispettivamente retti dalle opposizioni gioia / dolore e figurante / figurato:

piacer – doglie – pianto – riso  
 └──────────┬──────────┘  
 frutto – pianto – riso – seme  
 └──────────┬──────────┘

delineano una genesi («Figlie son») o una trasformazione («del frutto [...] è seme»), e cioè due piccole ma fedeli icone della diegesi in sé e per sé (che sempre è, a rigore, genesi o trasformazione di alcunché). E del resto, non è forse già noto a chiunque che in Marino è proprio la figura retorica (qui il chiasmo) a istituire la narrazione, o la narrazione medesima ad assumere la forma di una figura retorica (cfr. MARAGONI, «*Maniere*» del poetare, pp. 440-441 e *Orgonte*, p. 297)?

Mentre a le chiome de la sua diletta  
 l'aureo diadema il re felice appresta,  
 al suo fedel la misera è costretta  
 d'essequie apparecchiare pompa funesta.  
 Seco Parigi a suon di rauche trombe  
 muta i lauri in cipressi e gli archi in tombe.

La sestina persevera nel solco delle antecedenti, e si studia così a produrre, non pure categorie contrapposte («aureo diadema» [v. 2] vs. «pompa funesta» [v. 4]), ma altresì il nesso processuale («trasformar», 185, 2; «converse», 185, 3; «si cangiar», 185, 4) che porta dalle une alle altre («*muta i lauri in cipressi e gli archi in tombe.*», v. 6). Il mirino del racconto, però, va insensibilmente spostandosi dall'estinto sovrano a chi dovrà succedergli («la sua [=di Enrico] diletta [Maria]», v. 1), né il profilo del *vilain* (l'«esecrabile regicida delle strofe 190 sgg.) manca invero di occhieggiare già in quel tanto di diabolico e infernale che necessariamente ospita in sé l'allusione tassesca («il *rauco suon* de la tartarea *tromba.*», *Liberata*, IV, 3, 2) del v. 5 («a *suon di rauche trombe*»).

Eran le piazze a meraviglia ornate  
 e di statue superbe e di trofei,  
 ma de la ricca e splendida cittate  
 l'ornamento più bello era costei;  
 costei che, di bellezza unico mostro,  
 fregia d'onori eterni il secol nostro.

La *location* varia qui tra le pompe dell'effimero barocco («statue superbe e [...] trofei», v. 2) e l'imponenza della capitale di un regno («ricca e splendida cittate», v. 3), ma il passaggio da un imperfetto fabulatorio («Eran le piazze» [*incipit* altresì petrarchiano: *R.V.F.*, 90, 1], v. 1; «era costei», v. 4) alla vivezza del presente («fregia [...] il secol nostro», v. 6) e alla garanzia della perpetuità («onori *eterni*», v. 6) ancora una volta appunta il fuoco del discorso sulla figura della superstite elogiata, infatti (con gioco di doppie e corrispondenti derivazioni) messa a rigoroso confronto («ornate», v. 1; «ornamento», v. 4) e proclamata senza fallo vincitrice («PIÙ bello», v. 4; «di bellezza UNICO mostro», v. 5) sulla sede in cui si mostra agli altrui sguardi.

Quando in lutto ogni gioia empie e perverse  
 venner di Dite a trasformar l'Erinni;  
 fur le pitture in fier pallor converse,  
 in querule elegie si cangiar gl'inni  
 e ne' muti teatri, indifferenti  
 dai marmi istessi, instupidir le genti.

Oh giorno infausto, in cieca notte oscura  
 caduto, e 'n fosca e tenebrosa eclisse  
 de la più fiera e flebile sventura  
 che la gallica sede unqua soffrisse!  
 O lampo breve, ahi qual sì tosto, ahi quale  
 scolorò la tua luce ombra mortale?

Per niente gratuito sarebbe il riscontro tra queste due sestine e il drammatico chiaroscuro di qualche maestro del pennello (ad esempio, il Tiziano del *Martirio di San Lorenzo* [Venezia, Chiesa dei Gesuiti] o il Tintoretto del *Ritrovamento del corpo di San Marco* [Milano, Brera]), non solo – o non tanto – per l'esplicito riferirsi del poeta alle arti del dipingere (185, 3) e dello scolpire (185, 6), quanto piuttosto per l'attuazione, in questo squarcio, di un poliedrico sistema di contrapposti («lutto – gioia», 185, 1; «pitture – pallor», 185, 3; «elegie – inni», 185, 4), capace, vuoi d'inglobare appunto luminismi i più violenti e peregrini («cieca notte oscura» [186, 1], «fosca e tenebrosa eclisse» [186, 2], «ombra mortale» [186, 6] di contro a «lampo» [ma «breve», 186, 5] e a «luce» [ma \*«scolorata», 186, 6]), vuoi d'ispirare una sintassi sconvolta da anastrofi e iperbati a cateratta («Quando (1) in lutto (8) ogni gioia (7) empie e perverse (3) / venner (5) di Dite (4) a trasformar (6) l'Erinni (2);», 185, 1-2) o semmai affannata da asimmetrie e insistenze a perdifiato (quali gli *enjambements* sia di 186, 1-2 e 186,

2-3, sia di 186, 3-4 e 186, 5-6 [un po' meno cogenti, ma con un'epizeusi e un'estraposizione da primadonna in scena madre]). La similitudine tra uomini costernati e statue immobili (attraverso l'ingegnoso modalizzatore dell'aggettivo «indifferenti» [nel senso di 'non distinguibili, nulla affatto diversi'] per entro uno scenario vasto, silente e vanamente pomposo [«muti teatri»]) è poi, sotto l'aspetto dell'esecuzione verbale, una tra le più *frappantes* dell'intero poemetto.

Quel ch'a far non bastò, qualor l'assalse,  
 duro stral, brando acuto, asta pungente;  
 quel ch'armato squadron, quel che non valse  
 di forato metal fulmine ardente;  
 osò di fare un vomito d'Averno,  
 sotto semblante uman spirto d'inferno.

Ammirevole qui la perfetta rispondenza (in un ben mariniano quadro mentale di emulazione fra antichità e oggidi) delle due differenti *imageries* dei vv. 2 + 4 (la 'freccia', la 'spada' e la 'lancia' della tradizione a petto del moderno 'proiettile' emesso da pistola o fucile [la cui perifrasi si apre con una metonimia e si chiude con una metafora]) con il rispettivamente diverso assetto frasale dei due stichi che le portano (paratattico il primo, ipotattico il secondo, pur restando la similarità dei due chiasmi [«duro (A) stral (B), brando (B) acuto (A)»; «forato (A) metal (B) fulmine (B) ardente (A)»] a ricordare che sempre d'armi si tratta). Le bordate della chiusa preludono, nel colore di anatema *ex pulpito* dei due rimanti baciati («Averno:inferno»), alla sacra requisitoria che si scatenerà, appena dopo una *retardatio* di due strofe, con la diretta e fracassante apostrofe delle sestine 190 sgg.

Sciolse il groppo a la lingua e, benché muto,  
 di Creso il figlio articolò la voce,  
 quando nel genitore ebbe veduto  
 stringer la spada orribile e feroce,  
 e quel che fatto non avea natura  
 fero in lui la pietate e la paura.

Et io verso il crudel ch'insidioso  
 contro un publico padre il ferro mosse,  
 com'esser può ch'irato ingiurioso  
 volgendomi a la man che lo percosse,  
 rotto il silenzio a bestemmiar quell'armi,  
 non arroti la penna e vibri i carmi?

L'aneddoto del figlio di Creso e della sua guarigione dal mutismo deriva al Nostro (fatta salva qualche altra eventuale mediazione alla mano) da Gellio (V, 9, 1-4), che a sua volta si rifà *ex confesso* ad Erodoto (I, 85). Che il parallelo tra l'antico esempio (l'aver riacquistato la voce [188, 1-2] per causa di compassione e terrore [188, 6]) e la moderna iniziativa (il volere, per zelo, scagliare contumelie e maledizioni [189, 3 + 5] contro un vile [189, 1] nemico del bene comune [189, 2]) corra liscio in tutto e per tutto, nessuno oserà sostenere. Ma la crepa nell'argomentare delle due strofe (insieme all'innegabile intenzione – nell'autore – di saldarle in un'unità di comparante e comparato) è forse la spia di quel che in esse si cela di tipicamente mariniano. Mentre infatti la cronologia della prima si presenta molteplice e implessa:

vv. 1-2      D

vv. 3-4	B
v. 5	A
v. 6	C

la seconda poggia su di una consecuzione semplice e lineare:

vv. 1-2	atto del fellone
vv. 3-6	riflessione su esso da parte del poeta e decisione del secondo di infamare il primo

Del pari (ma *bien au contraire*), il periodare della sestina d'esordio fluisce armonico ed organico:

vv. 1-2	2 coordinate reggenti
vv. 3-6	2 coordinate temporali

laddove folta e vorticoso appare la costruzione della successiva (con la principale introiettata nel suo grembo [«com'esser può», v. 3], il soggetto anteposto all'estremo iniziale [«io», v. 1] e il predicato posposto all'estremo finale [«arroti [...] e vibri», v. 6] dopo un angoscioso ingorgo di circostanziali a ondate [«irato [...] / volgandomi alla man [...] / rotto il silenzio [...]»]), con l'ultimo risultato – questo è il punto – di un ideale scacchiere in cui temi sviluppati e stili adottati figurano come un astratto e preciso complesso iconico, però all'insegna della costante inconvenienza:

188	esposizione	elocuzione
	accidentata	piana
189	esposizione	elocuzione
	piana	accidentata

Ma Marino sa essere ingegnere dei piccoli cantucci come delle larghe superfici, ed eccolo allora produrre (per la gioia di chi alla lingua come arte ancora desidera interessarsi) un

inavvertito latinismo microsintattico quale un «in» col valore di 'contro, in danno di' («nel padre», 188, 3; cfr. *Inf.*, VIII, 63); l'endiadi «irato ingiurioso» (189, 3; da rendere come 'bramoso d'*insultare* perché mosso da una giusta *indignazione*'); il doppio traslato «arroti – vibri» (189, 6), per stupefacente effetto del quale una «penna» vien destinata a ferire come una 'spada' resa affilata e dei «carmi» scoccano alla stregua di tremendi e infallanti 'giavellotti'.

Barbaro scelerato, aspe sanguigno,  
 pietà nulla può dunque in petto umano?  
 Nulla da l'atto perfido e maligno  
 valsero a distornar l'iniqua mano  
 di tante meste vedove e di tanti  
 orfani afflitti gli ululati e i pianti?

Stanti i precedenti di un'irta pubblicistica (cfr. HENNEQUIN, *Henri IV*, p. 65) certamente nota al Nostro (sempre in attento ascolto, se necessario, delle scritture di controversia; cfr. CARMINATI, *Note per la «Sferza»*, pp. 198-201 e de ANTONELLIS, *La «Sferza»*, pp. 43-47), le ben diciotto strofe di furente filippica contro il malvagio accoltellatore hanno tutta l'aria di un dovere d'ufficio o (per dirla rudemente) di un colpo di scena telefonato. Eppure il poeta adempie ai suoi obblighi con tutta la bravura che in lui conosciamo, già subito in queste sestine 190-193, dove, all'intorno di un registro presso che tragico, magistralmente sa crescere dall'ἔλεος (190, 2-6) al φόβος (193, 1-2) e dall'*improperium a definitione* (190, 1) all'*improperium ab enumeratione* (191, 1) attraverso interpellanze sempre più frequenti ed instanti (2 vv.; 4 vv.; 4 vv.; 2 vv.; 4 vv.; 2 vv.; 1 v.; 1 v.; 2 vv.; 1 v.; 1 v.) e una parossistica concentrazione di voci enfissime, o per rarità («Libissa – Busiri – Gige») o per asprezza («mosTRo – TRace – TaRTaReo – chiosTRo – ausTRi») o per entrambe («LesTRiGone – TRoGLodito»).

O fera, o Furia, o Lestrigone, o mostro  
 più crudo assai che Troglodito o trace,  
 da qual latebra del tartareo chiostro  
 uscisti a conturbar l'umana pace?  
 Qual flutto ti sputò, quando più insano  
 per le risse degli Austri è l'oceano?

La chiamata a raccolta avverso l'empio inzeppa nomi comuni («fera – mostro») e nomi propri («Furia – Lestrigone – Troglodito – Austri») spesso ambendo ad esotismo di richiami (la Sicilia dei Lestrigoni [cfr. TIBULLO, III, 7, 59-60]; l'Etiopia dei Trogloditi [cfr. SENECA, *Nat. qu.*, IV, 2, 18]; il Mar Nero dei traci [cfr. VERG., *Aen.*, III, 13-14]) e scabrezza o cupezza di timbri («LATEBRA – TARTAREO», «FLUTTO – SPUTÒ»). I Lestrigoni (in quanto cannibali), i Trogloditi (in quanto abitatori sotterranei) e i traci (in quanto antichi sudditi del sanguinario Licurgo) servono qui come ostentosa epitome di ferocia o bestialità, al pari – *mutatis mutandis* – delle Furie (divinità dell'inferno nate dal sangue di Urano) e degli Austri (venti umidi del Sud, qui immaginati confliggere [«risse»] con esiti calamitosi [«più insano / [...] l'oceano»]).

Sotto qual rupe di Libissa alpestra  
 tigre del Gange o qual di Stige Arpia,  
 qual Chimera o Gorgon ti fu maestra  
 di ferità così nefanda e ria?  
 Qual Gerion o Spartaco o Busiri  
 t'avvezzò fra le stragi e fra i martiri?

Se – come stimo inevitabile – in «Libissa» (v. 1) dovrà vedersi un amplificato sinonimo (forse in seguito a un qualche fraintendimento, da parte di Marino, del sibillino oracolo in PLUTARCO, *Flam.*, XX, 6) della *Lybia* latina (infestata da belve ed estesa, sul Mediterraneo, dal Golfo Arabico alla catena dell'Atlante; il che giustificherebbe i tocchi di montuosità nella diatiposi d'essa [«rupe – alpestra»]), la presenza (v. 2) di una tigre del Bengala – fosse pure come ospite di passaggio – un tantino ci lascia perplessi. Non è il caso, tuttavia, di pignoleggiare, poiché qui la volontà dell'autore è quella, ancora una volta, di ammassare assieme tutto ciò che la tradizione possa a lui offrire di utile per gonfiare le gote e alzare la voce: sia mito, storia o leggenda, non fa differenza alcuna. Ecco dunque il poeta aggregare mostri (le Arpie – metà donna e metà uccello – collocate sulle rive del fiume dell'Erebo; la Chimera, con testa di leone e coda di serpente; la Gorgone, monocola e pietrificante; Gerione, dai tre corpi) insieme con un irriducibile ribelle dell'età di Pompeo (Spartaco) e uno spietato sovrano dell'antico Egitto (Busiri), ben calettando – nel declamare – disgiunzione («Chimera o Gorgon»), copulazione («nefanda e ria»), schema ternario («Gerion o Spartaco o Busiri»), schema binario («FRA le sTRAgI e FRA i mARTiri»).

Ti nutrì Scilla o Cerbero di schiuma?  
 Diomede di sangue o Briareo?  
 Fia di più folle ardir mai che presuma  
 altra impresa tentar Gige o Tifeo?  
 Idra, Sfinge, Piton chiamarti deggio?  
 Sciron, Procuste o Polifemo o peggio?

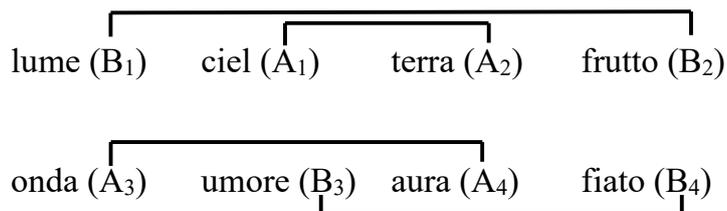
Prosegue e culmina la sfilza di crudeli e di portenti cui Ravaillac viene paragonato (sempre per difetto, beninteso: «più folle», v. 3; «peggio», v. 6). Il viraggio della strofa ne riesce tanto teratologico quanto teriologico, perché all'abietto re tracio che pasceva i suoi cavalli di carne umana (Diomede, tutt'altro dall'omonimo principe di Calidone), a due efferati malfattori uccisi da Teseo (Scirone e Procuste), a un gigante antropofago e monoftalmo (Polifemo) e a due giganti ecatonchiri (Briareo e Gige [da non confondere con il favorito del re lidio Candaule, per cui cfr. CICERONE, *De officiis*, III, 9, 38]) si uniscono Tifeo dalle cento teste ignivome, Cerbero (tricipite custode dell'Averno), la Sfinge metà umana e metà leonina, gli spaventevoli serpenti freddati da Apollo (Pitone) e da Ercole (Idra) nonché Scilla cinta da cani ai fianchi. Ai vertici disgustosi od orrorosi dei vv. 1-2 («nutrì [...] di schiuma / [...] di sangue») segue – forse appunto a bella posta – un distico tra i più impicciati di tutto il panegirico: 'Gli stessi Gige e Tifeo dimostrerebbero un più pazzo coraggio del tuo se si attentassero a compiere una nefandezza delle loro?'. *Dubitanter*.

Non femina mortal ti diede al mondo,  
 ma d'Acheronte in su la riva nera  
 tra le pesti del baratro profondo  
 d'alcun dragon ti generò Megera;  
 e lattato da vipere rabbiose  
 fiero prodigio ai popoli t'espose.

Netto lo stacco dagli ansimanti monostici interrogativi della precedente sestina (193, 5-6) al categorico monoperiodo affermativo che le succede. Come richiedono natura e testura del vituperio ben temperato, l'invettiva si biforca, da qui in avanti, fra un'incriminazione dell'origine prima del perverso (concezione, venuta alla luce, allevamento [194]) e un pessimo auspicio sulla restante sua carriera (triste esistenza, morte derelitta, sicura dannazione, disdoro perpetuo [195-207]). L'ideazione mariniana, comunque, incuba sotto l'ascendente di un estremismo per il quale, ad esempio, la genitura di Enea secondo Didone che lo abomina (dalle rocce del Caucaso e dalle tigri di Ircania: *Aen.*, IV, 366-367) paurosamente si dilata in una discendenza dalla erinni Megera fecondata da un drago (194, 4) e in un baliatico ad opera di aspidi forsennati (194, 5). Di superiore qualità, nella strofa, sia il coagulo descrittivo dei vv. 2-3 (ove l'oscurità delle sponde infernali [«*d'Acheronte in su la riva nera*», da cfr. con «*su la trista riviera d'Acheronte*», *Inf.*, III, 78] è ispessita dal raccapriccio di un abisso senza fine [«baratro profondo»] e dal disgusto di un lezzo acutissimo [«tra le pesti»]) sia il soprassalto oratorio dei vv. 5-6 (con l'istrionica escorporazione, rispetto a oggetto e verbo [«t'espose»], vuoi di un participio congiunto [«lattato»] vuoi di un complemento predicativo [«fiero prodigio»]).

Neghiti il lume il ciel, la terra il frutto,  
 fellon, l'onda l'umore e l'aura il fiato.  
 Rimanga il fonte a la tua sete asciutto,  
 rimanga il foco al tuo gelar gelato,  
 se ministro però de' tuoi supplici  
 pascer non vuol di te sue fiamme ultrici.

Quasi corriva è da stimarsi la medietà dei lenocinî qui osservabili, certamente appropriati alla bisogna ma del tutto incapaci di stupirci. Così direi, sia della combinatoria di simmetria e parallelismo nei vv. 1-2:



sia della litanica parisosi (quasi un rosario di malocchî e malaugurî, iettatorio anziché impetrativo) dei vv. 3-4, per di più infiorata da un *relatum* sopra misura e da ben due assillabazioni, tra antonimi («FOnte – FOco») e tra corradicali («GELAr – GELAto»):

*Rimanga il fonte a la tua sete asciutto,  
 rimanga il foco al tuo gelar gelato,*

Certamente più redditizio il profilo argomentativo della sestina, nella quale l'inappuntabile rassegna dei quattro elementi tradizionali (terra [v. 1], fuoco [v. 4], nonché le doppie comparsate di aria [vv. 1 + 2: «ciel – aura»] e acqua [vv. 2 + 3: «onda – fonte»]) e il convergente sebbene divaricato comando loro impartito (affinché interdicano al sanguinario le lor proprie naturali funzioni [vv. 1-4] o semmai le esercitino in suo danno [vv. 5-6]) discendono da uno stesso impegno (la generale esaustione o l'annessione totalizzante) voluto da Marino assumere per potere annientar senza fallo la sua testa di turco malnata.

Tutta nel petto tuo versi la rabbia  
 de l'ingorda Cariddi il ventre infame,  
 sì che vorace a par di te non abbia  
 Eresittone o Tantalo più fame;  
 e combattuto da continua guerra,  
 dovunque posi il piè, manchi la terra.

Come nella strofa antecedente, la più assoluta e incondizionata negatività viene dal poeta adottata come l'unica idonea e applicabile al soggetto in questione, vale a dire, il peggiore degli uomini. Di qui (volta a volta, eppur sempre conformemente), vuoi le determinazioni che recingono la superficie della sestina e che puntano a massimizzare la pena del reo sia riguardo alla sua misura e quantità («Tutta», v. 1) sia riguardo a estensione nel tempo e immutabilità del modo («continua», v. 5); vuoi il doppio e concorrente regime frastico della centrale similitudine mitologica (che asserisce l'uguaglianza [«a par», v. 3] per poi escludere la differenza [«non [...] / [...] più», vv. 3-4]); vuoi l'affinità, ma non identità, degli *exempla* prescelti (poiché i due famelici menzionati, in tanto divergono in quanto l'insaziabilità del primo – malgrado il tanto cibo ingollato – essenzialmente differisce dal mancato saziamento del secondo – per difetto di pur pochissimo cibo –).

Se per lunge campar movi le piante,  
 facil non s'apra a la tua fuga il passo.  
 Poverel peregrino, esule errante  
 traendo il debil piede e 'l fianco lasso,  
 quasi, ucciso il german, novo Caino,  
 teco porti per tutto il tuo destino.

Sarà il caso di avvertire che il «porti» in coda alla strofa non dovrebbe essere già un congiuntivo retto da «tuo destino» (in linea con tutti i numerosi altri che precedono e succedono in veste di maledizione [e.g. 195, 1; 196, 1; 198, 2; 199, 2]), sì piuttosto un indicativo retto da un «tu» sottinteso, che obiettivamente constata e severamente ratifica. Il ganglio della sestina risiede dunque (dopo un piano e calmo avvio condizionale, appena sommosso dalla fortemente predicativa posizione dell'aggiunto in apertura del v. 2) nel suo quadristico postico, la cui costruzione appare regolata dalla legge della pesante attesa e della montante impazienza, attraverso due tetradi (le apposizioni aggettivate del v. 3 e gli oggetti epitetati del v. 4) nonché l'ulteriore appendice comparativa – completa di ablativo assoluto – del v. 5. Sigilla il discorso l'ultimativa asprezza dell'*explicit*, infatti giocato sull'antinomia tra la necessaria universalità del verdetto di condanna («per *TuTTo*») e l'individuale intimità del tribolo punitore («*Teco – Tuo desTino*»).

198

Di poco pane a le nemiche porte  
mendicar vili avanzi altri ti veda.  
Misero sì, ma la tapina sorte  
de la miseria tua non sia chi creda;  
anzi ciascun, mentre mercè gli chiami,  
quanto soffri più mal, più te ne brami.

199

Orride larve, imagini dolenti  
a le tue notti turbino i riposi;  
né del giorno però, benché lucenti,  
ti sien più lieti i raggi o men noiosi,  
ma la faccia del sol, de la cui vista  
godon tutti i mortali, a te sia trista.

200

Parte non abbi in tutti i membri integra,  
di mille piaghe putride diffusi,  
onde in vivo morir languida et egra  
l'anima gema, e la tardanza accusi;  
e, qual Tizio a l'augel, sempre in tormento  
somministri al dolor novo alimento.

Né del corpo lo spirito, ovunque vai,  
 pene, strazij, spaventi abbia minori,  
 ma, con flagelli più perversi assai  
 agitato da furie e da furori,  
 le memorie rinovi empie e funeste  
 del fiero Penteo e del malvagio Oreste.

La malefica e inesorabile *revue* dell'anatema non omette nessuno dei suoi possibili considerandi, scorrendo dall'atto vitale del consumare nutrimento (198, 1-2) alla quotidiana occupazione del procurarsi sussidio (198, 5-6), e altresì dal sonno (199, 1-2) alla veglia (199, 3-6), e dal disfacimento del corpo (200, 1-2) ai disastri dello spirito (201, 1-4). La strumentazione del brano è in tutto adeguata all'assunto epidittico che l'autore si è prefisso ed imposto, donde l'uniforme e ordinaria lucentezza del suo *color* (quasi una sostenuta ma calma velocità di crociera), tra derivazioni («misero – miseria», 198, 3-4; «furie – furori», 201, 4), dittologie («languida et egra», 200, 3; «empie e funeste», 201, 5), antitesi di facciata o di sostanza («più lieti – men noiosi», 199, 4; «godon – trista», 199, 6). L'anagramma «FuNESTe – iNFESTin» (201, 5 + 202, 1) e il tema (consono, invero, alla lirica amorosa di espressione ossimorica e di vocazione algologica) della vivente morte («vivo morir», 200, 3) segnano un elevarsi della temperatura elocutiva a ridosso del tenebroso indugio, nel dettato, sugli spaventevoli spasimi di una protratta agonia (200, 3-6), i quali, in ordine alla durata, si desidera che non abbiano termine («sempre in tormento», 200, 5) e, in ordine all'intensità, mai e poi mai dovranno conoscere calo («novo alimento», 200, 6). Ben felice in tale contesto (e più, certo, dei due rincalzi oleografici di 201, 6, svelti esempî di empietà castigata) il riferimento alla favola del reprobato Tizio, costretto a offrire in pasto il suo fegato (ognora divorato e ognora rinascente) a due avvoltoî.

T'infestin sempre l'orride gemelle  
 ch'han tra l'ombre de l'Orco eterno albergo.  
 Una al volto ti vibri atre facelle;  
 una ti sferzi con ceraste il tergo;  
 l'altra col teschio di Medusa il core  
 t'ingombri di stupor, gli occhi d'orrore.

Ed è la volta delle Erinni, vendicative persecutrici infernali – per i Greci – dei rei e degl'iniqui. Attenendosi a una tradizione risalente a Euripide e poi agli Alessandrini (per la quale esse sarebbero state tre) e diramando tale dato numerico verso gl'iconografici attributi delle fiaccole (v. 3), degli angui (v. 4) e del volto petrificante (v. 5), Marino fabbrica la più istituzionale delle diairesi distributive («*Una* [...] ti vibri – *una* ti sferzi – *l'altra* t'ingombri»), secondo un gusto che da certi epici postclassici (QUINTO SMIRNEO, *Posthomerica*, VI, 360-363) o tardoantichi (NONNO, *Dionisiache*, XIV, 213-216) trasmigra fin giù agli arieggiamenti cavallereschi di un Larreta («[...] las naves cristianas [...] *Éstas* encallaban en los bajíos; *aquellas* [...] quebraban sus entenas; *otras* se entregaban sin combatir.»; *La gloria de don Ramiro*, I, 1, ii, 11). Ben mariniano, peraltro, il fremente e torbido sfondo della scena, sottilmente apprestato con vischiosi caroselli («ATRE – ceRAsTE») e ossessivi riaffaccî («ETERno – sfERzi – TERgo – TEschio») di fonemi.

Nessun sia poi ch'a l'ultimo singhiozzo  
 piangendo il tuo morir gli occhi ti serri.  
 Requie non abbian l'ossa, e 'l corpo sozzo  
 non sasso copra o tumulo sotterri;  
 ma resti scherzo a l'onde et a l'arene,  
 preda di lupi e d'altre fere oscene.

Con le viscere tue stracciate a brani  
 fuggitiva quadriga il corso stenda,  
 e le reliquie lor rapite a' cani  
 impeto popolar su i tronchi appenda  
 o vada del cadavero squarciato,  
 cercando il muro, a seminare il prato.

Nel seno delle due strofe si accampa, con tutta la soverchiante fascinazione della truculenza, l'esizio del folle o lucido (cfr. ERLANGER, *La strana morte di Enrico IV*, p. 8) Ravaillac. Se infatti virtuosismo di ghiaccio e collera a tavolino tuttora imperano, dettando l'intero scheletro della prima sestina (visibilmente congegnata con l'incollare un *probrum a negatione* [«Nessun sia – non abbian – non sasso»] ad un *probrum ab immutatione* [«scherzo a l'onde – preda di lupi»]), nell'altra Marino crudamente verseggia la fedele cronaca di un supplizio per lesa maestà. Risulta (cfr. BASEVI, *Enrico IV*, pp. 309-310) che il regicida pose fine ai suoi giorni squartato in quattro parti da altrettanti rubesti cavalli sbrigliati (vv. 1-2); inoltre dannato ad essere quindi arso, scampò alla combustione delle proprie spoglie perché la folla belluina ne fece totale strazio (vv. 3-6) rendendo impossibile la perfetta esecuzione della sentenza. A piuttosto formidabili perifrasi che, pur nobilitandola, avventano l'attualità in faccia al costernato lettore («fuggitiva quadriga» per 'quaterna di destrieri sferzati in direzioni opposte';

«impeto popolar» per 'furore della plebe') si uniscono, così, affondi resi orrorosi da un lessico, ora rabbiosamente espressionistico («viscere [...] *stracciate*», «cadavere *squarciato*»), ora violentemente denotativo («rapite a' *cani*», «su i *tronchi* appenda»), ora tremendamente visualizzante (dal moto circoscritto di «*cerchiando* il muro» [per cui cfr., con identica prosodia, *Par.*, XXI, 26] all'allucinata dispersione di «*seminare* il prato» [detto delle membra dilaniate!]).

205

Scesa a l'Erebo poi fiero e crudele  
tra gli abitanti del perpetuo foco,  
sia l'ombra tua fra gemiti e querele  
del teatro d'abbisso orrendo gioco,  
e l'arbitro infernal tutti i tormenti  
cumuli in te de le perdute genti.

206

Si diffonda ne' figli e ne' nipoti  
del paterno fallir l'aspra mercede,  
e (se pur nulla in ciel ponno i miei voti)  
peggior succeda al genitor l'erede.  
Caggian ne la tua stirpe in mille guise  
or fratelli svenati, or madri uccise.

207

L'alta memoria del protervo scempio  
oblio mai non cancelli o tempo oscuri,  
ma viva e passi (abominando esempio,  
famosa infamia) a' secoli futuri  
e faccia in ogni etate, in ogni parte  
pianger gl'inchiostrati e vergognar le carte.

Non bastando la morte del fellone a soddisfare la brama di santa vendetta del vate scatenato, segue qui una sinistra profezia sull'ulteriore destino dell'omicida: perdizione eterna (205), anatema sui suoi eredi (206), perpetuo obbrobrio (207). I parchi, in fondo, dantismi della

sezione ambientata negli Inferi («perpetuo foco» [205, 2] da cfr. con *Inf.*, VIII, 73; «teatro d'abisso» [205, 4] da cfr. con *Inf.*, IV, 8; e soprattutto «perdute genti» [205, 6] da cfr. con *Purg.*, XXX, 138) impallidiscono entro la sonante maniera di un sicuro versificatore posttassiano, compiaciuto di coppie in clausola («fiero e crudele», 205, 1; «gemiti e querele», 205, 3; «ne' figli e ne' nipoti», 206, 1) come di *culs-de-lampe* a doppia bifora («or fratelli svenati, or madri uccise», 206, 6; «pianger gl'inchiostri e vergognar le carte», 207, 6 [e cfr. 210, 6; 212, 6]); di un'omeopodia con tanto di epibole («*in ógnĭ etÁTĚ, // in ógnĭ pÁrTĚ*», 207, 5) come della valorizzazione enfatica del genitivo (antelocato [«*del paterno fallir l'aspra mercede*», 206, 2] od esclaustrato [«tutti i tormenti / cumuli in te *de le perdute genti*», 205, 5-6] che sia). Su tutto fa però spicco quell'eloquenza che insiste sulla necessità di serbar comunque ricordo del crimine sebbene atroce, a fine di edificazione o deterrenza (207, 5-6); indi appunto due quaterne nominali (ASAS) perfin grandiose nella loro foschezza («L'alta memoria del protervo scempio», 207, 1; «abominando esempio, / famosa infamia», 207, 3-4) nonché culminanti in un bisticcio («FAMosa inFAMia») non meno drammatico che arguto.

Che fe', che disse, de' suoi pregi ignuda,  
 che fe' Gallia infelice? e qual rimase,  
 quando la destra temeraria e cruda  
 d'ogni grandezza sua scosse la base,  
 troncando con sacrilega ferita  
 la salute commune in una vita?

Piansero i cittadini il rege amato,  
 l'amato duce lor pianser le squadre,  
 il suo legislator pianse il Senato,  
 pianse il pupillo il suo tutore e padre,  
 pianse ogni fera, e in ogni gelid'alpe  
 lagrimaro senz'occhi anco le talpe.

Al prolungato *nihil nisi mala* dell'invettiva contro Ravailiac succede, rievocandosi il dolore dei sudditi per la scomparsa del loro re, un *numquam satis* davvero zelantissimo. Se infatti l'introduttiva prosopopea della nazione francese esibisce il di lei depauperamento («de' suoi pregi ignuda», 208, 1) e cordoglio («Gallia infelice», 208, 2) per inferirne che il defunto era suo sostegno («d'ogni grandezza sua [...] la base», 208, 4) e salvatore («la salute commune», 206, 6), nella strofa seguente, all'entimema ('La Gallia si affligge, *perché* ne ha ben donde.') subentrando l'epicherema ('La Gallia si affligge, *e infatti* tutti i suoi figli si affliggono.'), transita l'universale schiera dei piangenti, in un quadristico *fil-à-fil* (1 + 1 + 1 + 1) tutto intessuto di ripetizioni variate («Piansero – pianser – pianse») e di ripetute variazioni nell'ordine:

Piansero (B) i cittadini (A) il rege (C) amato (D),  
 l'amato (D<sub>2</sub>) duce (C) lor (D<sub>1</sub>) pianser (B) le squadre (A),

il suo (D) legislator (C) pianse (B) il Senato (A),

pianse (B) il pupillo (A) il suo (D) tutore e padre ( $C_1 + C_2$ ),

Meritevole di un cordiale complimento (come sempre quando gongola nell'affacciarsi al mondo del carezzoso animalismo e della tenerezza fiabesca) il Marino degli ultimi due versi, tutt'assieme – e un po' sorrisamente – patetici («pianse ogni fera»), accedenti all'oltranza («lagrimaro [...] anco le talpe»), umoristici con acutezza («lagrimaro senz'occhi»), paesistici quel tanto che serve («in ogni gelid'alpe»).

Ma sovr'ogni altro, che sì dura morte  
 piangesse, odiando allor lo scettro e 'l trono,  
 fostu MARIA, che, mentre il gran consorte  
 pregava invito a l'uccisor perdono,  
 non cessavi con gli occhi al fianco essangue  
 d'unger la piaga e di lavare il sangue.

La sestina, accuratamente sfilettata in tre flebili inarcature («sì dura morte / piangesse», vv. 1-2; «il gran consorte / pregava», vv. 3-4; «al fianco essangue / d'unger la piaga», vv. 5-6), in sé concentra un visibilio di tematica variamente commotiva: il *fastidium regni* (v. 2) della vedova sovrana (giusta forse il modello della Sisigambe di Curzio Rufo [X, 8, 24]); l'intercessione per il proprio assassino (vv. 3-4) secondo l'insegnamento (*Mt* 5, 44) e sull'esempio (*At* 7, 60) delle Scritture; una pietosa detersione mediante le lacrime (vv. 5-6) che da vicino ricorda (magari di conserva col dolore di Venere sulla salma di Adone incornato [cfr. 215, 1-4]: «E bagnava di lagrime / Il sanguinoso petto / Al ciprio giovinetto.» [FOSCOLO, *A Luigia Pallavicini*, 10-12]) il pianto con cui la peccatrice lava i piedi di Gesù ospite di Simone il Fariseo (*Lc* 7, 38).

Deh, se col ricordar tanta ruina  
 rinfrescando il tuo duol forse t'offendo,  
 scusa, o de le reine alta reina,  
 pietosa penna, e non languir leggendo,  
 ch'essere in cor magnanimo e reale  
 deve al valor la sofferenza eguale.

Il diretto ingresso dell'elogiata (a mezzo di apostrofe [«fostu», 210, 3; «tuo duol [...] t'offendo», 211, 2]) subito amplifica l'epicedio in epica. Perciò l'affettuosa alleanza (sancita nella strofa) tra moraleggiante *consolatio ad viduam* (vv. 5-6) e commossa *societas aegritudinis* («Deh – Pietosa Penna – Languir Leggendo», vv. 1 e 4) è vista altresì ingioiellarsi di un appuntito aggiornamento («rinfrescando il tuo duol [...] / [...] o [...] reina», vv. 2-3) del sacrale ipotesto virgiliano («regina [...] renovare dolorem», *Aen.*, II, 3), di un elativo biblico («de le reine alta reina», v. 3; cfr. *Adone*, XI, 95, 1) degno del Verbo trionfante («Rex regum et Dominus dominantum», *Ap* 19, 16) e infine di una sinchisi burrascosa quanto ortatoria – se non imperativa – («ch' (1) essere (5) in cor magnanimo e reale (2) / deve (4) al valor (7) la sofferenza (3) eguale (6).», vv. 5-6).

È ver che quando il dispietato aviso  
 per l'orecchie passando al cor ti giunse  
 e 'l ferro istesso ond'egli giacque ucciso  
 con ferita maggior l'alma ti punse,  
 non seppe il petto tuo costante e saggio  
 premer l'affanno o simular l'oltraggio.

La chiara e tonda sincoresi lealmente piazzata in apertura inaugura una sestina di fattura esimia, per l'armonia del suo disegno ( $[2 + 2] + 2$ , con la doppia dipendente di primo grado distesa su quattro versi [«quando [...] / [...] giunse / e [...] / [...] punse»] e le due dipendenti di secondo grado indovate negli stichi intermedi della quartina [«per l'orecchie passando», «ond'egli giacque ucciso»]) e la ricercatezza della sua contenenza (onde l'attaccamento di Maria al coniuge ucciso è tortuosamente magnificato da una trasposizione luttuosa [«il dispietato aviso – *i*l ferro istesso»] di temi giusto erotici quali l'anatomia dell'*ictus* della passione [«per l'orecchie passando al cor»] e l'innamoramento come il venire vulnerato da una freccia [«l'alma ti punse»]). Non sfugga poi l'appunto sublime levatura cui la strofa perviene in chiusa, sia con la nobilissima ellissi della congiunzione concessiva innanzi ai due attributi dell'animo regale («Non seppe il petto tuo [per quanto] costante e saggio»), sia con il duplice adempimento del *simplex pro composito* previsto dalle scritture d'alto affare («premer» = 'reprimere'; «simular» = 'dissimulare').

Che cor (lassa) fu il tuo? che pensier tristi  
 volgesti? e qual t'assalse aspro dolore  
 quando da stuol religioso udisti  
 chiederti in don del caro sposo il core,  
 quel cor d'alti desir nobil ricetto,  
 che più visse nel tuo che nel suo petto?

La singolarità della sestina, più ancora che dal suo passo quasi mimetico (perché dapprima interciso – dai singhiozzi – [ 1/2 + (1/2:1/2)] e poi fluviale e dilagante – nel suo fletto – [1/2 :4]) origina invero dall'ambiguo ideario sviluppatovi. Una *pointe* aneddótica (se non lugubre ed orrificica) quale il disbrigo dell'eviscerazione rituale (v. 4) ad opera dei pii ministri del mortorio («stuol religioso», v. 3) subito riesce, infatti, soppiantata da due sagaci cavilli in materia di topica, giacché gli stereotipi dell'amore come dono del proprio cuore e dell'amore come vita nel seno dell'amato vengono certo invocati (e *pour cause*, trattandosi dell'encomio di una vedova inconsolabile) ma sovvertiti con un gioco di prestigio (ché Maria, *in primis* non dona il suo cuore sì l'altrui [v. 4], e secondariamente contiene in sé l'essere amato anziché esserne contenuta [vv. 5-6]).

Chi vide mai, quando s'udì tra noi  
 che perle partorissero i zaffiri?  
 E pur questo miracolo fu in voi,  
 o care stille de' lucenti giri,  
 perle, che sparse in prezioso pianto  
 ai monili del sen toglieste il vanto.

Prosegue il lavoro dell'autore sopra *clichés* i più noti e sfruttati, che egli adotta con piena competenza e poi porta ad agire di tralice. Il paradosso in fine (nascente da un raffronto iperbolico tra perle vicine nello spazio, cioè quelle sotto metafora – le lacrime di Maria – e quelle in senso proprio – il vezzo al collo di lei –) è infatti preceduto e subissato da un paradosso ancora più piccante, il quale, con pretto concettismo, letteralizza due vecchi figuranti («perle» *pro* 'gocce di pianto'; «zaffiri» *pro* 'iridi femminili di colore azzurro') per farne indi sprizzare un'algida scintilla («Chi vide mai [...] / che perle partorissero i zaffiri?», vv. 1-2).

215

Qual contro il mostro rio su 'l freddo ‹busto›  
del vago suo la dea d'Adon si dolse,  
tal su la spoglia de l'alpino agosto  
la bella donna il cor per gli occhi sciolse,  
chiamando l'uom più del cinghial nocente  
che l'uccise col ferro, e non col dente.

216

Oh come sciolto a un punto istesso, oh come  
e da' lumi e dal crin doppio tesoro,  
confondendo di lagrime e di chiome  
in torrenti et in masse argento et oro,  
queste ondegianti e quelle a filo a filo,  
parea col Tago aver congiunto il Nilo.

217

Ne l'umidette e rugiadose stelle  
vibrava foco un tremulo baleno,  
e con misto sì dolce uscia di quelle  
acqua insieme et ardor, pioggia e sereno,  
che detto avreste: «Ecco colà, chi vole  
in Acquario quaggiù vedere il sole.»

Il gruppo delle tre strofe prelude alle successive nove di disperata lamentazione (un belcanto da primadonna in grande spolvero) con l'apprestare ad esse quasi una bordura di conio invece

visuale: atteggiamento del corpo (215), aspetto del volto (216), qualità dello sguardo (217). A tali tre distinte ma connesse elezioni motiviche corrispondono altrettante impostazioni discorsive via via adottate nelle sestine: diegetica (215: «si dolse – sciolse – uccise»), esclamativa (216: «Oh come»), allocutoria (217: «detto avreste»). Vieppiù marcata, nondimeno, la dicromia che vediamo instaurarsi tra le accanite designazioni oblique in apertura e la vena metaforica (entro lussureggianti intavolature verticali) che indi predomina. La prima delle tre strofe, infatti, presenta una comparazione («Qual – tal», vv. 1 e 3) con sei ruoli complessivi:

Venere (v. 2) = Maria (v. 4)  
 Adone (v. 2) = Enrico (v. 3)  
 cinghiale (v. 1) = magnicida (v. 5)

ognuno dei quali (prescindendo dalle restanti menzioni in chiaro: «Adon – cinghial», vv. 2 e 5) indicato da una sua propria surrogazione (iperonomastica: «la dea», «l'uom»; antonomastica: «la bella donna» [cfr. *Liberata*, XII, 69, 8]; geonomastica: «de l'alpino augusto»; inversamente estimativa: «il mostro rio», «del vago suo»). Nelle due seguenti sestine, per contro, vanno snodandosi dei treni di tropi che contrastano tra sé a partire da un figurato o duplice ('lacrime' e 'capelli' [216, 2]) però concorde («sciolto a un punto istesso» [216, 1]) o semplice ('occhî' [217, 1]) però discorde («con misto sì dolce» [217, 3]):

216

v. 2	da' lumi	dal crin
v. 3	lagrime	chiome
v. 4	torrenti	masse
v. 4	argento	oro
v. 5	a filo a filo	ondeggianti
v. 6	Nilo, associato alle tonalità del bianco (cfr. oltre a LUCANO, X, 219-	Tago, associato alle tonalità del giallo (cfr. FERNANDEZ, <i>Aurifer</i>

220 e SOLINO, VII, 3-4, | *Tagus*, pp. 245-247)  
 MOSCO, *Europa*, 53)

217

v. 1	umidette e rugiadose	v.2 foco – baleno
v. 4	acqua – pioggia	ardor – sereno
v. 6	Acquario	sole

Sotto il profilo strettamente sintattico, azzarderei che sulla suadente rastremazione della prima strofa (2 + 2 + 1 + 1) e sulle tumide volute della seconda («sciolto (2) [...] / [...] e da' lumi e dal crin (3) [...] tesoro (1)»; «confondendo (5) di lagrime (2) e di chiome (4) / in torrenti (1) et in masse (3) argento et oro (6),») di gran lunga eccella la brachilogia ipotetica della terza («Ecco colà, *chi vole* / in Acquario quaggiù vedere il sole.»), così, al fondo, saporosa di antica oralità («[...] è sordido, avaro, e non darebbe un quattrino, *chi l'appiccasse* [...]»; GOLDONI, *Il ritorno dalla villeggiatura*, II, 2, 20).

«Occhi miei, mi schernite o quel ch'io veggio  
 fiero oggetto (dicea) mi mostra il vero?  
 È questi il mio signor? creder pur deggio  
 quel che solo a pensar trema il pensiero.  
 Questi è colui, che di prodezza e d'arte  
 vinse Cesare e Scipio, Ercole e Marte?

Così dunque, così ti giaci a terra  
 tu che di Francia al ciel gli onori alzasti?  
 Dunque a te mortal nube i lumi serra  
 che 'l terreno emispero illuminasti?  
 Ahi, sol d'ogni virtù, l'empia mia sorte,  
 non la perfidia altrui, ti trasse a morte!

L'atteso (e temuto) *planctus Mariae* si avvia con una serqua di gemebonde giaculatorie, ora contratte nello sconcerto (218, 3), ora distese nel rammarico (218, 3-4), ora scisse nel dubbio (218, 1-2), ora faconde nella lode (218, 5-6). Il pericolo del tedio è voluto stornare con discreti accorgimenti quali la gravidanza di un «mi schernite» equivalente a 'vi prendete gioco di me ingannandomi con traveggole' (218, 1) o la *texture* di un dimostrativo in iperbato intersversale («*quel ch'io veggio / fiero oggetto*»; 218, 1-2), ma le alquanto fiacche antitesi ammirative dell'apostrofe al cadavere («ti giaci – alzasti», 219, 1-2 [cfr. *Liberata*, XV, 20, 1]; «nube – illuminasti», 219, 3-4 [col soprassoldo dell'etimologismo «I LUMI – ILLUMInasti»]) e il recidivare di artificî anche altrove operanti in questo tratto (il coacervo explicitario di 218, 6 richiama quelli di 220, 6 e 225, 6; l'epanalessi di 219, 1 riecheggia quella di 216, 1; l'epanortosi di 219, 5-6 un po' replica quelle di 215, 6 e 229, 1-2) fanno ristagnare la geremiade della regina in un nobile trantran da cui il poemetto si era finora tenuto quasi sempre alla larga.

Spica da falce rigida troncata,  
 fior da spietato vomere reciso,  
 nave da fiero turbine affondata,  
 tronco da crudo fulmine diviso,  
 ombra nata e svanita in un momento,  
 stoppia, fumo, onda, stral, favilla e vento.

Marino tenta qui un rilancio. Sotto la salvaguardia di un ideale colloquio della vedova col marito scomparso (affiliato a ben undici comparanti in totale), eccolo sventagliare – per sintoma di passione concitata – un doppio accumulo (dal v. 1 al v. 4 come *exaequatum membris schema* e nel singolo v. 6 come *exaggeratio a synonymis*) da stupire e zittire chiunque. Particolarmente notevoli le assortitissime (pur nell'unitaria motivazione della labilità) metafore dell'*explicit*, dove appunto sfilano il fumo dissipabile nella sua consistenza, l'onda volubile nella sua massa, il vento imponderabile nel suo volume, la favilla estinguibile nel suo brillare, nonché il nobile strale transeunte nella sua corsa e l'ignobile stoppia transitoria nella sua arsione. *Chapeau bas*.

Come possibil fia, che 'n questo petto  
 per piangerti e mirarti anima sia,  
 se viveva in duo corpi un solo affetto,  
 se teco era commun l'anima mia?  
 Chi, lassa, a me la lassa e te ne priva,  
 sol perch'io nel dolor morendo viva?

Vivo senza la vita e senza il sole,  
 o mio sole, o mia vita, o mio conforto,  
 di che troppo ho vergogna e me ne dole,  
 né viver deggio or che 'l mio bene è morto.  
 Morte ritrosa e vita ingrata e lenta,  
 se non m'uccide il duol che mi tormenta.

Sono queste le due sestine più fortemente deputate a rappresentare la sponsale devozione di Maria, fedele oltre la morte e tenace oltre l'umano. Di qui il loro vistoso imbevvero di un'ingegnosità (221, 1-4) tipica di tanta rimeria amorosa e tutta orientata verso usi lessicali sia fissi nel loro assieme («vita – morte – sole») che capziosi nei loro sviluppi (dal paradosso [1.] alla paronomasia [2.] al chiasmo [3.]:

[1.] [...] perch'io nel dolor morendo viva? [221, 6]

Vivo senza la vita [...] [222, 1]

[2.] Come possibil *fia*, che 'n questo petto  
 per piangerti e mirarti anima *sia*,

[...]

se teco era commun l'anima *mia*? [221, 1-4]

Chi, *lassa*, a me la *lassa* [...] [221, 5]

- [3.] [...] senza la *vita* e senza il *sole*,  
o mio *sole*, o mia *vita* [...] [222, 1-2]  
*né viver* deggio or che 'l mio bene è *morto*.  
*Morte* ritrosa e *vita* ingrata [...] [222, 4-5]).

L'effusione del sentimento di coniuge («un solo affetto», 221, 3; «o mio conforto», 222, 2) e dello strazio di vedova («nel dolor», 221, 6; «me ne dole», 222, 3; «il duol che mi tormenta», 222, 6) non omette, comunque, di atteggiarsi graziosissimamente, tra dualità copulative («a me la *lassa* e te ne priva», 221, 5; «ho vergogna e me ne dole», 222, 3) e anaforica trinità («o mio sole, o mia vita, o mio conforto», 222, 2), slanciandosi, per giunta, in un finalino (222, 5-6) da far gola a una Didone sulla scena.

223

O del primo peccato invida figlia,  
poich'un lume sì chiaro hai fatto oscuro,  
poiché chiudesti sì onorate ciglia,  
qual sangue o qual valor sarà sicuro?  
Qual privilegio avrà scettro o corona,  
s'a merito immortal non si perdona?

224

La bocca, oimè, di quella piaga aperta  
ben mi narra, signor, chi t'ha trafitto;  
e l'inchiostro sanguigno ond'è coverta  
in vermigli caratteri l'ha scritto.  
Uccider non potean tanto ardimento  
altri ch'Invidia sola e Tradimento.

225

Erga Parigi a te sepolcro illustre  
di peregrini porfidi scolpito.  
T'involga in drappo d'or, per mano industrie  
di gemme inestimabili arricchito.  
T'unga di mirra, e 'nsù gli eccelsi marmi  
faci e fumi disponga e spoglie et armi.

Io con pompe più belle or ti consacro  
 per bara il seno e per avello il core.  
 Ti saran le mie lagrime lavacro,  
 et incensi i sospir, ch'ardon d'amore.  
 Facelle scuseran quest'occhi miei  
 e queste trecce lacere trofei.»

A due strofe di commossi appelli (alla Morte [223, 1]; a Enrico [224, 2]) debitamente conditi o contornati di ecfonesi (223, 4; 224, 1), epifonemi (224, 5-6), allegoremi (223, 1 [Superbia e Livore]; 224, 6) e parechesi («MeRITO IMmORTal» [223, 6]; «ARDIMENTO : tRADIMENTO» [224, 5:6]) altrettante ne seguono rivolte al futuro, tra generosa epitrope (esaltazione delle altrui opere come insigni [225, 1-4]) e arguto asteismo (diminuzione delle proprie iniziative come modeste [«scuseran» = 'sostituiranno come potranno'; 226, 5]). Percorre l'intero manipolo delle quattro sestine una pulsione verso l'iconico di cui il folto dei tanti glossemi e stilemi pare intridersi fino a farla sprigionare. Dato per scontatamente spaziale il valore di certi isocoli per lungo (226, 2) o per largo (225, 2 + 4), e constatato lo spontaneo evolvere di un'anastrofe in gruppo scultoreo di personificazioni (223, 1) e di un'epifrasi in trofeo e capriccio funebre (225, 6), opportuno sarà quindi sottolineare come l'organizzazione tanto delle giunture di sostantivo e aggettivo nella diatiposi delle esequie (225) quanto di figurati e figuranti nella metafora continuata della strofa successiva addivenga ad esiti parimenti posizionali, e cioè a ben quattro chiasmi eterofilli:

sepulcro illustre (225, 1)

peregrini porfidi (225, 2)

gemme inestimabili (225, 4)

eccelsi marmi (225, 5)

A	B
B	A

A	B
B	A

lagrime – lavacro (226, 3)

A	B
B	A

incensi – sospir (226, 4)

facelle – occhi (226, 5)

B	A
A	B

trecce – trofei (226, 6)

Di tal genere, se non tale ognora, la visività della sintassi in Marino, infatti capace di addirittura sacrificare il suono della voce (224, 1) al magico fascino dell'inchiostro che appaia in caratteri e in colori (224, 3-4).

Qui tace, e 'l pianto cresce, e 'l senso manca;  
 le gela il core e le tramonta il giorno.  
 Ecco a la fronte impallidita e bianca  
 tutti i raggi d'amor morire intorno.  
 Neve sembra la guancia, e dal bel volto  
 (salvo il ligustro) ogni altro fiore è tolto.

L'implicita identificazione di Maria piangente con l'Addolorata sua omonima (propiziata dall'altra – ancor più *cachée* – tra l'ucciso e Gesù attraverso il tropo cristologico «bocca» per 'ferita' [224, 1], che Marino mutua da Grillo [cfr. BESOMI, *Ricerche*, pp. 159-162 e 235]) si spezza qui, cedendo il passo alla svenevole pittura di un deliquio donnesco in piena regola. Mentre a un palpitante polisindeto è affidata la resa prosodica della tachicardia («E 'l pianto cresce, E 'l senso manca», v. 1), è in due innocue parisosi (reciproche e orlate di un anagramma:

E 'L pianto [A<sub>1</sub>] cresce [B<sub>1</sub>], E 'L senso [A<sub>2</sub>] manca [B<sub>2</sub>];  
 LE gela [B<sub>3</sub>] il core [A<sub>3</sub>] e LE tramonta [B<sub>4</sub>] il giorno [A<sub>4</sub>].)

che vengon meticolosamente deposte la lipotimia («e 'l senso manca»), l'ipotensione («le gela il core») e l'amaurosi («le tramonta il giorno») più che note a qualunque buon medico. Completa il quadro clinico di patologia femminile una descrizione dell'incarnato languente condotta con i mezzi del petrarchismo più dedito al culto del sembiante muliebre, cominciando con la materia verbale («*impallidita e bianca – neve sembra*», vv. 3 e 5) delle spoglie mortali di Laura («*Pallida* no, ma piú che *neve bianca*»; *Triumphs*, III, 1, 166) e finendo col gentilissimo («il ligustro», v. 6) tra i comparanti floreali in uso nella lirica. Davvero elegante (altro omaggio al bel sesso) la partitura metrica del distico finale, che correla, coordina e compone cesura, *enjambement* ed inciso.

Muse, d'un sì gran sol giunto a l'ocaso  
 tanto m'offende l'orrida membranza,  
 che volger mi convien dal fiero caso  
 le rime a l'altro termine ch'avanza,  
 lo qual, come il bell'ordine vi mostra,  
 fia l'estremo soggetto a l'opra vostra.

Evaso l'onere di riferire sui meriti dell'elogiata (commiserabile ma sempre esemplare) avanti (210-217), durante (218-226) e dopo (227) la sua diceria innanzi alla salma del consorte, il poeta si affretta all'ultimo compito rimastogli, la celebrazione di Maria come guida e signora della sua patria adottiva. Il necessario raccordo si sostanzia di un'apostrofe alle Muse (228, 1 e 5-6: «vi mostra – opra vostra») destinata a poi espandersi in un'ennesima epiclesi (229, 1-2) e in un'ennesima protasi (229, 3-6), nonché di una metapoetica («altro termine – bell'ordine – estremo soggetto») professione d'intenti, tra *praeteritio* (con cui si omette ciò che non tollera vi si indugî ancora [228, 2-4]) ed *expolitio* (con cui si precisa quel che ancora rimane da dire [228, 4-6]).

Ma dite voi (ché sol dal vostro ingegno,  
 non da forza mortal, fia questa soma):  
 qual fu dapoi che tra gli affar del regno  
 di benda vedovil cinse la chioma  
 e 'n brune spoglie e tenebrose, intorno  
 portò la notte e ne' begli occhi il giorno?

Non può fiamma né raggio oscuro velo  
 celar di foco tal, di lume tanto.  
 Scopre duo chiari soli un nero cielo,  
 dà vita il volto et è funebre il manto.  
 Stanno in quel fosco mille grazie e mille,  
 quasi in spento carbon vive faville.

Il nesso tra *percontatio* ed ὑποφορά che lega ma anche oppone le due sestine (nelle quali l'autore se la canta e se la suona, sia ponendo domande che fornendo risposte) appare effigiato dalla diversa tinta elocutoria di ciascuna d'esse: la prima, in stile quasi da menante («affar del regno») o almeno da notista di costume («benda vedovil – brune spoglie»); la seconda, grondante di espedienti da poeta laureato e appigionato. Sfacciatamente perissologica è dunque l'indole della strofa responsiva, in cui, sia la ridondante rapportazione dell'inizio («fiamma (A<sub>1</sub>) né raggio (A<sub>2</sub>) [...] / [...] di foco tal (B<sub>1</sub>), di lume tanto (B<sub>2</sub>)»), sia le due antitesi allineate al centro con peraltro laconica paratassi («chiari soli – nero cielo», «vita – funebre»), sia la declaratoria – e supererogatoria – similitudine dell'*explicit* (dopo l'appetitoso amalgama, nel penultimo verso, di aggettivo sostantivato neutro [barocchissimo: «[...] Febo con *lo splendido* de' suoi raggi [...]», MARINELLA, *Arcadia felice*, I, 5; «[...] non più lo specchio inargentasse *il suo sereno* [...]», ASSARINO, *La Stratonica*, II, 48; «[...] *il vivo*

d'una lieta e sconosciuta baldanza.»), BRIGNOLE SALE, *Maria Maddalena*, I, 4] e numerale indefinito in prosapodosi) son dettate da un parecchio accusato gusto del pleonasma e del sovrappiù.

Tanto de l'alta sua luce serena  
 il sommo Sol ne la bell'alma accolse,  
 che di senso mortale ombra terrena  
 non la valse a coprir, seben l'involve;  
 anzi, qual gemma in bel cristallo chiusa,  
 de l'interno splendore i lampi accusa.

E sì visibilmente in lei traspare  
 il folgorar de le bellezze eterne,  
 ch'un guardo sol de le due luci chiare,  
 in cui di Dio l'immagine si scerne,  
 può scorger per drittissimo sentiero  
 l'anime erranti a l'Oriente vero.

Le due sestine fungono da *Hängebrücke* (invero agevole) tra l'ultimo cenno alla vedovanza della Medici (230) e la lunga (233 sgg.) orazione sulla sua reggenza. Se infatti la prima è presentata come una gramaglia comunque incapace di oscurare la solare radiosità di Maria, e la seconda è introdotta con una similitudine (233-234) ancora basata sulla motivazione del luminoso rasserenamento (233, 5-6), il nesso mediano insiste *à l'identique* sui dati della lucentezza (231,1 e 5-6; 232, 2-3), sfiorata, né mai diminuita, dal tenebrore dell'umana condizione (231, 3-4). Dunque ubertosissima, secondo la maniera del più eloquente Marino, la sintassi delle due strofe (quando pure non scevra di spigoli, come il duro cambio di soggetto in 231, 5 o l'incerto genitivo «de le due luci chiare» – guardano o sono guardate? – in 232, 3). Notevole, per esempio, la *variatio* dalla tricotomia dell'una (principale + prima dipendente [+ concessiva, v. 4] + seconda dipendente [+ comparativa, v. 5]) alla dicotomia dell'altra (2 + 4), se anche nella parità di un generale ordinamento consecutivo («Tanto – che», 231, 1 e 3;

«sì – ch(e)», 232, 1 e 3). Invece conturbante l'ardimento onde l'assunto encomiastico è fatto levitare fino ad altezze teologali, non solo col rendere l'elogiata, attraverso un fantasmatico criptogramma femminile («dE L'Alta», 231, 1; «nE LA», 231, 2; «bELL'Alma», 231, 3), ascosamente onnipresente alla stregua di Dio (pur menzionato con una sua propria e contrastiva allitterazione: «SOMmo SOL», 231, 2), ma anche ascrivendo alla regina (in quanto salvatrice della Francia) le attribuzioni del prototipo del Redentore (Adamo *imago Dei* [232, 4; cfr. *Gn* 1, 27]) e del Redentore medesimo (Cristo *via salutis* [232, 5-6; cfr. *Gv* 14, 6]).

Sicome allor che Progne peregrina  
 da le piagge del Nilo a noi sen riede,  
 o pur quando Alcion per la marina  
 tra' cavi scogli soggiornar si vede,  
 spunta il fior, ride il ciel, Zefiro appare,  
 primavera ha la terra e calma il mare;

così, poiché costei dal toscano lido  
 venne di Senna ad abitar la riva  
 e nel franco terren compose il nido,  
 che di gloria per lei tutto fioriva,  
 tosto si vide in quella parte e 'n questa  
 ritornar Gallia in pace, Europa in festa.

Un unico e amplissimo periodo (dell'estensione di due sestine) giusto abbraccia, disloca e bilancia il *primum* («Sicome», 233, 1) e il *secundum* («così», 234, 1) di una comparazione per cui due familiari volatili quali la rondine e il gabbiano (però designati, l'*Hirundo rustica* attraverso un mitonimo [233, 1] e il *Larus ridibundus* mediante un cultismo [233, 3]) figurano l'arrivo della Medici in Francia (234, 3) e a Parigi (234, 2) come l'avvento di una patrona istantaneamente («tosto») serenatrice (234, 5-6). Elaboratissima la compenetrazione strutturale del paio di strofe, che tutto brilla di rispettivi riverberi, nel segno della quaterna:

primavera [...] la terra, e calma il mare. (233, 6)

[...] Gallia in pace, Europa in festa. (234, 6)

o della terna (2 + 2 + 2; A<sub>1</sub> B A<sub>2</sub>):

spunta il fior, ride il ciel, Zefiro appare, (233, 5)

[...] in quella parte e'n questa (234, 6)

o della correlazione:

[...] Progne [...] [...] sen riede, (233, 1-2)	Primavera ha la terra [...] (233, 6)
[...] Alcion [...] [...] si vede, (233, 3-4)	[...] ha [...] calma il mare. (233, 6)

E non meno rimarchevole il contemperamento che tra *genus modicum* e *genus grande* è operato nell'intero dittico, il quale dal paesaggismo della prima valva (davvero *attachant* tanto nelle sue vastità apriche [«per la marina – ride il ciel»; identico tassello in CHIABRERA, *Scherzi*, II, 5, 45: «Ride il ciel quando è gioioso;»] quanto nelle sue ronchiose asperità [«tra' cavi scogli»]) ascende alla patrizia corografia («tosco lido – franco terren») e alle illustri *reversiones* («di Senna [...] la riva – di gloria [...] fioriva») della seconda, venendo poi il tutto ben cementato dalla schiva dignità (cfr. GRASSI, *Una proposta*, p. 131) di tre infiniti in conforme apocope ed in uguale uscita («soggiornar – abitar – ritornar»).

Germania il sa, che ben due volte fue  
 di civil foco et intestino accesa,  
 ma saggia lei, ch'a le miserie sue  
 altro scampo non volse, altra difesa.  
 Italia il sa, per lei due volte ancora  
 tolta a l'ire del Tago e de la Dora.

Con un raddoppio di quelle perentorie asseverazioni («Germania *il sa* [...]», v. 1; «Italia *il sa* [...]», v. 5; cfr. 236, 1) così tipiche della sua maniera di poeta d'occasione che a testimoni chiama luoghi o potentati («[...] *il sa* Durenza, *il sa* Garona, / ma più 'l Rodano *il sa* [...]»; *Ritratto*, 131, 1-2), Marino schizza qui un sommario di alcune delle convulsioni intraeuropee appena allora sviluppatasi o placatesi. Quanto al mondo germanico, l'allusione è sia al conflitto, in seno agli Asburgo, tra l'imperatore Rodolfo II e il fratello Mattia arciduca d'Austria, conclusosi nel 1611 con la deposizione del primo da re di Boemia (cfr. WINTER, *Storia*, pp. 123-124), sia alle contese per la successione Jülich – Cleves alla morte – senza eredi – del duca Giovanni Guglielmo nel 1609, definitivamente composte solo nel 1666 con la pace tra i principi di Brandeburgo e Neuburg (cfr. GUIDETTI, *Le lotte*, p. 140). I doppî (v. 1) – e ancora doppî (v. 5) – meriti di Maria (dipinta come l'ago della bilancia politica del continente) vengono dal panegirista fatti consistere – *ut videtur* – nel preliminare e distensivo ritiro delle truppe francesi dalla Germania nel 1610 (cfr. et MASTELLONE, *La Reggenza*, pp.138-139 e TREVOR ROPER, *La Spagna*, p. 310) e poi nell'eventuale contributo al dirimente trattato di Xanten (del 12.XI.1614; cfr. WARD, *The Outbreak*, p. 10), nonché nella missione del marchese di Coeuvres e nella mediazione del marchese di Rambouillet in vista della tregua di Asti (del 1°.XII.1614) tra Spagna e Savoia in armi per il Monferrato (cfr. GABIANI, *Carlo Emanuele I*, pp. 77 e 95). Adusato (cfr. 76, 1-2) il ricorso agli idronimi («del Tago e de la Dora», v. 6) per indicare interi territori, essi stessi – di contro alla Francia – presentati come diri e nefasti («Italia [...] / tolta a l'ire», vv. 5-6).

E chi non sa che senza il buon consiglio  
 di questa bella sua fidata scorta  
 di naufragio mortal correa periglio  
 la nave alpina in fra mill'onde absorta?  
 Questa benigna et opportuna luce  
 le fu Calisto e Castore e Polluce.

Nell'eco («in *fra mill'onde absorta*», v. 4) di quel latinismo *racé* già da Tasso valorizzato in rima («e *fra l'onde* agitato e quasi *absorto*,»; *Lib.*, I, 4, 4) si avvia una lunga metafora continuata di riferimento marittimo e navale (e. g. «naufragio – onde», 236, 3-4; «remi – timon», 237, 1-2; «vela – vento – flutto – legno [per 'imbarcazione']», 238, 1-2). L'immagine della cimentosa crociera (per cui cfr. 252) viene qui adottata come comparante delle vicissitudini politiche della Francia, secondo una tipologia che assimila il viaggio per acqua all'incertezza dell'esistere e che, proveniente da lontananze addirittura paleocristiane (cfr. TESTINI, *I cimiteri*, pp. 273-274), arriva a Marino attraverso il cruciale snodo dei riusi di Dante (*Purg.*, VI, 76-77) e Petrarca (*R.V.F.*, 189). Disinvolto, eppure non stridente, l'accostamento della dominante mitologica nel bel trimembre finale (dove i personaggî nominati – la ninfa amata da Giove e i due figlî di Leda – valgono – per le corrispondenti costellazioni dell'Orsa e dei Gemelli – 'astro che orienta il marinaio nel suo cammino') alla particolare copia dell'aggettivazione spettante all'elogiata («questa bella sua fidata (A)», v. 2; «questa benigna (B) et opportuna (C)», v. 5), dal sentore vagamente laudistico («[...] l'ài formate clarite et pretiose et belle. – la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta.»; *Cantico di frate Sole*, 11 e 16) o fin paraliturgico e mariano («Virgo potens (C), / Virgo clemens (B), / Virgo fidelis (A),»; *Litaniae Lauretanae*, 26-28; cfr. MARTINI, «*Non romanzeggia, ma narra fatti*», pp. 199-200).

Costei con remi in man d'opre virili  
 e con timon di provido governo  
 seppe l'ire del ciel rendere umili  
 e gli assalti del mar prendere a scherno.  
 Ma le leggi però del nocchier morto  
 calamita le furo a trovar porto.

È raro che Marino accondiscenda ad un allestimento della sestina così pedissequo come il presente. Veramente scolastico, infatti, il modo in cui partizione metrico – sintattica ( $[(1 + 1) + (1 + 1)] + 2$ ) e disposizione degli isocoli di due in due («con remi [...] d*i*» – con timon di», vv. 1-2; «l'ire del ciel rendere – gli assalti del mar prendere», vv. 3-4) son qui fatti quietamente combaciare:

v. 1	[	2	1	[	con remi
v. 2			1		e con timon
v. 3	]	2	1	[	l'ire
v. 4			1		e gli assalti

Di ancor maggiore effetto, dunque, il conclusorio espressivismo (autorizzato, ma non certo istituzionale) rappresentato dal lemma «calamita» nel senso di 'bussola' (caro – peraltro – in sé stesso all'autore, se si riaffaccia anche, a produrre un esplosivo bischizzo, nelle parole di Psiche in *Adone*, IV, 282, 6).

E se contro la vela il vento sorse  
 e fu scosso dal flutto il legno infermo,  
 ella il resse e sostenne, ella gli porse,  
 solo in virtù di queste, aita e schermo.  
 Con valor maschio e con canuto senno  
 fe' domator de le tempeste il cenno.

Come Maria in tutto si è formata sull'esempio di Enrico (al punto da assimilarsi, non solo al di lui sesso [«valor *maschio*», 238, 5], ma anche alla sua età [«*canuto senno*», 238, 5]), così strettamente questa strofa e la precedente si connettono, entrambe rotando attorno al nucleo appunto di quelle istruzioni che, lasciate in eredità dal sovrano («*le leggi* [...] del nocchier morto», 237, 5), si riaffacciano come criteri ispiratori della vedova e supplente («ella [...] porse / *solo in virtù di queste, aita e schermo.*», 238, 3-4). Non altro che barocca – comunque – andrà definita la cifra della sestina, quanto squassata da turbini («il vento sorse») e marosi («fu scosso [...] il legno») nonché allagata da gonfie superfici («la vela») ed enfie masse («dal flutto»), altrettanto imbrigliata nel rigido e fiammante corsaletto di una retorica implacabile (onde l'iniziale chiasmo di bisillabi [«vela (A<sub>1</sub>) – vento (B<sub>1</sub>) – flutto (B<sub>2</sub>) – legno (A<sub>2</sub>)»] e la successiva anafora di classe eroica [«*ella* il resse [...] *ella* gli porse,»; cfr. 239, 6] si assommano e intrecciano appena più oltre [«*Con* valor (A<sub>1</sub>) maschio (B<sub>1</sub>) e *con* canuto (B<sub>2</sub>) senno (A<sub>2</sub>)»], per far luogo, da ultimo, a una perifrasi possente e autoritativa nella sua stessa contorsione e spacconaggine («fe' (1) domator delle tempeste (3) il cenno (2).» = 'rese il suo impartire ordini capace di imporsi al tumulto del regno' = 'riuscì a ristabilire l'ordine in Francia').

De' suoi rubelli inerme ebbe le palme,  
 s'armato ENRICO trionfò di loro.  
 Vins'egli i corpi et ella espugnò l'alme,  
 versò fiumi ei di sangue et ella d'oro.  
 E 'nsomma tutto ciò che 'l re gagliardo  
 fe' con la forte man, fe' col bel guardo.

La strofa consiste per intero in una σύγκρισις tra i comportamenti del drastico (vv. 2 e 5) Enrico e della mansueta Maria in quanto capi di stato («egli – ella», v. 3; «ei – ella», v. 4) e procede quindi attraverso una serie di metodiche antitesi (a tutto vantaggio della disarmata [v. 1] ma venusta [v. 6] succeditrice dell'estinto re). Da vero maestro la compaginatura metrica della sestina, per la quale alla rigorosa nomologia duale dei primi quattro versi (monostico + monostico; emistichio quinario + emistichio settenario; emistichio settenario + emistichio quinario) sussegue (quasi come un "allargando", diversivo e liberatorio) l'esondante inarcatura dal quinto al sesto, pur – in sé – perfettamente parallelistico.

240

Tra le torbide nubbi apparve apena  
di quel civil sedizioso moto  
quest'iride d'amor chiara e serena,  
che tarpò l'ali ad Africo et a Noto  
e tranquillò col dolce arco giocondo  
del pacifico ciglio il cielo e 'l mondo.

241

Così nel letto suo, tosto ch'uscio  
il monarca de l'onde, il mar si giacque,  
quando turbò de' venti il fiero dio,  
per sommergere Enea, la pace a l'acque.  
Così Sibilla con tenace pane  
placò di Stige l'orgoglioso cane.

242

Anzi, così, quando la massa antica  
degli elementi il gran Fattor distinse,  
de la confusion tra sé nemica  
le discordie compose e l'ire estinse;  
onde con miglior poi regola e norma  
ordin prese l'abbisso e 'l mondo forma.

Le tre strofe costituiscono, sotto l'aspetto dell'isotopia, una sequenza unitaria, poiché alla metafora della prima (la Reggente come pacifero arcobaleno) ben si collegano le tre

similitudini delle successive, che, pur svariando dal mare (241, 1-4; cfr. *Aen.*, I, 124 sgg.) agli inferi (241, 5-6; cfr. *Aen.*, VI, 417 sgg.) all'universo (242), insistono sull'attitudine, propria della Medici, a sedare (241, 2), ammansire (241, 6) e disciplinare (242, 4). Il nobilitamento della cronaca ascende, così, da un lessico appena scabro ed asprigno nella sua apprezzabile tecnicità («civil sedizioso moto», 240, 2; cfr. «civil foco et intestino», 235, 2) ad una congestione tropica per cui il medesimo figurante («iride d'amor chiara e serena», 240, 3) applicato a Maria che placa («tarpò – tranquillò», 240, 4-5) le tempeste politiche d'Oltralpe («le torbide nubbi», 240, 1) è poi, con ulteriore motivazione e un ingegnoso scatto metonimico (*pars pro toto*), depistato verso le seducenti sopracciglia di lei («dolce arco giocondo / del pacifico ciglio», 240, 5-6). La già altrove rilevata (cfr. 12-14 e n.) giustapposizione di mitologia e Bibbia si riavvera qui mercé l'uniforme ricorso al modo circonlocutorio per designare Nettuno («il monarca de l'onde», 241, 2), Eolo («de' venti il fiero dio», 241, 3), Cerbero («di Stige l'orgoglioso cane», 241, 6) come Dio stesso («il gran Fattor», 242, 2). Del resto, proprio la «regola e norma» (242, 5) adottata dal Creatore nell'estrarre dal caos il cosmo sembra soccorrere il poeta nell'approntare il concerto delle tre sestine, che assieme esibisce studiosa varietà (nella complessiva organatura sintattica del tritico: [3 + 3], [4 + 2], [2 + 2 + 2]) e arioso scandimento («Così», 241, 1; «Così», 241, 5; «così», 242, 1), strategia di medio raggio (come quella che a distanza oppone un isocolo [«le discordie compose e l'ire estinse», 242, 4] a un chiasmo [«ordin [...] l'abbisso e 'l mondo forma.», 242, 6]) e pignola cura del dettaglio (quale il fonosimbolico impeciarsi di vocali e consonanti nel «tENAcE pANE» di 241, 5 [per cui cfr. *Aen.*, VI, 420 («melle soporatam et medicatis frugibus offam») e *Inf.*, XXXIII, 143 («lA tEnACE pECE»); ma altresì *Par.*, XXXIII, 64 + 66 («Così la neve al sol si disigilla;», «si perdea la sentenza di Sibilla.»)]).

Talché, se 'l popol franco in pace or posa,  
 la quiete e la vita a lei sol debbe,  
 che, de' suoi rischi timida e gelosa,  
 di sé medesima allor cura non ebbe  
 e, per porger salute a l'altrui male,  
 il suo giusto dolor pose in non cale.

Questa parte finale del panegirico verte sulla Medici quale reggitrice di popoli, e quindi, pur potendo apparire – come oculatamente storiografica – meno immaginosa e più arida di altre sezioni del poemetto, ne costituisce, di fatto, la ragione sufficiente e il coronamento supremo. Dato l'impianto celebrativo che il testo (al pari di qualunque buona epidissi) assume incondizionatamente, fuori luogo sarebbe osservare che tutta l'effettiva realtà di quel periodo di travaglî e di tensioni (cfr. RUSSO, *Marino*, p. 157) è dal poeta sottaciuta, o reinventata attraverso il propagandistico mito di una Francia alfine concorde in sé (243, 1-2; 245, 5-6), riconciliata col resto del mondo (246) e fervida di arti (253-255). Preciso compito dell'autore (come di ogni encomiaste che si rispetti: cfr. SANGUINETI, *Intervista*, p. 145) è infatti la sospensione di ogni doverosità aletica e la sua sostituzione con quella «tecnica pubblicitaria, creatrice di valori col semplice espediente di proclamarli tali» (D'AMICO, *Tutte le cronache*, vol. III, p. 1833). Comunque interessante il modo in cui l'oratoria mariniana s'incarna qui in una strofa tanto irruente nel suo tragitto (un monoperiodo di non meno che cinque proposizioni) quanto anfrattuosa nel suo paesaggio (occhio ai chiaroscurati incavi dei vv. 1[condizionale fittizia], 3 [causale attributiva: 'poiché preoccupata e sollecita per i suoi potenziali pericoli'], 5 [finale implicita]).

Donna fu già che, pur nel seggio istesso,  
 pur de l'istesso sangue, altra s'assise,  
 et altro ENRICO ancor le fu concesso;  
 e l'uno e l'altro iniquo fato uccise.  
 Vide tra giochi e feste ambo la Francia  
 cader, l'un di coltel, l'altro di lancia.

Moglie (con Enrico II), madre (con Francesco II, Carlo IX ed Enrico III), suocera (con Enrico IV, in primo letto) di re francesi, ma soprattutto figlia di Lorenzo II de' Medici duca di Urbino, Caterina non poteva certo mancare alla galleria di corone da Marino eretta nel suo panegirico ad onore di Toscana e Gallia. L'enfasi sull'identità di rango (v. 1) e di stirpe (v. 2) tra lei e la protagonista sfuma però nella rievocazione del cruento destino («iniquo fato», v. 4) di suo marito e di suo figlio, paragonati tra sé *per similia* («e l'uno e l'altro – ambo», vv. 4-5) e *per dissimilia* («l'un [...] l'altro», v. 6), giacché, mentre Enrico II si spense nel 1559 per un colpo di lancia ricevuto nel corso di un torneo per nozze («tra giochi e feste», v. 5), Enrico III morì vittima di un attentato all'arma bianca nel 1589 (cfr. 56, 1 e n.).

Ma ceda pur, ché quella al bel paese  
 non fu (qual è costei) MEDICA pia,  
 poiché mille ferite e mille offese  
 ebbe più poscia a sostener che pria.  
 Costei del corpo suo quasi distrutto  
 chiuse ha le piaghe e risaldate in tutto.

Improvvisa nell'aprirsi e celere nel rimarginarsi, l'inattesa analessi della sestina precedente («fu già», 244, 1) subito si reimmette nell'alveo di un encomio indirizzato all'oggi, che – come d'obbligo e d'abitudine – decreta la superiorità della Medici («costei – Costei», vv. 2 e 5) su ogni altro possibile termine di confronto (245, 1-2; cfr. 261, 1-2), non foss'altro per la maggior gravità della situazione da lei dovuta risanare (e resa dal poeta con il sicuro – perché insieme aulico e patetico – espediente ipotipotico delle membra sanguinanti [«ferite – piaghe», vv. 3 e 6] della nazione personificata, giusto come nell'illustre archetipo petrarchiano [«le piaghe mortali / che nel *bel* corpo tuo sì spesse veggio,»; *R.V.F.*, 128, 2-3] o in una non meno attrezzata sua derivazione ottocentesca [«Oimè quante *ferite*, / [...] oh qual ti veggio, / *Formosissima* donna!»; LEOPARDI, *Canti*, 1, 8-10]).

Costei, novella Cibebe che legge  
 pose a' leoni indomiti et alteri,  
 con sì placida mano affrena e regge  
 feroci cori e popoli guerrieri,  
 che piegan volentier l'alta cervice  
 sotto giogo sì dolce e sì felice.

Onde chi mira al suo materno zelo  
 trova il detto vulgar fallace e vano,  
 che sia pena de' regni, ira del cielo  
 imbelle scettro di feminea mano,  
 poiché governo sì beato e bello  
 privilegio si stima, e non flagello.

Ha inizio da queste due strofe (e durerà per altre otto [248-255]) l'apologia del buon governo della Reggente, in lode del figlio e successore Luigi – con prudente e previdente equanimità – essendo invece stese le otto in totale [256-263] che ancora susseguono più avanti. Il paragone mitologico tra Cibebe e Maria (quasi *pendant* dell'altro e pressoché uguale – sull'opposta soglia del poemetto – di 16, 3-6) prende a pretesto la pari dignità matriarcale (anziché l'eventuale uxorilocalità) dei due personaggî, onde la tradizionale iconografia della Gran Madre (recata su di un cocchio trainato da leoni; celebre la tardosettecentesca scultura di tal fatta nel centro di Madrid, dovuta a Ventura Rodríguez) è piegata ad additare dei «lions indociles, dans lesquels il faut sans doute voir figurés les princes» (BOILLET, *Marino*, p. 233). Avvincente, a riguardo, la trasposizione stilistica in virtù della quale il dato della riottosa fierezza ed albagia («leoni indomiti», v. 2; «feroci cori e popoli guerrieri», v. 4; «alta cervice», v. 5) è come neutralizzato, vuoi da un corrispondente corredo di sintagmi evocanti il

tranquillo imperio (« legge / pose», vv. 1-2; «affrena e regge», v. 3) o la ferma mitezza («placida mano», v. 3; «giogo sì dolce e sì felice», v. 6), vuoi da un armonico periodare per distici tanto chiaramente distinti quanto fluidamente coerenti. In un'analogia scorrevolezza persevera la successiva sestina (bell'esempio di retorica della confutazione, che pretende di inficiare un *tritum proverbium* col solo appello alla *petitio principii*; cfr. et VARINI, *I rovesci*, p. 69), non solo suddividendo il carico sintattico in quote modiche e proporzionate:

- 1 v. [ mira (v.1)
- 1 v. [ trova (v. 2)
- 2 vv. [ sia (v. 3)
- 2 vv. [ si stima (v. 6)

ma anche alleviandolo con una corritività («materno zelo», v. 1; «fallace e vano», v. 2; «BEatO e BELLO», v. 5) tale da implicare sia la riduzione all'essenza (come nella calibratissima quasi-omofonia delle rime 1 : 3 : 5 : 6; cfr. MARTINI, *Circospezioni*, p. 133) sia la facile amplificazione («pena de' regni, ira del cielo / imbelle scettro di feminea mano», vv. 3-4) ed infine un alzare la voce speditivo e persino spavaldo («privilegio *si stima, e non flagello*», v. 6, che difatti riecheggia un'affine epitimesi – salace e impertinente – della *Lira.III*: «lasciar intatta / Da sé partire amata Donna e bella / *Non cortesia, ma villania s'appella.*»; I, 81, 133-135).

Tutte al publico bene intente e volte  
 son le sue cure; et è Pietà la guida,  
 che da vil passion libere e sciolte  
 le scorge a gloria eterna e 'n ciel l'affida.  
 Giustizia poi, d'ogni virtù nutrice,  
 è degli alti pensieri essecutrice.

E con questa misura a dritti fini  
 sì ben del suo voler gli atti conduce,  
 che 'l Vizio reo di quegli occhi divini  
 non s'assecura a sostener la luce,  
 e l'Insolenza pallida e tremante,  
 qual nebbia al sol, le si dilegua avante.

Le lodi di Maria come sapiente pilota della nazione («guida», 248, 2; «scorge» per 'scorta e accompagna', 248, 4; «conduce», 249, 2), capace di individuare il *bonum commune* («pubblico bene», 248, 1) e di dissipare le insidie del male (249, 3-6), finiscono per organizzarsi in un processo nitidamente antitetico, non solo per la bipolarità delle tante, e sin didascaliche, *iuncturae* («gloria eterna» [248, 4], «alti pensieri» [248, 6], «dritti fini» [249, 1] vs «vil passion» [248, 3]; sullo stesso tono – del resto – «intente e volte» [248, 1] o «libere e sciolte» [248, 3]), ma anche per il rintuzzarsi di quattro personificazioni (prima [248, 2 + 5]) due positive e vittrici [Pietà e Giustizia]; poi [249, 3 + 5] due negative e soccombenti [Vizio e Insolenza]) che tanto richiamano i due gruppi plastici l'uno alla sinistra (la Fede che si leva contro l'Idolatria, di Jean-Baptiste Théodon) e l'altro alla destra (la Religione che debella l'Eresia, di Pierre Legros il Giovane) dell'altare di Sant'Ignazio nella Chiesa del Gesù a Roma. La spazialità e commisurazione delle equivalenti trincee di discorso (1 strofa + 1 strofa) e dei

tra sé rispondenti allegoremi ed attanti (2 benèfici + 2 malèfici) si fronteggiano e si confermano dunque a meraviglia, in un contesto (per di più, e secondo il migliore costume del Nostro) nel quale gli spunti di visualità e colorismo dell'una sestina («di quegli occhi divini / [...] *la luce*», 249, 3-4; «l'Insolenza *pallida*», 249, 5; «qual nebbia al *sol*», 249, 6) appaiono come rimbeccati e riconvertiti in altrettante *trouvailles* acustiche dell'altra (come la rima ricchissima – benché suffissale – «nUTRICE: essecUTRICE» di 248, 5 : 6 o quel caudale ritmema per giambi [con copulativo dopo forte cesura: «*et è Pietà la guida*», 248, 2] che l'assoluto orecchio di Marino custodirà sino giù al proemio dell'*Adone* [«*et è steccato il letto*», I, 2, 8] e che infine il *Dolore* di Ungaretti sarà visto rianimare con violenza: «*ed è continuo schianto!...*» [*Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, p. 206]).

250

Giudicio ha sì purgato e sì lucente,  
che da l'oracol sol de' detti suoi  
qualor dubbio pensier volge la mente  
prendon consiglio i consiglieri eroi,  
et a l'alto saver che da lei tranno  
quasi incantati e stupidi si stanno.

251

Sembianza augusta, autorità severa  
terrore infonde, a reverenza invita;  
ma quella maestà ch'a l'alme impera  
è di sì dolce affabilità condita,  
ch'a le sue leggi ogni selvaggio petto,  
ogni ferino cor rende soggetto.

252

De l'afflitta Virtù, che 'n strazio e 'n duolo  
combattuta da venti erra tra Sirti,  
sua cortese bontate è porto e polo,  
refugio e scampo agli agitati spirti,  
che fra tant'ombre e 'n sì crudel procella  
non hanno altro splendor che questa stella.

Il dettagliamento dei meriti della Medici donna di Stato, se da una parte sconfinava fatalmente, per via di acmi moltiplicate ed acute, in cuspidi e culmini che potranno magari sonarci perfino

canzonatorî (250, 5-6; 251, 5-6; 252, 5-6), dall'altra, proprio a norma del classico precetto dell'*expolitio*, si sforza di particolareggiare – epperò di concretizzare – varî aspetti e singoli motivi della grandezza dell'elogiata. Una volta che l'esame macroscopico della piccola orazione abbia in essa acclarato il conseguirsi, via via, della saggezza che illumina e stupefà (250), della dignità e della soavità che irretiscono (251), della sollecitudine che soccorre e della magnanimità che rassicura (252), chi scenda appena più a fondo nella polpa del testo vi rinverrà una ferrea – benché aerea – tramatura di contrapposti (avveduto discernimento [250, 1 e 5] vs attonita perplessità [250, 3 e 6]; regale supercilio [251, 1-3] vs tenera condiscendenza [251, 4]; rovinosa tempesta [252, 2 e 5] vs salvifica quiete [252, 3-4]), e, ancor oltre procedendo nella dissezione, compresi si rimarrà dinnanzi alla minuzia e alla saldezza dello stesso tessuto basale, giocato sulla *discors concordia* della dittologia come regolata e secata pienezza («sì purgato e sì lucente», 250, 1; «incantati e stupidi», 250, 6; «che 'n strazio e 'n duolo», 252, 1; «POrtO e POIO, / refugio e scampo», 252, 3-4) e dell'asindeto come atticiata e sovrabbondante farcitura («SEmbianza AUgusta, AUtorità SEvera / terrore infonde, a reverenza invita;», 251, 1-2; «ogni selvaggio petto, / ogni ferino cor», 251, 5-6). *Per incidens*: quasi impressionante è la schiettezza con cui l'autore dà atto alla sua benefattrice («De l'afflitta Virtù [...] / [...] / [...] porto e polo, / *refugio e scampo* agli agitati spirti;», 252, 1-4) di avergli consentito di pararsi le spalle allontanandosi dall'Italia in un momento più che mai critico (cfr. CARMINATI, *Giovan Battista Marino*, pp. 146-149).

Ditelo voi che co' gran GIGLI aurati  
 del bel Castalio, o verginelle caste,  
 sovente l'ombra degli allori amati  
 in più felice secolo cangiaste:  
 quanti vi ministrò fidi sostegni  
 la man tutrice de' sublimi ingegni?

Di tale rilievo nell'economia del panegirico avrà Marino stimato il considerando del mecenatismo della sua patrona (sui profondi significati politici e sulle chiaroveggenti intuizioni del quale cfr., oltre a MAMONE, *Caterina e Maria*, pp. 35-36, FUMAROLI, *Le «siècle de Marie»*, pp. 20-21), da volergli votare tre fioritissime strofe, addirittura inaugurate da un'apposita apostrofe alle Muse (aberrante nella misura in cui esse, anziché venirvi invocate come motrici dell'invenzione, vi sono convocate come testimoni della verità). Rimarchevole l'*éclat* di questa petulca prima sestina metà esortazione (vv. 1-4) e metà interrogazione (vv. 5-6), le cui fraseologiche bellurie («gran GIGLI aurati» [quelli dello stemma reale di Francia], v. 1; «bel Castalio» [la fonte presso Delfi, ispiratrice dei poeti], v. 2; «ombra degli allori amati», v. 3) così vivamente aggettano dai cunicoli di una sintassi tutta diastoli e sinchisi («Ditelo voi (1), che (3) co' gran GIGLI aurati (9) / del bel Castalio (8), o verginelle caste (2), / sovente (5) l'ombra degli allori amati (7) / in più felice secolo (4) cangiaste (6):»), per di più fucata sia da uno strategico richiamo («co' gran GIGLI aurati», v. 1) alla famosa e schieratissima *Canzone del Caro in lode de la casa di Francia* («Venite a l'ombra de' gran Gigli d'oro», v. 1; in *Poeti del Cinquecento*, p. 550) sia da un'etimologia fittizia («Castalio – caste», v. 2) che, pur discostandosene, ben si connette all'onesta derivazione «consiglio – consiglieri» di tre strofe prima (250, 4; sui dubbî referenti del passo cfr. BOILLET, *Marino*, p. 224, n. 47).

Già par che d'Ippocrene a le bell'onde  
 s'indori il letto e qualità si cange  
 o par più tosto che tra quelle sponde  
 dove corse Aganippe or corra il Gange,  
 perché le sue radici il verde alloro  
 possa in vece d'argento irrigar d'oro.

La munifica lautezza di Maria trova qui una resa amenamente mitizzata, nel senso che la di lei propensione alla generosa accoglienza si traduce in un quadretto (in un εἰδύλλιον, appunto) dovizioso di vezzi sia paesistici («s'indori il letto», v. 2; «tra quelle sponde», v. 3; «il verde alloro», v. 5) che linguistici («d'Ippocrene a le bell'onde», v. 1 [per cui cfr. 1, 1-2 e n.; Aganippe di appena oltre è la fonte dei poeti in Beozia, mentre per il Gange tradizionalmente aurifero cfr. 161, 5-6 e n.]). Da vero artista è, nella sestina, l'intensità onde il graduale avvento di un'età felice per le arti e le lettere è rappresentato e suggerito, vuoi a mezzo di epanortosi da buona novella («dove corse [...] or corra», v. 4; «in vece d'argento [...] d'oro», v. 6), vuoi nella stessa dubbiezza, tra incredula e speranzosa, di chi, nel contemplare da lungi, vada via via meravigliandosi e rincuorandosi («Già par che [...] / [...] qualità si cange, / o par più tosto [...]»), vv. 1-3).

Quinci adivien ch'a celebrarla a prova  
 corre ogni dotto e più famoso plettro,  
 né solo i Galli a questa luce nova  
 cantan gli onor del meritato scettro,  
 ma da strani confin penne felici  
 spiegano cigni et aquile e fenici.

Prossima (eppure non identica) alla precedente ( $[2 + 2] + 2$ ) nella sua articolata ma salda scansione per distici ( $2 + [2 + 2]$ ), la strofa si affisa sul rinascere delle lettere nella Francia ormai retta da una figlia di Enotria, ricorrendo perciò a figure (come le metonimie «plettro» per 'poeta' e «scettro» per 'potere regale', o le emblematiche metafore animali dell'*explicit*) volutamente consacrate e cristallizzate. Non sfugga l'implicita – e velenosa – anteposizione dei gentili, augusti o portentosi volatili dell'ultimo verso (nei quali Marino, anch'egli proveniente da «strani confin», si riconosce *in toto*) ai «Galli» di appena prima, fortemente equivoci (sulla scorta dello sprezzante dileggio di *Ritratto*, 130, 5-6 e in linea con le altresì anfibologiche «penne» del v. 5, da intendere sia come 'ali per volare' sia come 'arnesi per scrivere') tra anodino senso immediato ('verseggiatori francesi') e maligno senso sotterraneo ('uccelli sgraziati nel loro canto'; cfr. *Adone*, IX, 186-189): «[...] il doppio mezzo linguistico [dell'*Adone*] distribuito in due diversi settori era la dimostrazione dell'*unicuique suum* che tanto urgeva in quel momento definire a salvezza dell'Italia: alle lingue straniere, nel caso alla francese, si poteva concedere la libera circolazione sulle strade della prosa, ma in quelle soltanto; il recinto della lingua poetica doveva invece esser rivendicato alla supremazia italiana.» (POZZI, *Guida*, p. 137).

Sotto tal disciplina, e di tal seme  
 del tuo tenero ingegno il campo sparto,  
 o di quest'egra età crescente speme,  
 di quel pudico sen ben nato parto,  
 generoso LUIGI, oh qual fecondo  
 frutto in su 'l primo fior promette al mondo!

La lunghetta pericope sul futuro sovrano (256-263) è avviata da una preventiva affermazione della sua pari dignità rispetto al monarca suo padre – ormai defunto – e alla reggente sua madre – tuttora vivente –. Ciò (secondo una maniera tipicamente mariniana, non saprei se più recondita o più decisiva) avviene estendendo altresì a Luigi (come poi anche in 263) quella modalità litanica (tra implorante e venerabonda) di cui già Enrico (220, 1-4) e Maria (251, 1-2 [cfr. 265, 3-4; 275, 3-4; 277, 5-6; 285, 3-6; 289, 3-4]) sono per l'addietro stati gratificati e insigniti. Ne sortisce un blocco metrico dalla saldezza pur viva e affettuosa, nel quale un'isotopia soavissima (quella della crescita saggiamente guidata [«Sotto tal disciplina», v. 1; cfr. 257, 5-6] come graduale e confidente maturazione [«tal seme – il campo – primo fior – fecondo / frutto», vv. 1-2 e 5-6; per i gangli del verso finale si rammenti, comunque, l'*explicit* di *Par.*, XXVII]) abbraccia tre epiclesi (vv. 3-5) e un'ecfonesi («oh qual [...] / [...] promette al mondo!», vv. 5-6) e appunto si avvanza attraverso un'agogica di cadenze perfette (la metassifora «Sotto *tal* disciplina e di *tal* seme») e di responsori arciarmonici (l'uguale schema AAS – AS degli aggettivi e sostantivi nei vv. 3-4, replicatamente anastrofici) la cui prorompente onda sonora non manca di trasmettersi ancora alla predicatoria incannata di metafore (sempre invocativa e celebrativa) della sestina seguente.

Del caduto troncon germe novello,  
 imago espressa del paterno volto,  
 anzi rinato e redivivo augello  
 del glorioso cenere sepolto,  
 fortunato destrier che 'l morso e 'l peso  
 hai da' prim'anni in tale scola appreso.

La strofa trascorre – sempre figuratamente – dalla flora (il pollone del v. 1) alla fauna (il cavallo del v. 5) alla zoologia fantastica (la fenice dei vv. 3-4) per tornare a intonare partitamente (e provarsi a stemperare assieme) il *tragicus tumor* sulla dipartita del genitore («*caduto troncon*», v. 1; «*cenere sepolto*», v. 4) e il lieto auspicio sulla di lui successione («*germe novello*», v. 1; «*rinato e redivivo augello*», v. 3; «*fortunato destrier*», v. 5). *Le roi est mort, vive le roi!*, insomma (donde la sarcastica facezia apocrifamente attribuita a Schopenhauer cinofilo: *Le chien est mort, vive le chien.*) Il già in sé impeccabile atto d'omaggio ai due dinasti maschî è impeccabilmente integrato dal conclusivo – epperò vieppiù attuoso – complimento alla Medici quale severa ma provvida educatrice («*i*l morso e 'l peso / hai da' prim'anni in *tale scola* [i. e. di Maria; cfr. 156, 1 e 262, 3] appreso.»).

L'anima giovinetta è molle cera,  
 ch'ad ogni stampa agevole si rende;  
 bianco foglio il pensier, che la primiera  
 impression tenacemente apprende;  
 novo vasello il cor, che del licore  
 ch'una volta serbò ritien l'odore.

E quella cura onde son prima instrutte  
 ne la vita civil l'alme leggiadre  
 è degli abiti tutti et è di tutte  
 l'opre lor buone o rie radice e madre.  
 Vizio o virtute in uom raro si cria  
 che de' precetti altrui frutto non sia.

Gnomicamente assertivo nel taglio («L'anima [...] è», 258, 1; «quella cura [...] / [...] / è», 259, 1-3) e nasalmente professorale nella stoffa («abiti – opre [...] buone o rie – vizio o virtute», ma eziandio «primiera / impression – vita civil [sulla scia di 73, 2 e 248, 1] – precetti altrui») lo strano interludio di queste due sestine non può non colpire come avvedutamente scompensato tra un antecedente isometrico (2 + 2 + 2), isotattico («cera / *che*»; «pensier / *che*»; «vasello [...] / *che*»), isotropico («anima [cfr. *Purg.*, XVI, 88] – pensiero – cor» tutti sotto metafora) e un susseguente invece scazonte (4 + 2), sbiellato da ben due inarcature (1 : 2, 3 : 4), depresso da catacresi delle più dimesse («radice e madre – frutto»). Mentre – infine – la non certo ignobile ma non invero peregrina topica della *tabula rasa* inizialmente escussa (258, 1-4) dipende, ad esempio, da Aristotele (*De anima*, III, 4, 429 b – 430 a) e Sant'Alberto Magno (*De anima*, III, 2, 17, 7), l'*imagery* del buon profumo come labile ma sicuro indizio di bene (258, 5-6) rimonta al Dante del *De vulgari* (I, 16, 1) ed è di quelle che ancor possono

essere ritrovate nell'età del purismo («e come una essenza e fragranza del Bartoli anco non ci odori?»; PELLEGRINI, *Sulle «Annotazioni»*, p. 333) o financo – presso un virtuoso come Marzio Pieri – in sullo scorcio dello scorso secolo («Non era prosciutto. Avendo in sé avvolto del prosciutto, del prosciutto serbava l'odore.»; *Latino e Antilatino*, p. 79).

Felice te, che di sì degni essemi,  
 pargoletto real, specchio ti fai,  
 ond'ad erger gli oppressi, a punir gli empi,  
 ond'ogni alto costume impari e sai,  
 ogni nobile studio, ogni bell'arte  
 d'Apollo e Giove, e di Mercurio e Marte.

Il concetto della discendenza regale (che implica un'autorità capace di tramandarsi senza interruzione, però anche il sottentrare di una persona presente a una persona cessata) si traduce nel complesso gioco retorico della strofa, tutta intessuta e contesta di identità e diversità regolate dagl'illustri istituti della *repetitio* e della *variatio*. L'anafora della congiunzione («*ond'ad erger – ond'ogni*», vv. 3-4) vi è infatti contrappesata dal cambio di regime dei due predicati («*impari e sai*», v. 4), connessi prima a due infiniti (v. 3) e dopo a tre oggetti (vv. 4-5), l'ulteriore anafora dell'indefinito innanzi ai quali («*ogni alto costume – ogni nobile studio – ogni bell'arte*») è parimenti sparigliata dall'asimmetrica interposizione della bina in coda al v. 4. L'incrociato riverbero fonico che associa e distingue il lemma dell'immagine imitata («*esSEmPI*») e il lemma dell'immagine imitante («*SPEcchIo*») prepara poi l'altra prestidigitazione onde gli oppositivi quaternari del v. 3 («*ad erger (+ A) gli oppressi (+ B), a punir (- A) gli empi (- B)*») e del v. 6 («*Apollo – Giove – Mercurio – Marte*» = 'belle arti (+ A)' vs 'oneri politici (- A)' e 'pacifiche industrie (+ B)' vs 'cimenti guerreschi (- B)'), pur richiamandosi tra sé secondo aritmetica, divergono come mitografico il secondo ed evangelico il primo («*Deposuit (- A) potentes (- B) de sede, / Et exaltavit (+ A) humiles (+ B)*»; *Lc 1, 52*).

A le fortune tue non si pareggi  
 di Teti e di Peleo l'ardito figlio,  
 che, se fanciul da le discrete leggi  
 prese del buon Chiron senno e consiglio,  
 tanto egli a te però ceder potea  
 quanto cede un centauro ad una dea.

Quel paradigma disequativo che (estraendo dal mito un'analogia per poi smentirla in una comparazione di minoranza [«non si pareggi», v. 1; «cede», v. 6] a tutto onore dell'elogiato vicino nel tempo) è consustanziale alla lode classicistica, qui offre di sé (dopo l'antipasto di 32 o 130 e prima dell'asciolvere di 270-271 o 276 o 282, 3-4) un esempio segnatamente animoso, come quello il quale, nell'infilzare due canoniche sorte di nominazione indiretta (la perifrasi del v. 2 = Achille, e le antonomasie del v. 6 = Chirone e Maria), le rende sedi o sponde di un' *inversio* fremente e balda («di Teti (3) e di Peleo (4) l'ardítŃ (1) fígliŃ (2),») e di un' *implexio* invece ravvolta nel concentrato sforzo dell'apprendere («se fanciul (1) da le discrete leggi (4) / prese (2) del buon Chiron (5) senno e consiglio (3),»).

Che sarà poi che sì gentil virgulto,  
 perché frutti produca eccelsi et almi,  
 da tal maestra essercitato e culto,  
 con maritale innesto Amor incalmi,  
 e stretto in dolci e teneri legami  
 a la gran pianta ibera appoggi i rami?

L'Indo, che lava il volto al sol quand'esce,  
 il Beti, che l'alberga al suo ritorno,  
 il Nil, che con la luna or manca, or cresce,  
 l'Istro, che di diamante ingemma il corno,  
 ligi a la Sona da remote arene  
 porgeran l'urne e spargeran le vene.

Magnifico dittico, in cui a un interrogare colmo di sospesa aspettazione e di ridente speranza (infatti costruito come una montante marea, sempre più gonfia e più tesa nell'assommarsi delle sue tre secondarie a diaframma [262, 2 + 3 + 5]) consegue un rispondere in forma di ieratico incesso e di prono incensamento (mercé appunto una paratassi atteggiata a dossologia [cfr. MARAGONI, *Forme e vicende*, p. 23], talmente prossima a quella di un salmo mondano – a gola spiegata e a braccia levate – vi appare l'orchestrazione dei rintuoni, nella struttura della singola frase [«porgeran (A<sub>1</sub>) l' (B<sub>1</sub>) urne (C<sub>1</sub>) – spargeran (A<sub>2</sub>) le (B<sub>2</sub>) vene (C<sub>2</sub>)», v. 6], nel generale assetto del periodo [«L'Indo, *che* – il Beti, *che* – il Nil, *che* – l'Istro, *che*», vv. 1-4] e fin nella polpa acustica del lessico adibito [«dA REmote AREne – poRGERAN l'urNE e spaRGERAN le veNE.», vv. 5-6]). Quanto all'ideario voluto far brillare nelle due sestine, mentre i tropi vegetali (fino al limite dell'ergoletto georgico: «innesto – incalmi [= 'inserisca e unisca']») della prima («virgulto – frutti – pianta – rami») finiscono – in fondo – per

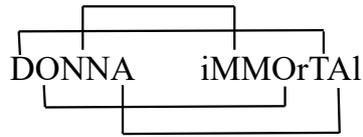
tratteggiare un giovane sovrano che passa dalla tutela di una genitrice che lo tiene alla cavezza (v. 3) al vincolo con una consorte senza cui non avrebbe forza bastante per reggersi (v. 6; vi si parla dell'asburgica Anna d'Austria [«pianta *ibera*»], sposata da Luigi l'anno stesso dell'uscita del *Tempio*), il classico *catalogus fluminum* della seconda rievoca e surclassa tutta la precedente idrografia del poemetto (18, 6; 76, 1-2; 112, 1; 173, 5; 174, 1; 235, 6), sia fornendo degli adorni equivalenti di tutti e quattro i punti cardinali (Indo: est; Beti: ovest; Nilo: sud; Istro [= 'Danubio']: nord [dove l'accento alla glaciazione, sotto squisita metafora lapidea]), sia immaginando un universale ossequio (v. 6) alla Francia impersonata, per legittima metonimia, dalla Saône (v. 5) col suo longitudinale corso dalla Lorena a Lione.

Di queste forme istoriar si deve,  
 o sagge suore, l'ultima parete,  
 e saran picciol tratto e linea breve  
 del gran disegno ch'a fornire avete,  
 perché d'un sol sì chiaro un stil sì roco  
 che potrà dir giamai che non sia poco?

Che può, donna immortal, del valor vostro  
 garrir fra tanti cigni un corvo indegno?  
 Scriva solo di voi candido inchiostro,  
 canti solo di voi lucido ingegno,  
 ché sì alto volar, d'augel sì vile  
 è conteso al pensier, nonch'a lo stile.

La *plaque tournante* di queste due strofe (tra il vaticinio sul figlio in quanto egregio e l'encomio della madre in quanto venusta) fa chiave su un paio di stereotipi fra i più gloriosi dell'argomentare poetico di tradizione, cioè quello (264, 5-6; e cfr. già 9, 3-4) del soggetto inattingibile (cfr. FUMAGALLI, *Chi l'ha detto?*, pp. 49-50; TOSI, *Dizionario*, p. 8) e l'altro (265, 1-2) dell'affettata modestia (cfr. CURTIUS, *Letteratura europea*, pp. 97-98). Ma il ricorso alla migliore attrezzatura in dotazione ai panegiristi (come anche il succedersi e fronteggiarsi di appello alle Muse [264, 2] e apostrofe a Maria [265, 1]) è solo l'involucro del discorso mariniano, perché il suo prezioso segreto risiede in un'inesausta alternanza di speculari simmetrie (264, 3; 265, 2; 265, 5) e rispettivi parallelismi (264, 5; 265, 3-4) donata come succedaneo linguistico del corrispondersi e commutarsi di visibilità («tratto – linea – disegno» oltre al paradossale o equivoco «candido inchiostro») e udibilità («garrir»), sino all'estremo della virtuale sinestesia («d'un *sol* sì *chiaro* un *stil* sì *roco*») e dell'inaudito insistere di un

chiasmo e di un isocolo (più che mai ottici perché posizionali) su schietti fonemi, in consonanza od assonanza:



Avviene così, sul morire del componimento, che l'autore (dopo i tanti e svariati accenni precedenti [12, 5-6; 38, 6; 87, 5-6; 158, 1; 159, 1; 248-249; 260, 1-2], in tutti i quali il visivo è comunque apparso trasposto nell'aurale) faccia fulmineamente balenare al lettore l'essenza medesima della maniera sua propria, e si accinga a congedarsi da lui lasciandolo in dubbio se gli sia parso di leggere ciò che in realtà ha ascoltato o gli sia sembrato di ascoltare ciò che via via è venuto leggendo.

NEL bel mezo del tempio alfin si pianti  
 l'altar, ch'ecceda ogni mortal lavoro,  
 cui faccia ombrella in tutti quattro i canti  
 smaltato un sovraciel d'azzurro e d'oro,  
 che le falde dilati, e formi un tetto  
 sovra pilastri di diamante schietto.

Quattro sestine propriamente descrittive (266-269) e due di commento e preconcio (270-271) officiano l'ultimo impegno efrastico del componimento, quasi un piacevole *dessert* o uno sfizioso *dulcis in fundo* appena avanti il grande sforzo del minuzioso ritratto della celebranda (275-288). Non sfugga, infatti, quel tanto di gioviale (o perfino *aufgeknöpft*) che contrassegna il piglio e il tono di questa strofa, ora in un addizionarsi di relative più accomodate che nel solito Marino («*ch'* ecceda – *cui* faccia – *che* [...] dilati»), ora in taluni sintagmi spicci e cordiali nella lor stessa iussiva caratura («alfin si pianti – cui faccia ombrella»), ora in certa fraseologia alquanto più andante o feriale che nei lirici schifiltosi e *peau d'ange* («Nel bel mezzo – in tutti quattro i canti»). Ancor più ammirevole, ciò dato, la ripresa da Dante («piovean di foco *dilatate falde*,», *Inf.*, XIV, 29) nel chiudersi del periodo («le *falde dilati*», v. 5), la quale, con vera genialità, riesce a non demeritare d'un'immagine di fatto inarrivabile appunto col costringerla ad abbassarsi dal suo clima di orrore oltremondano (la pioggia ignea che punisce i violenti nel settimo cerchio) sino al tranquillo rango oggettuale di un baldacchino (il «sovraciel» del v. 4) che, colorato a lussuoso contrasto («d'azzurro e d'oro», con un ancheggiante *ordo verborum* il quale estrapola l'aggiunto ottenendo di incastonare l'articolo), funge da «tetto» per l'effigie della Medici (267, 1-2).

Quivi sotto si posi in placid'atto  
 l'idol gentil, ch'a reverire insegna,  
 e la gran base del divin ritratto  
 in quattro statue a stabilir si vegna,  
 che mostrin d'adorarlo ardente brama,  
 Nobiltate e Virtute e Gloria e Fama.

Altrettante dimesse a piè di queste  
 pieghin le fronti e curvino le terga,  
 sì che portin le piante in su le teste  
 di qualunque di loro in alto s'erga.  
 Invidia e Fellonia calcate in una,  
 ne l'altra parte sien Morte e Fortuna.

Mite – qui – il dominio dell'eroide («*placid'atto*», 267, 1; «*idol gentil*», 267, 2), ma umilissima la venerazione («*a reverire insegna*», 267, 2; «*d'adorarlo ardente brama*», 267, 5) dei simulacri cui si impone di servire da sostegno («*gran base*», 267, 3) a quello della deiforme regina («*divin ritratto*», 267, 3) e addirittura mortificante («*dimesse*», 268, 1; «*calcate*», 268, 5) l'ulteriore sottoposizione degli altri cui tocca, a loro volta, di funzionare da sgabello per i precedenti («*a piè di queste*», 268, 1; «*portin le piante in su le teste*», 268, 3). Di gerarchia interamente risolta in assonometria (quanto rigida l'una, tanto plastica l'altra) è lecito dunque parlare per queste due sestine, purché fuor di dubbio rimanga che in esse il poeta si compiace soprattutto di perseverare in quell'arte dell'ammezzamento (268, 5-6; 269, 1; 274, 5; 277, 2; 278, 2; 282, 4; 283, 3; 284, 2; 286, 2; 288, 3; 291, 5; 292, 5; 293, 4; 294, 1; 295, 3; 296, 1) o inquartazione (267, 6; 268, 2; 269, 6; 270, 6; 271, 6; 272, 6; 274, 6; 275, 5; 279, 4; 282, 3; 284, 6; 286, 4; 287, 2; 288, 6; 294, 3; 295, 2; 296, 4; 297, 4; 297, 6) del flusso del discorso

(se non dello specchio stesso della strofa come riquadrata superficie visibile) a cui già in precedenza (71, 248-249, 260) si era applicato e su cui, grazie alle infinite e sempre nuove combinazioni antitetiche da essa apprestate, tutto intero il *Tempio* si regge bene in piedi e cammina di buona gamba (cfr. *Introduzione*). Al presente, Marino, certamente consapevole dell'eventuale stento col quale la statuaria vocazione dell'allegoria si acconcia, non pure al dialogizzare del modo drammatico, sì anche alla dialettica del modo diegetico (cfr., oltre a CRUCIANI, *Il teatro del Campidoglio*, p. LXX, BENEDETTI, *Roma, settembre 1513*, p. 115), ricorre all'infallante antidoto consistente nel ridurre più personificazioni a compiuto sistema, naturalmente impostato (come già – del resto – in epoca medioevale [alcune delle *disputationes* di Bonvesin] o umanistica [Ricchezza e Povertà nella *Penia* di Rinuccio Aretino]) secondo un criterio di numerata corrispondenza *e contrario*:

Nobiltate (267, 6)	Fellonia (268, 5)
Virtute (267, 6)	Invidia (268, 5)
Gloria (267, 6)	Fortuna (268, 6)
Fama (267, 6)	Morte (268, 6)

In quella guisa che ferrati e cinti  
 d'aspre catene e vergognose intorno  
 ne' romani trionfi ivano i vinti,  
 trofei di servitù, pompe di scorno,  
 giacciano oppresse; e tal sia il magistero  
 del ricco altar, del simulacro altero.

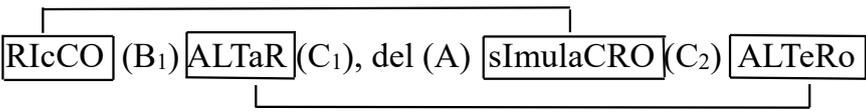
Giudico questo squarcio (a dispetto della sua clamante sussidiarietà nel disegno generale del poemetto) tra i più conturbanti di tutta l'opera, per il perentorio modo onde sfoggia quella medesima estetizzazione della possanza quirite (cfr. SELIGMAN, *The Louis XIV Statue*, p. 292; MARINI, *Poussin*, pp. 17-20; CONNORS, *Palazzo Carpegna*, p. 30) che, pur *mutatis mutandis*, indenne perdurerà in tanto Settecento eroico e ancora in tanta archeofilia neoclassica. Ecco dunque, di sull'antico costume per cui a fregiare il corteo del vincitore in guerra erano condannati i vinti in ceppi (cfr. BARINI, *Triumphalia*, pp. 15-16), convellersi e chiaroscurarsi la sestina attraverso una sintassi prettamente visuale, prima come mimetica (vv. 1-3), poi come geometrica (vv. 4 e 6). Laddove infatti il tristico iniziale si studia di riprodurre il proprio contenuto (lo spettacolo delle ritorte che aggrovigliate circondano il corpo dei prigionieri) mercé una costruzione che ritarda all'estremo il soggetto col suo corredo e, in sede mediana, distrae due coppie di epiteti sia distaccando ad occhiello («*aspre catene e vergognose*») sia sospendendo a cavalcione («*ferrati e cinti / [...] intorno*»):

1	In quella guisa che	ferrati e cinti (1)
3	d'aspre (3) catene (5) e vergognose (4)	intorno (2)
2	ne' romani trionfi IVaNo I VINtI,	

il secondo dispensa due compatti e smaltati masselli nominali (269, 4 e 6), l'uno (apposizione – comunque onerosa – dei sostentacoli di 268, 1 e 269, 5) costituito da due amare antitesi che un fumoso genitivo (cfr. MENGALDO, *Come si traducono*, p. 231) converte in crudi ossimori, l'altro graziosamente tolettato a mezzo di una torsione nell'ordine e di una rispondenza nei

suoni le quali paiono contendere senza che alcuna prevalga:

del (A) RIcCO (B<sub>1</sub>) ALTaR (C<sub>1</sub>), del (A) sImulaCRO (C<sub>2</sub>) ALTeRo (B<sub>2</sub>).



Le cento che 'n Ammone eresse Egitto  
 sacre al Sommo Tonante are gemmate  
 cedano pur, poich'Alessandro invitto,  
 che titol v'acquistò di deitate,  
 e Giove istesso è di costei minore,  
 che doma ogn'alma e fulmina ogni core.

E 'l colosso ch'al sol, nemico al sole,  
 Rodo inalzò con peregrini intagli,  
 gran prodigio de l'arte, immensa mole,  
 ombra e terror del ciel, nulla s'agguagli,  
 poiché quel sol con questo invan contende,  
 che non s'eclissa mai, sempre risplende.

Vengono ora evocate (nell'alveo del consueto procedere per dissimilitudine a fine encomiastico) due *mirabilia* del mondo antico, il tempio di Ammone in Libia (presso l'odierna Siwa) e il colosso di Rodi rappresentante Apollo. L'assimilabilità delle due strofe, oltre che dal comune assunto e dalla conforme topica, è assicurata da altre omologie d'ordine linguistico, quali l'unicità del periodo in entrambe o, in entrambe, la somiglianza dello snodo conclusivo, che giustifica la prevalenza di Maria su ogni altro termine di paragone («è di costei minore, / che», 270, 5-6; «con questo invan contende, / che», 271, 5-6) mediante un'iperbole paciosamente tautologica (270, 6; 271, 6). Il ricercatore di fonti avrà buon gioco a rinvenire nell'episodio di Alessandro Magno che assurge a dignità celeste in occasione della sua visita ad Ammonio (toponimo che l'autore sostituisce col nome della divinità stessa [270, 1], identificata [dove la perifrasi di 270, 2] dai Greci con Zeus e dai Romani con Juppiter [cfr. SMITH, *Dictionnaire*, p. 53, col. 1]) un debito – comunque contratto – con Plutarco (*Alex.*,

27, 5-9) e nelle «cento [...] / [...] are gemmate» del tempio un machiavellico intarsio tra il furente Iarba – figlio di Ammone – in *Aen.*, IV, 200 («*centum aras posuit*») e l'idolo del nume medesimo da Curzio Rufo descritto carico di gioielli («Umbilico maxime similis est habitus, zmaragdo et *gemmis coagmentatis.*», IV, 7, 23), mentre il radiologo dello stile non mancherà di porre a riscontro il maestoso e severo *Schachtelsatz* di 270, 1-2 («Le cento (1) che (4) 'n Ammone (7) eresse (6) Egitto (5) / sacre al Sommo Tonante (3) are gemmate (2)») e le tre invece confortevoli – benché certo massive – apposizioni ad *emboîtement* di 271, 3-4. Un breve cenno all'affatto innocuo (perché solo cavillato e scenografico) titanismo di 271, 1, basato sulla barocca idea di una statua del sole che, per altezza e grandezza, può con esso rivaleggiare fino ad oscurarlo e minacciarlo (271, 4).

Muse, ma chi potrà, se 'n ciel non sale,  
 ritrarre il ver de le bellezze sue?  
 Quell'oneste bellezze ond' immortale  
 ogni pregio, ogni onor toglie a le due,  
 a le due, l'una casta e l'altra bella,  
 che fer libera Roma e Troia ancella.

Non a noi spetta – né interessa – stabilire se la Fiorentina fosse belloccia (cfr. CASTELOT, *Maria de' Medici*, p. 16), bruttina (cfr. ZELLER, *Henri IV*, p. 35) o molto lontana dal poter passare per una *pin-up* ma pur tale da riuscire a garbare (cfr. MARIOTTI MASI, *Maria de' Medici*, pp. 14-15). Certo è che al nostro panegirista si presentava l'ovvio dovere – e la ghiotta occasione – di cantarne l'avvenenza dando fondo sia al retaggio dei *commonplaces* più venerabili ed ossificati sia all'erario di tutte le ingegnosità che egli in proprio avrebbe saputo ritrovare. Tanto può affermarsi del pantagruelico – sebbene non sibaritico – armamentario ostentato in questa sestina d'avvio (epanodo [«de le *bellezze* sue? / Quell'oneste *bellezze*», vv. 2-3]; paregmeno [«oneste – onor», vv. 3-4]; epanafora [«ogni pregio, ogni onor», v. 4]; anadiplosi [«a le due, / a le due», vv. 4-5]; antitesi e antonomasia [«l'una casta e l'altra bella» = 'Lucrezia ed Elena', v. 5]; chiasmo [«libera Roma e Troia ancella», v. 6]), ma anche della complessiva *mise en place* dell'intera sezione dedicata alle bellezze della protagonista, prolissa bensì, però perfettamente architettata nella guisa di un simmetrico edificio irraggiantesi da un centro:

A <sub>1</sub>	272	apostrofe alle Muse
B <sub>1</sub>	273-274	<i>exemplum</i> di Zeusi (273) e protesta di incapacità
C	275-288	ritratto
B <sub>2</sub>	289-292	<i>exemplum</i> di Apelle (290) e protesta di incapacità
A <sub>2</sub>	293	apostrofe alle Muse

Se considerassimo le cose un po' più all'ingrosso, la tripartita e ritornante successione appena

esaminata potrebbe ricordare (astruendo da ogni pur doverosa riserva cronologica) la forma dell'aria col da capo, il che, permettendo di annettere lo stesso Marino tratteggiatore di piante poetiche al novero dei letterati intesi a isomorfismi musicali (cfr. BRAGANTINI, *Temi e motivi*, p. 207), ancora ci riporterebbe a quell'avvicinarsi e implicarsi di visivo e uditivo (o di ottico ed acustico, di spaziale e temporale) che del *Tempio* – né solo del *Tempio*, forse – rappresenta lo stigma indubitabile.

Imiterò quel gran pittor che, 'ntento  
 a formar d'altra dea fattezze eccelse,  
 di quante possedeo belle Agrigento,  
 per comporne un bel misto, il fior si scelse  
 e, spogliando del bel le più pregiate,  
 fe' di mille bellezze una beltate.

Anch'io, che di costei, sebene avanza  
 di gran vantaggio ogni creato esempio,  
 intendo effigiar l'alta sembianza  
 per arricchirne il suo mirabil tempio,  
 ecco (ch' altro non so) raccolgo e scelgo  
 del mondo il puro e di natura il meglio.

L'episodio dell'effigie di Elena realizzata da Zeusi su commissione degli Agrigentini (tratto da Plinio [*N.H.*, XXXV, 36, 64]; la localizzazione tradizionale ne oscilla peraltro fra Agrigento e Crotone [cfr. MORENO, *Zeusi*, p. 1266, col. 2]) copre comodamente, in quanto diluito tra comparante e comparato, l'arco di due giuste strofe. Notevole, in esse, quanto il florido frondeggiare della prima tra innumerevoli epifanie dello stesso semantema («quante [...] *belle*» = aggettivo sostantivato flesso, v. 3; «un *bel* misto» = aggettivo attributivo, v. 4; «del *bel*» = aggettivo sostantivato neutro, v. 5; «di mille *bellezze* una *beltate*» = allotropi sinonimi, v. 6), altrettanto l'arte del subordinare esercitata in ambedue, con secondarie un po' incassate a imbuto e un po' fascicolate a rastrelliera:

[...] quel gran pittor che, intento  
a formar d'altra dea fattezze eccelse,  
di quante possedeo belle Agrigento,  
per comporne un bel misto, il fior si scelse  
e, spogliando del bel le più pregiate,  
fe' di mille bellezze una beltate.

[...] io, che di costei, se ben avanza  
di gran vantaggio ogni creato esempio,  
intendo effigiar l'alta sembianza  
per arricchirne il suo mirabil tempio,  
ecco (ch'altro non so) raccolgo e scelgo  
del mondo il puro e di natura il meglio.

Spunti il bel crine in su l'eccelsa fronte,  
 da far invido e fosco il sole istesso,  
 quasi lucido sol di cima a un monte,  
 quasi lucido sol con l'alba appresso.  
 Somigli alba la fronte e sole il crine:  
 non vuol tanta beltà men bel confine.

Ed eccoci a una sfolgorante *pièce à tiroirs* in cui le assortite grazie di Maria vengono via via richiamate *ad nutum* e al gran completo per farsi idolatrato oggetto di un elogio senza misura: capelli (275-276), fronte (277), guance (278), naso (279), sopracciglia (280), occhî (281), denti (282), labbra (283), collo e seno (284-285), mano (286), diadema (287). Presenze (il naso di 279 o il diadema di 287) ed assenze (il piede di Alcina o le gambe di Olimpia [*Furioso*, VII, 15, 6 e XI, 69, 3]) rispettivamente contrarie alle norme dei due diversi canoni delle bellezze allora in vigore si potrebbero motivare con l'eventuale decisione da parte dell'autore, di accostare i singoli predicati della venustà non secondo contiguità topografica, ma secondo affinità eidetica (qualcosa di analogo alla *Tonverwandtschaft* postulata in musica [cfr. GAROTTA, *Hindemith*, p. 386]). Poco ma sicuro è, in tutti i modi, che qui il Nostro, tenendosi alla larga – con ogni evidenza – dal lubrico terreno della coeva fisiognomica (cfr. MAGLI, *Il volto*, pp. 22-23; *Il volto*, p. 20; VIGH, «*Mostra di fuor*», p. 329), rilascia una dichiarazione metapoetica. Se infatti il Tasso della *Liberata*, adottando il canone breve (proprio dei versi d'amore) in un contesto che avrebbe invece previsto quello lungo (proprio del poema narrativo), aveva, già solo con questo, operato una talentuosa immistione della lirica nell'epica (cfr. MACINANTE, «*Erano i capei d'oro*», pp. 75 e 78), Marino, congegnando un canone atipico (giacché intermedio o contaminatorio), sembra enunciare che il suo componimento, non rubricabile né come lirico né come epico, fonda un genere nuovo e autonomo, quello appunto del panegirico in sestine.

Non vanti Berenice in fra le stelle  
 le trecce, che di stelle in cielo infiora.  
 Ciprigna in mar non le spiegò sì belle,  
 non ardisca le sue scoprir l'Aurora.  
 De la chioma sottil la massa bionda  
 vinto al gran paragon Apollo asconda.

Breve paralipomeno (appoggiato sul solito sgabello [cfr. 261 e 270-271] della lode mediante richiamo storico o mitologico ineluttabilmente soccombente nel confronto: «Non vanti Berenice – Ciprigna [...] non [...] spiegò – non ardisca [...] l'Aurora – vinto [...] Apollo») circa il crine dell'elogiata, realmente – e provvidenzialmente – biondo. Al tutto intonata a un certo gusto secentesco (del multiplo scomponibile in sottomultipli a forza di ingegnosi ammennicoli; cfr. PONCE CÁRDENAS, *Veneri effimere*, p. 273) la proporzione tra le parti della strofa, la quale è costituita da tre periodi di due versi ciascuno (2 + 2 + 2), ma di fatto procede attraverso quattro ineguali respiri (2 + 1 + 1 + 2). I due diversi schemi così confliggenti (ternario e a pianta centrale, il primo; quaternario e a specchio, il secondo) appaiono poi, partitamente e fantasmagoricamente, riprodotti nelle due assonanze dei vv. 1-2 («stELLE – trEccE – stELLE») e 5 («chIOMa sottil – massa bIONdA»).

Ne la superior piazza del volto,  
 de le guerre d'Amor teatro e campo,  
 pur come in specchio adamantino accolto,  
 splenda sereno e temperato un lampo:  
 candida meta al crespo aureo tesoro,  
 margin d'avorio a l'ondeggiar de l'oro.

Preannunciato dal coagulo figurale di 276, 2 (dove l'antico catasterismo – la metamorfosi in costellazione della chioma di Berenice sposa di Tolomeo – giustifica bensì «trece» e «stelle», ma non arriva a prosciugare la guizzante accensione metaforica di «infiora»), si inaugura qui – e durerà fiorentissimo fin giusto alla fine dell'ipotiposi (286) – uno scatenamento tropico che sembra pensato, nell'imminenza dell'esito del poemetto, *pour faire bonne bouche*. La fronte della regina viene così paragonata, via via, a una «piazza» (giacché spaziosa), a un «teatro» (giacché speciosa), a un «campo» (giacché amorosa: «*Militat omnis amans*» [OVIDIO, *Amores*, I, 9, 1; ma cfr. DE ROUGEMONT, *L'Amore e l'Occidente*, pp. 258-260]). Riferimenti dunque saporosi di urbanistica, scenotecnica e arte della guerra cedono indi il passo a un motivare schiettamente visivo, o perché luministico («SPECchio adamantino – SPLEnda [...] un lampo») o perché cromatico («candida meta – aureo tesoro – avorio – oro»). Sotto il profilo – a un tempo – del funzionamento linguistico e dell'organizzazione metrica di tali figure, il tipo genitivo del v. 1, il tipo appositivo dei vv. 2 e 5-6, il tipo comparativo del v. 3, oltre ad appalesare la provata destrezza d'un artefice di *Bunte Blätter* in poesia, si incatenano tra sé con un verticalismo che si raggancia sino al limite della virtuale correlazione:

candida (A<sub>1</sub>) meta (B<sub>1</sub>) al crespo (C<sub>1</sub>) aureo (D<sub>1</sub>) tesoro,  
 margin (B<sub>2</sub>) d'avorio (A<sub>2</sub>) a l'ondeggiar (C<sub>2</sub>) de l'oro (D<sub>2</sub>).

Quinci e quindi diviso in duo rosai  
 animato giardin rida, e fiorisca  
 fior che sotto quel sol non secchi mai  
 e più ch'Ibla e che Saba odor nutrisca,  
 di candor, di rossor lega amorosa  
 la fiordiligi sua mista a la rosa.

Sorga nel mezo un edificio bianco,  
 eletto a terminar con muro breve  
 (posto colà fra 'l destro prato e 'l manco)  
 il candid'ostro e la purpurea neve,  
 et a formar la volta a quelle ciglia  
 che fan meravigliar la meraviglia.

Le gote di 278 e il naso di 279 sottolineano la propria e rispettiva topicità e atipicità nel quadro del canone procreando due sestine programmaticamente contrastive (e sarà ancora un'altra delle millanta opposizioni binarie del panegirico). Se infatti la prima si attesta entro un campo metaforico d'ordine floreale ed ortense («rosai – giardin – rosa», e altresì «fiorisca – fiordiligi [francesismo – appunto femminile – per 'giglio']») tra i più consolidati e confermativi (a partire dalla greicità [BACCHILIDE, 12, 96 e 18, 18] e dalla Bibbia [Cn 4, 12]), la seconda introduce una meno gettonata *parure* di figuranti («edificio – muro – volta») d'indole invece fabrile e architettureale. Del pari, mentre l'una strofa viene un poco anfanando tra zavorre epitetiche («[...] diviso [...] / animato») e congedo effettivamente macchinoso (con un ablativo assoluto [«la fiordiligi sua mista a la rosa»] per giunta schermato da un'apposizione in prolessi [«di candor, di rossor lega amorosa»]), l'altra, sia pur con qualche ristagno epesegetico (v. 3) o qualche frangia riempitiva (v. 6), procede diritta e spedita come un treno. Marino non sarebbe

Marino, però, se non si piacesse di contraddirsi da sé stesso, pareggiando le due sestine non solo col connetterne i tropi («giardin», 278, 2; «prato», 279, 3) o col coordinare la correlazione della prima:

candor (A <sub>1</sub> )	rossor (B <sub>1</sub> )
fiordiligi (A <sub>2</sub> )	rosa (B <sub>2</sub> )

all'ossimorica antimetatesi (isocolo + chiasmo) della seconda:



ma anche col bilanciare picco iperbolico della derivazione conclusiva («fan meravigliar la meraviglia», 279, 6) e strenue prodezze dell'esordio, si tratti di una modaiola (cfr. BESOMI, *Ricerche*, pp. 142-147) metafora d'animazione («animato giardin», 278, 2) o di un etimologismo («fiorisca / fior», 278, 2-3) che costringe il verbo a un regime transitivo ('[il giardino] abbellisca un fiore') addirittura più audace dei ricorrenti complementi interni di Campana («sognavano sogni – cantavano canzoni – prega le preghiere – piangere tutto il suo pianto»; *Canti orfici*, ed. CERAGIOLI, pp. 98, 126, 129) o del nettare di Sicilia e dell'incenso d'Arabia voluti suggerire con una boccheggiante armonia di velari e labiali («CH' iBLA E CHE sABA», 278, 4).

In quest'archi sospende i suoi trofei  
 e qui trionfa il sagittario alato.  
 Questi son gli archi ond'in virtù di lei  
 saetta i cori d'aurei strali armato;  
 né gli mancano strali ond'egli scocchi,  
 ché gli ha sempre vicini entro i begli occhi.

La foggia falcata delle sopracciglia della bella donna innesca (come già in 240) uno sviluppo retorico onde (contiguità tra temi coniugandosi a similarità di profilo) fa la sua comparsa Amore («il sagittario alato», v. 2) con l'arco quale arma sua propria (v. 3), non senza un connotato da feditore vittorioso («saetta i cori – strali ond'egli scocchi», vv. 4-5) che legittima un'ulteriore approssimazione tropica al comparato in quanto curvilineo («In quest'*archi* sospende i suoi *TROFeI* / e qui *TRIonFa*», vv. 1-2). In concomitanza con un siffatto spiegamento figurale, stranamente appannata risulta quella pervia varietà in cui il Nostro non teme, di solito, rivali: insistenze quali «In quest'archi – questi son gli archi», «aurei strali – mancano strali», «begli occhi [280, 6] – begli occhi [281, 1]» non possono non lasciare stupito l'abituale frequentatore della poesia mariniana, quand'anche riconosca attiva in questo manello di sestine una tecnica del crinale semantico attraverso *rappels*, siano essi comparanti congruenti («rosai – fior – fiordiligi – rosa», 278) o attributi mitografici («sagittario – saetta – strali», 280) o ingredienti rappresentativi («*nere* [...] pupille – scritte *a brun* – il dì *tramonta*», 281).

Negli epicicli de' begli occhi gravi  
 volga due nere e lucide pupille  
 gemina gemma, onde d'amor soavi,  
 ma d'onestà pungenti, escan faville;  
 e vi sien scritte a brun queste parole:  
 «Qui, quando il dì tramonta, abita il sole.»

Se l'intera fabbrica del *Tempio* si fonda su dualità per dritto o per rovescio, qui (giusta la medesima morfologia gemellare del referente ritratto: gli occhi) assistiamo ad un vero tripudio del due come matrice formante, stando esso proprio a supportare sia antitesi naturalistiche («faville», v. 4 vs «a brun», v. 5; «dì», v. 6 vs «tramonta», v. 6) che ossimori («nere e lucide», v. 2; «soavi, / ma [...] pungenti», vv. 3-4) letteratissimi (da Saffo [130, 1] ad Asclepiade e ai barocchi [cfr. MARAGONI, *Errico*, p. 1]), sia esplicite menzioni («due [...] pupille», v. 2; «gemina gemma», v. 3) che allusioni indirette (la raddoppiata presenza – epperò ridondante coabitazione – di tenore [«occhi» come 'luminosi', v. 1] e veicolo [«gemma» come 'risplendente', v. 3]). Un preziosismo davvero mirabile si lascia inoltre vagheggiare (più ancora che nella paronomasia *plus* paretimologia di «GEMinA GEMmA») nell'incorniciatura della strofa («epicicli», v. 1 e «sole», v. 6) per mezzo di due – di nuovo! – tessere astronomiche, probabilmente intese a segnalare (perché simultanee) la fonte (*Par.*, VIII, 3 + 12) della prima, ostentoso tecnicismo precopernicano per 'orbite circolari'.

La bella bocca ch'ogni bocca serra  
 sorrida alquanto, e quell'erario mostri  
 cui non è conca in mar, miniera in terra  
 che possa pareggiar le perle e gli ostri,  
 conserve in cui s'ascondono tesori  
 da comprar mille vite e mille cori.

Il quadrangolo delineato nella sestina (ché una prima e una seconda ripetizione trasversale [il poliptoto «*bocca ch'ogni bocca serra*» e l'anafora «*mille vite e mille cori*»] è come se, sugli orli della strofa, si ripetessero longitudinalmente l'una l'altra) contiene al suo interno (proprio come la bocca assomigliata a una «conserva» i. e. 'serra, vivaio') altri due artifici complessi: la parechesi + antitesi «SeRRA – SoRRidA» (i. e. 'chiude' vs 'si apra') e i *singula singulis* dei vv. 3-4:

conca (A <sub>1</sub> )	mar (A <sub>2</sub> )
perle (A <sub>3</sub> )	

miniera (B <sub>1</sub> )	terra (B <sub>2</sub> )
ostri (B <sub>3</sub> )	

È qui palpabile, insomma, un infittirsi – o anche ispessirsi – delle linee di forza operanti nel tessuto retorico del discorso, fino ad un loro rincorrersi (come nell'epanadiplosi di 271, 1 [«*al sol, nemico al sole*»] per rapporto ai paregmeni di 279, 6 [«*fan meravigliar la meraviglia*»] e 290, 6 [«*nell'imperfezion vie più perfetta*»]) o incrociarsi (come nelle correlazioni di 287, 5-6 [«*tante gemme [...] / quante [...] virtù*»] e 289, 6 [«*quant'ella ha di bellezza, aver d'ingegno.*»] per rapporto alla derivazione di 291, 5-6 [«*quanto è più lodabile [...] / men può [...] esser lodata.*»]). Evidentemente e opportunamente complementare a tali sismici soprassalti dell'*ornatus* è, nella sestina, la rassicurante ortodossia dei precisi figuranti («perle – ostri») e della generale motivazione («erario – tesori») via via prescelti, giacché Marino può talora apparir spericolato ma ha in sé vivo il senso del limite.

Dolce color d'oriental rubino,  
 onde grazia maggior s'aggiunga al riso,  
 arda nel labro molle e purpurino,  
 che chiude in poco spazio un paradiso.  
 Strano a pensar, come sì picciol loco  
 capisca tanto cumulo di foco.

La riformulazione, al. v. 1, del Dante di *Purg.*, I, 13 (che potrebbe sembrare un po' mordace, anche perché recidiva dopo 87, 3) piuttosto s'inscrive nell'arguzia onde il breve giro di una singola strofa abbraccia con ampiezza una tenue tinta purgatoriale (v. 1), l'empireo come paragone di perfezione (v. 4) e qualche assaggio degli ambienti dell'erebo («arda – tanto cumulo di foco»). Da riguardarsi dunque come discreti ausilî ermeneutici al lettore sia le affatto ripetitive – e appunto didascaliche – dizioni «poco spazio – picciol loco» (con le quali si sottintende l'angusto ambito della sestina stessa) sia l'asserto «Strano a pensar» (quasi un'ammirata constatazione della propria non ordinaria ingegnosità, pur tale da includere nell'aggiunto «purpurino» riferito al «labro» tanto un *contrarium* metaforico della metonimia «riso» [= 'denti'] quanto un *contrarium* ottico della tattilità di «molle»).

A piè de la colonna alabastrina  
 che 'l palagio d'amor sostiene e folce  
 pur d'alabastro equal doppia collina  
 erga in forma di globbi il petto dolce.  
 Per guanciali d'Amor gli fe' Natura,  
 per rote al carro e mantici a l'arsura.

Sette metafore in non più che sei versi (con forte sbilancio nell'assegnazione d'esse ai tre soli figurati in gioco: «colonna» [v. 1] = 'collo'; «palagio» [v. 2] = 'testa'; «collina» [v. 3] = 'seno'; «globbi» [v. 4] = 'seno'; «guanciali» [v. 5] = 'seno'; «rote» [v. 6] = 'seno'; «mantici» [v. 6] = 'seno') sono parecchie anche per chi poeteggî in pieno Seicento. Ma vieppiù rimarchevole è la concezione stessa della sestina, che, riservando al distico finale il più e il meglio dell'iniziativa in fatto di tropi (col contributo di tre motivazioni distinte e concorrenti: morbidezza [«guanciali»], rotondità [«rote»], ritmico sollevarsi ed abbassarsi [«mantici»]), alloga nei primi quattro righe un complicato – benché sfugga alla vista – intreccio di sovversioni spazio-temporali, se non può essere messo in dubbio il fatto che l'autore abbia proprio lì costretto a divergere non solo (quanto a grammatica della frase) *ordo artificialis* e *ordo naturalis*:

- |                          |                          |
|--------------------------|--------------------------|
| 4. pur d'alabastro equal | 1. il petto dolce        |
| 3. doppia collina        | 2. erga                  |
| 2. erga                  | 3. doppia collina        |
| 5. in forma di globbi    | 4. pur d'alabastro equal |
| 1. il petto dolce        | 5. in forma di globbi    |

sì anche (quanto a grammatica dell'ecfrasi) la successione con cui le varie parti del corpo vengono citate e la normale progressività descrittiva (dall'alto) loro propria:

- |                 |          |
|-----------------|----------|
| 2. collo (v. 1) | 1. testa |
|-----------------|----------|

1. testa (v. 2)

2. collo

3. seno (vv. 3-6)

3. seno

Credo che il contatto, così frequente nel Nostro, tra iconismo e linguaggio pervenga qui (evolvendo in interferenza tra visuale disporsi della sintassi e sintattico ricomporsi del visibile) a una delle sue metamorfosi più arcane e perfino inquietanti.

Scenda, ombrato però da casto velo,  
 tra que' duo poggi al sen varco gentile,  
 sentier di latte onde van l'alme al cielo,  
 valle di gigli ove passeggia Aprile,  
 canal d'argento che distilla odori,  
 solco di neve che sfavilla ardori.

Cautelatosi con una riparatoria premessa da bravo braghettone («casto velo»), il panegirista può tranquillamente procedere alla confezione di una strofa poco meno che pornografica. Il cuore fantastico e retorico del discorso non è infatti il petto come tale (oggetto della precedente sestina), ma l'oscuro («ombrato») intervallo che lo attraversa (proprio quello che, più d'un secolo appresso, si sarebbe imposto con sfacciata asprezza all'immaginazione olfattiva di Swift [*Gulliver's Travels*, II, 5, 6]). Di qui la circostanza per cui alla singola e neutra menzione in chiaro dell'uno («sen», v. 2) si contrappongono le ben cinque designazioni ornamentali dell'altro, i.e. una perifrasi («varco gentile», v. 2) e quattro metafore in forma di ipotagmi («sentier di latte», v. 3; «valle di gigli», v. 4; «canal d'argento», v. 5; «solco di neve», v. 6), ciascuna delle quali abbina ad un comparante più che risaputo («latte – gigli – argento – neve»; cfr. «perle – cigni – avorio – alabastro», 286, 3-4) una sorta di iperonimo invece sensualissimo («sentier – valle – canal – solco») ancora amplificato da una subordinata variamente concettosa, o perché ingigantisce il mito – della Via Lattea – in una *superlatio* forsanco sacrilega («onde van l'alme al cielo»), o perché condensa l'idea della fiorita primavera in una personificazione appena giochevole («ove passeggia Aprile»), o perché produce (a partire dall'immagine di un cavo alambicco da alchimista: «distilla») uno sviluppo addirittura sinestesico («argento – odori»), o perché, per il tramite di un assai culto \*«sfavillare» transitivo, affaccia un'ossimorica *liaison* («neve – ardori»).

La man, che di candor non ha paraggio,  
 biancheggia poi, la man leggiadra e pura,  
 ch'a le perle fa scorno, ai cigni oltraggio,  
 l'avorio vince e l'alabastro oscura;  
 e certo unica fora in esser bella,  
 se la creava il ciel senza sorella.

L'impaginatura metrico-sintattica del primo distico (col *topic* della strofa reso attore di un'avvincente avventura, perché sparato in avvio di verso, poi eclissato da una relativa a cuneo, indi risuscitato dal verbo in inarcatura, infine contemplato con fissità e tenerezza) ci parla di un Marino anche capace di rendersi *ausdrucksvoll* se necessario. Il vero nucleo della sestina consiste però nella dicotomia fra i quattro più o meno consaputi figuranti dei vv. 3-4 (e sia pure indovati in una *parisosi* considerevole) e l'aguzza *pointe* del finale, bell'esempio di secentismo come *εὐτραπελία*, ossia brio urbano e civile motteggio (cfr. PEREGRINI, *Delle acutezze*, IV, 3). La facezia pare infatti uscita dalla bocca di un cortigiano tanto ossequioso («non ha paraggio», v. 1) da potersi poi prendere delle libertà, arrivando persino a celiare con un elogio alquanto *quixotic* (come il tocco *casual* dell'imperfetto indicativo al posto del congiuntivo trapassato [«se la *creava*» per 'se l'*avesse creata*'] sembrerebbe a suo modo confermare). Mi piace (e trovo plausibile) credere tuttavia che l'arguzia sia stata dall'autore ricercata e intesa come elegante espediente per un ennesimo divertimento metapoetico, e cioè per dir la propria (insistendo sulla geminazione del referente – le due mani – in confronto con l'unicità del comparato – la bella mano –) sull'obbiettiva arbitrarietà dell'infrangibile tradizione lirica che sempre si esprime su occhî o guance di due in due, però sempre (solo si pensi a Giusto de' Conti) sulla singola mano anziché su entrambe. Non aliena dal genio di Marino mi pare una cotale riflessione, artigiana e non speculativa, ma pur piena di distaccato acume.

Circondi, emulo al crin, la bionda testa  
 di pomposa corona oro stellante,  
 con cui la sua di raggi in ciel contesta  
 brami cangiar l'abbandonata amante.  
 Abbia di tante gemme il cerchio pieno,  
 quante splendon virtù nel regio seno.

Dopo la *leichte Kavallerie* del complimento alla mano della regina, conclude maestosamente la rassegna delle sue eccellenze la diatiposi del diadema che l'adorna e la insignisce. Sulla solenne base di quattro embricature nell'*ordre des mots*:

con cui (1) [...] / brami cangiar (3) l'abbandonata amante (2).

[...] la sua (1) di raggi (3) in ciel contesta (2)

abbia (1) di tante gemme (3) il cerchio pieno (2),

quante (1) splendon (3) virtù (2) [...]

si appuntano (e cospirano nel rendere omaggio alla sovrana dignità della celebranda [«pOmpOsA cOrOnA», v. 2; «rEgiO sEnO», v. 6]) le isotopie della preziosità («oro», v. 2; «gemme», v. 5) e della lucentezza («stellante», v. 2; «raggi», v. 3; «splendon», v. 6), non senza che all'inflessione muliebremente patetica dell'antonomasia per 'Arianna' («l'abbandonata amante», v. 4) non venga correttivamente appaiato il moraleggiante tributo dell'*explicit* («virtù nel regio seno», v. 6). Investiti di un uguale ufficio elativo appaiono i due collassi tropici del quadristico, grazie ai quali il letterale «oro» della corona, da una parte è soverchiato dalla bionda capigliatura di Maria (tanto fulgida da essere emulata, anziché oscurata, dal nobile metallo [v. 1]), e dall'altra, poiché brilla alla stregua di un astro («oro stellante», v. 2), a sua volta prevale («brami cangiar», v. 4) su una stessa costellazione splendentissima («di raggi in ciel contesta», v. 3).

Sembri insomma da voi la bella imago  
 informata di spirto, e non scolpita,  
 tanto ch'a l'occhio altrui cupido e vago  
 promettan (come senso abbiano e vita,  
 seben muta ella tace e ferma stassi)  
 la favella le labra e 'l moto i passi.

Il compimento dell'interminabile prosopografia ne costituisce altresì la perfezione, nel senso che esso la riassume tutta nel prenderne congedo («insomma», v. 1) e tutta la conferma nel ricavarne il sugo («la bella imago», v. 1). Giustizia vuole, in effetti, che, rilevata la naturale prevedibilità del ricorso, qui, all'argomento principe dell'ecfrasi classicistica (quello dell'*imitatio naturae* nel simulacro [vv. 1-2, 4], e quindi dell'inganno sulla vocalità e motilità d'esso [vv. 5-6]; cfr. SIGONIO, *De dialogo*, I, 13 e ARMENINI, *De' veri precetti*, I, 7, 10 nonché PIERI, *Capriccio*, p. XXVIII e MARTINI, *I capricci*, p. 656), ammirevole nella sua scolpita eleganza si definisca il decorso della strofa, che, pur riccamente incrostata di marcapiani in sottordine (la consecutiva dei vv. 3-4; la comparativa del v. 4; la concessiva del v. 5), scorre come uno scafo tra le onde, dolcemente coperta di una svariata pellicola di sindesi (correttiva al v. 2 [«informata [...] e non scolpita»]; copulativa al v. 3 [«occhio cupido [...] e vago»]; congiuntiva al v. 4 [«senso abbiano e vita»]) infine rapportate per giunta:

[...] muta (A<sub>1</sub>) [...] tace (A<sub>2</sub>) e ferma (B<sub>1</sub>) stassi (B<sub>2</sub>)  
 la favella (A<sub>3</sub>) le labra (A<sub>4</sub>) e 'l moto (B<sub>3</sub>) i passi (B<sub>4</sub>).

Più non dirò, ché de' suoi tanti fregi  
 non deve umano ardir che lingua snodi  
 con bassa vena estenuare i pregi,  
 in foglio angusto imprigionar le lodi.  
 Uopo mi fora in un lavor sì degno,  
 quant'ella ha di bellezza, aver d'ingegno.

Badiale la preterizione dell'attacco, difatti smentita (come l'artificio stesso esige per poter bene andare a canestro) dal rimanente della sestina, inneggiante all'altezza dell'elogiata mediante il solito (9; 265; 293; 294; 296) trucco di denigrare l'elogiante medesimo, col pur sempre duale risultato di un'antitesi a tutto pasto («bassa vena» vs «pregi»; «foglio angusto» vs «lodi»; «ingegno» vs «bellezza»). Innegabile, peraltro, la felicità epidittica di più d'un'abbinatura di verbo e sostantivo qui collocata: «estenuare i pregi – imprigionar le lodi».

L'opra leggiadra che con rozo stile  
 presi a delinear, sante sorelle,  
 a l'imagin di Venere è simile  
 che 'n Coò lasciò non terminata Apelle,  
 per dinotarla altrui fra l'altre eletta,  
 ne l'imperfezion vie più perfetta.

Delle più sottili la transizione onde i contrapposti della precedente strofa (tutti tirati fra nobiltà della celebranda e viltà del celebratore [vv. 3, 4, 6]) aggiustano appena il loro polo in questa successiva (ché l'ἀντίθετον del v. 1, tra «opra leggiadra» e «rozo stile», già si distacca affatto dall'obbietto lodato trasferendosi su indole e modo della lode in sé stessa) per poi prolungarsi nella contrastiva corrispondenza – a distanza di diciassette versi – fra le Muse come pie benefattore di 290, 2 («sántĚ SōRÉllĚ») e le Muse come irresistibili cantatrici di 293, 1 («béllĚ SĭRĒnĚ»). A campeggiare è però, per ora, l'Afrodite anadiomene di Apelle, nota a Marino da Plinio (*N.H.*, XXXV, 36, 92 e 40, 145; su un probabile abbaglio a riguardo, già nella fonte, cfr. BIANCHI BANDINELLI, *Il problema*, p. 87) e da lui eretta in segnacolo di un'incompiutezza («non terminata», v. 4; «imperfezion», v. 6) che arriva a trascendersi in eccellenza («fra l'altre eletta», v. 5; «vie più perfetta», v. 6). Col che le antitesi di cui sopra sono sbaragliate da un trionfante ossimoro (v. 6; cfr. 291, 4 e 293, 4) e il medesimo, da parte del poeta, presentare sé come impari («rozo stile», v. 1) e suggerire l'assunto come annoso («presi a delinear», v. 2) si sciolgono in un grandemente abile (perché a nessuno avverrà mai di nemmeno venirne in chiaro, nonché giungere a contestarlo di petto) autopareggiamento («è simile», v. 3) alla primazia del sommo antico.

291

Però che 'l Ciel, seben fortuna a merto,  
grazia a senno in costei congiunse al paro,  
seben l'ha de' suoi doni il grembo aperto,  
le fu però ne la larghezza avaro,  
ché, quanto è più lodabile e pregiata,  
men può da mortal penna esser lodata.

292

Et io folle sarei, se splendor tanto  
sperassi mai di rischiarar con l'ombra.  
Quinci apena disciolto, arresto il canto,  
quasi destrier che 'n su le mosse adombra,  
e pien d'alto stupore agghiaccio e torpo  
a segnar l'ombra sol di sì bel corpo.

293

Oltre che voi, del ciel belle sirene,  
in sentir celebrar più degna Musa,  
e vosco ancor la dotta dea d'Atene  
da questa dea mortal vinta e confusa,  
negate per invidia e per dispetto  
l'usata aita al debile intelletto.

Con quella che immediatamente le antecede, queste tre sestine formano una sorta di unica ed estesa ῥησις , se non un argomentare coerente e serrato: indiscutibile, infatti, il mandato

connettivo – o piuttosto, soggiuntivo – dei tre *landmarks* «Però che 'l Ciel», «Et io», «Oltre che voi» (tutti in esordio di strofa [291, 1; 292, 1; 293, 1]), ma altresì evidente la solo parziale identità del concetto iniziale (l'opera non finita di Apelle è, proprio come tale, simbolica dell'inarrivabilità che dovrebbe ritrarre [290]) e di quello sviluppato appena oltre (l'eminenza dell'elogiata è talmente assoluta da ritorcersi contro di lei, perché umanamente ineffabile [291]). Lo scaltro illusionismo di Marino riesce però a ricoprire fessi e faglie della protratta tirata (un ἄπαξ – mi sembra – nel poemetto, in funzione ormai di *peroratio* conclusiva) con un gioco di modanature tanto ammaliante da riuscire distrattivo: nella prima delle tre sestine una doppia diade («fortuna a merto, / grazia a senno», vv. 1-2) viene inchiusa da un'epibole («seben – seben», vv. 1 + 3) laddove un doppio divorzio dell'ausiliare o del servile («ha [...] aperto»; «può [...] esser lodata», vv. 3 + 6) inchiude quattro fra antonimi («ne la larghezza avaro», v. 4) e sinonimi («lodabile e pregiata», v. 5); nella seconda il duplicato paradosso dell'avvio (erranza nella causa finale [«splendor tanto / [...] rischiarar»]; erranza nella causa efficiente [«rischiarar con l'ombra»]) si trasmuta ed allunga in un umbratile *fil rouge* tra derivativo ed ecoico («ombra – adombra – ombra»), con sue propagginzioni metonimiche («agghiaccio»: *a causa ad effectum*) e suoi fonosimbolici svolgimenti («sTuPORE – E TORPo»); nella terza il già (102; 104; 108; 164) faustamente esperito espediente della riduttiva etopea da epillio alessandrino si presta a schizzare un quadretto (vv. 2-4) tutto permeato da un *mood* che è giusto lo stesso («per invidia e per dispetto», v. 5; cfr. *Adone*, IV, 112 sgg.) di tant'altra favolistica secentesca, fra livide sorelle e belle perseguitate (cfr. MARAGONI, *Arte del verso*, pp. 131-132). In tono, forse, con un simile tipicizzarsi del discorso, la fabulatoria sequenza sonora sopra Minerva («lA DotTA DEA D'ATENE / DA quesTA DEA morTAl vinTA»).

Pur volsi con scarpel ruvido e scabro,  
 con mal polita e ruginosa lima,  
 inesperto scultore, ignobil fabro,  
 edificio celeste ordire in rima;  
 e qual qual siasi, eccolo alfin costruito,  
 ecco il nume e l'altare e 'l tempio tutto.

Posto che nell'orizzonte cognitivo di un uomo del Seicento l'ebbrezza dell'encomio fa tutt'uno con il coevo avanzamento delle scienze (perché la lode si serve di questo senza remore né scrupoli, ma anche ne viene plasmata nell'intimo: cfr. DEL PESCO-HOPKINS, *La città del Seicento*, pp. 18-19; BLUNT-DE SETA, *Architettura e città barocca*, p. 55; PANOFSKY, *Che cos'è il barocco?*, p. 69), il *plat de résistance* delle precedenti quattro strofe appare quasi l'orgogliosa dimostrazione di cosa mai possa, al caso, la tecnica letteraria dei moderni panegiristi. Tanto più insincera – e pur questo fa parte del rito – risulta l'appena successiva dichiarazione di inettitudine al compito (un τόπος, peraltro, dall'autore già per l'addietro – ed anche in appresso – voluto adempiere a sazietà: 265, 272, 274, 296). Davvero magistrale, infatti, la condotta della sestina, non solo per il pressoché sensistico (e comunque algoritmico: SAA – AAS) aggettivare dell'esordio («SCARpel ruvido e SCAbRo», «MAL poLIta e ruginosa LIMA», vv. 1-3) o per la quadrilatera apposizione – del soggetto sottinteso – ricacciata fino al ventre della strofa (v. 3), ma soprattutto per il movimentato distico conclusivo, impagabilmente istrionico vuoi nel suo umile cenno di scusa («qual qual siasi», v. 5) vuoi nella sua declamatoria e scenica attivazione di un cherigma da pienezza dei tempi («eccolo alfin – ecco») e di una gestuale deissi in crescendo («il nume e l'altare e 'l tempio tutto»).

Innanzi a questo nume, a questo altare,  
 che confonde le menti, abbaglia i sensi,  
 non s'accendan facelle ardenti e chiare,  
 non vaporino intorno arabi incensi.  
 Bastino i raggi sol de' propri lumi  
 e degli altrui sospir bastino i fumi.

Bisognerà un poco riflettere sulle *Ordonnances ecclésiastiques* che Marino, da sagrestano partenopeo (o, semmai, da scaccino lionese), detta e promulga in questa terzultima sestina, poiché in essa l'ammissibile, in qualche maniera, antropolatria per la «dea mortal» (293, 4) venuta di Toscana si esprime attraverso una vibrata – e infatti epanaforica – insofferenza a candele accese (295, 3) e turiboli fumanti (295, 4) che ha tutta l'aria, per un Fileno il quale sta ora facendo ingresso nel nido degli ugonotti ma si rivolge appunto alla capofila della parte cattolica, di una graffiante caricatura (in quanto introdotta in un profano scenario; cfr. *Adone*, XVI, 24 sgg.) della liturgia riformata (come conformata ad arcigna austerità; cfr. NICCOLI, *Vedere con gli occhi*, p. 83; MAZZOTTA, *Introduzione*, pp. XXI-XXII; DALL'ASTA, *E con i gesuiti*, col. 1). Che l'iconofilo autore, insomma, pur intenda di dire la sua (sotto banco, ma *intelligenti pauca*) sul bando irrogato da un iconofobo Calvino contro venerazione delle immagini sacre e fiducia nei santi intercessori (cfr. *Catéchisme de l'Église de Genève*, XXIII, 143-149 e XXXIV, 238-239), anche considerando che nella strofa la cera e l'incenso non sono propriamente cassati, bensì rimpiazzati *in amplius* (dalla lucentezza degli occhî di Maria amabilissima e dall'effondersi dei sospiri di chi l'adora) con meticolosa correlazione (v. 3 → v. 5; v. 4 → v. 6)?

Sien del tempio ministri e sacerdoti  
 gli abitatori (o dee) de' poggi vostri,  
 che le porgano ognor chini e devoti  
 tributi d'alme e vittime d'inchiostri,  
 dove sia fra l'altr'ostie offerta ancora  
 questa cetera mia poco sonora.

Dopo l'indugio sull'ara come intraneo sacello dell'«edificio celeste» (294, 4), ecco le istruzioni sugli agenti del culto da rendere al nume, e cioè (senza distinzione veruna: ulteriore parodia della luterana parità sacerdotale di tutti i battezzati [cfr. GHERARDINI, *Creatura Verbi*, pp. 245-247]?) i poeti medesimi, indicati da una circonlocuzione che in sé ospita l'estremo – e il minimo – fra gli appelli alle Camene dell'intero componimento (v. 2). La promozione dei vati a proni e pii («chini e devoti», v. 3) liturgici («ministri e sacerdoti», v. 1) e a oblatori («vittime – ostie», vv. 5-6) fervorosi e affettuosi («porgano *ognor* [...] tributi d'alme», vv. 3-4) non potrebbe concludersi meglio che con il *selfie* della chiusa, al tutto professionistico sia nel suo avvalersi di un ferro del mestiere letterario quale l'autodeprezzamento («poco sonora») sia nel suo riassumere con un tradizionale simbolo figurativo («questa cetera») la dignità propria del poeta. Fenomenale proprio perché fantasmatica, infine, la sinopia struttiva onde le due metafore (molto *cosy*) designanti l'oggetto dell'offerta degli inquilini di Parnaso («tributi d'alme e vittime d'inchiostri,» v. 4) ridisegnano lo stico («Versi d'amore e prose di romanzi», *Purg.*, XXVI, 118) con cui Dante, in un quantomai metapoetico contesto, già aveva compendiato il *curriculum* di ogni letterato di rispetto.

Onor ne sia custode, e piè profano  
 non osi entrar ne le sacrate soglie.  
 Tutti i sozzi pensier fuggan lontano,  
 impudici desiri, impure voglie.  
 E vi restino appese in su le porte  
 l'ali del Tempo e l'armi de la Morte.

Grave (e ci sarebbe mancato!) l'intonazione della strofa postrema, scandita in tre quasi sentenziali esorcismi, tra integrata valorizzazione di emistichio scisso («Onor ne sia custode», v. 1) e rifilatissima inarcatura («e Piè Profano / non osi entrar ne le Sacrate Soglie», vv. 1-2), bella epifrasi asindetica di sintagmi recati ad allitterare («IMPUDici desiri, IMPURE voglie», v. 4) e assai glorioso copulativo in capo al verso («E vi restino», v. 5). Un occhio di riguardo spetta all'ultima riga di tutto il panegirico, tornita con arte suprema («L' (A) All (B<sub>1</sub>) del (C<sub>1</sub>) tempo (D<sub>1</sub>) e L' (A) ArmI (B<sub>2</sub>) de la (C<sub>2</sub>) morte (D<sub>2</sub>).») e appunto sublime nel proprio rifarsi al tardo Petrarca dei *Triumphs* ambiziosi («del *Tempo* e [...] de la *Morte*»). Peccato però che i voti dei vati di rado riescano a imporsi al destino: nel secolo di tante superbe meteore spentesi nel nulla (da Tilly a Wallenstein, e da Carlo I Stuart a Richard Cromwell) il triste tramonto di Maria de' Medici (in esilio e in miseria, umiliata o dimenticata; cfr. DE LAPORTE, *Maria de Medici*, p. 353) esemplifica in un modo che nemmeno Marino avrebbe lasciato indifferente quanto il fato possa essere beffardo, ed effimera ogni aura di fortuna.

## RACCONTO DELLE COSE NOTABILI

Invocazione alle Muse	st. 1
Architettura del Tempio	20
Imprese di Re Arrigo IV	46
Azioni dopo la guerra	64
Quattro parti del mondo	82
Lodi della famiglia de' Medici	89
Fanciullezza della Reina	95
Sponsalizio	129
Incoronazione	183
Morte del Re	185
Invettiva contro l'assassino	188
Pianto della Reina	216
Governo dello Stato	229
Zelo della pubblica pace in Germania et in Italia	235
Educazione di Re Lodovico XIII	256
Descrizione dell'altare	267
Bellezze corporali della Reina	275

**REGESTO BIBLIOGRAFICO DEGLI  
AUTORI CITATI NEL COMMENTO**

## 1. BIBLIOGRAFIA PRIMARIA E TESTI ANTICHI

Andrea ALCIATO, *Emblemata*, Parigi, [Valet et Gueffier?], s. d. [1602]

Benedetto BUOMMATTEI, *Della lingua toscana*, a c. di Michele COLOMBO, Firenze, Accademia della Crusca, 2007

Dino CAMPANA, *Canti orfici*, a c. di Fiorenza CERAGIOLI, Milano, Rizzoli, 2004

*Carmina Burana*, a c. di Piervittorio ROSSI, Milano, Bompiani, 1995

Gabriello CHIABRERA, *Lettere*, a c. di Simona MORANDO, Firenze, Olschki, 2003

Anselm Boece DE BOODT, *Gemmarum et lapidum historia*, Lugduni Batavorum, Ex Officina Ioannis Maire, 1647

*Ghirlanda di fioretti musicali*, Roma, s. e., 1589

Giovan Battista MARINO, *Adone*, a c. di Emilio RUSSO, Milano, Rizzoli, 2013

Giovanbattista MARINO, *Dicerie sacre e La strage de gl'Innocenti*, a c. di Giovanni POZZI, Torino, Einaudi, 1960

Giambattista MARINO, *Lettere*, a c. di Marziano GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 1966

Giovan Battista MARINO, *Rime amorose*, a c. di Ottavio BESOMI e Alessandro MARTINI, Modena, Panini, 1987

*Messale Romano*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1983

OLAO MAGNO, *Historia de gentibus septentrionalibus*, Roma, apud Ioannem Mariam De Viottis Parmensem, 1555

Pierre MATTHIEU, *Histoire de France*, Cologny, Albert, 1617

*Poeti del Cinquecento*, vol. I, a c. di Guglielmo GORNI et al., Milano-Napoli, Ricciardi, 2001

PUBLILIO SIRO, *Sententiae*, a c. di Otto FRIEDRICH, Hildesheim, Olms, 1964 (= 1880)

Cesare RIPA, *Iconologia*, a c. di Sonia MAFFEI e Paolo PROCACCIOLI, Torino, Einaudi, 2012

Torquato TASSO, *Dialoghi*, a c. di Ezio RAIMONDI, Firenze, Sansoni, 1958

Emanuele TESAURO, *Il Cannocchiale Aristotelico*, Torino, Zavatta, 1670

Giuseppe UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a c. di Leone PICCIONI, Milano, Mondadori, 1969

## 2. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

*Alla scoperta del barocco italiano. La collezione Denis Mahon.* Catalogo della mostra (Bologna, 24 Aprile-5 Luglio 1998), Venezia, Marsilio, 1998

Ettore ALLODOLI, *I Medici*, Firenze, Novissima Enciclopedia Monografica Illustrata, 1928.

Piero ALOISI, *Le gemme. Trattato sulle pietre preziose*, Firenze, Le Monnier, 1932

Damaso ALONSO, *Pluralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica, 1971

Giuseppe ALONZO, *Note*, in Giovan Battista MARINO, *Il Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia*, a c. di Giuseppe ALONZO, Roma, Aracne, 2011, pp. 115-158

Maurice ANDRIEUX, *I Medici*, ed. it. s. l., dall'Oglio, 1963

L. ANQUEZ, *Henry IV et l'Allemagne. d'après les mémoires et la correspondance*, Paris, Hachette, 1887

Guido ARBIZZONI, *Un'ipotesi secentesca di poesia eroica. La «Fiorenza difesa» di Niccola Villani*, Urbino, Argalia, 1977

Guido ARBIZZONI, *«Un nodo di parole e di cose». Storia e fortuna delle imprese*, Roma, Salerno Editrice, 2002

*Atlante di Roma antica*, a c. di Andrea CARANDINI e Paolo CARAFA, vol. I, Milano, Electa, 2012

Luisa AURIGEMMA, *L'aggettivazione nelle opere giovanili di Vittorini (II)*, «Critica letteraria», X (1982), 2, pp. 279-300

Concetta BARINI, *Triumphalia. Imprese ed onori militari durante l'impero romano*, Torino,

Società Editrice Internazionale, 1952

Giorgio BASEVI, *Enrico IV*, Milano, Corbaccio, 1932

Stefano BENEDETTI, *Roma, settembre 1513: spettacolo, poesia e satira «in theatro capitolino»*, in *Poésie latine à haute voix. (1500-1700)*, a c. di Lambert ISEBAERT e Aline SMEESTERS, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 111-131

Luigi Foscolo BENEDETTO, *Enrico IV re di Francia*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. XIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1949, pp. 11-13

Yari BERNASCONI, *Libri che dovevano essere ma non furono e libri che furono ma non dovevano essere: la «galeria reale» dell'«Adone», «Versants»*, XXVII (2007), 1-2, pp. 43-57

Ottavio BESOMI, *Ricerche intorno alla «Lira» di G.B. Marino*, Padova, Antenore, 1969

R. BIANCHI BANDINELLI, *Il problema della pittura antica. Grecia classica ed età ellenistica e romana*, Firenze, Editrice Universitaria, s. d.

Friedrich BLASS-Albert DEBRUNNER, *Grammatica del greco del Nuovo Testamento. Nuova edizione di Friedrich Rehkopf*, ed. it. Brescia, Paidea, 1982

Anthony BLUNT-Cesare DE SETA, *Architettura e città barocca*, Napoli, Guida, 1978

François BOESPFLUG, *Le Christ vêtu par les artistes...*, «Lumière et Vie», LX (2011), 4, pp. 53-60

Danielle BOILLET, *Marino et les «fluctuations de la France»: «Il tempio» (1615) et les «Epitalami» (1616)*, in *L'actualité et sa mise en écriture dans l'Italie des XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles. Actes du Colloque International (Parigi, 21-22 Ottobre 2002)*, a c. di Danielle BOILLET e Corinne LUCAS, Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle - Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, 2005, pp. 205-243

Luigi BORSARI, *Topografia di Roma antica*, Milano, Hoepli, 1977 (= 1897<sup>1</sup>)

Renzo BRAGANTINI, *Temi e motivi musicali nella narrativa di Fogazzaro*, in *Fogazzaro e il mondo*. Atti del Convegno (Vicenza, 10-12 Ottobre 2011), Vicenza, Accademia Olimpica, 2013, pp. 195-212

Franca BRAMBILLA AGENO, *Articolo determinativo*, in *Enciclopedia Dantesca. Appendice*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1978, pp. 144-145

Gabriele BUCCHI, «*Meraviglioso diletto*». *La traduzione poetica del Cinquecento e le «Metamorfosi d'Ovidio» di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS, 2011

Gesualdo BUFALINO, *Dizionario dei personaggi di romanzo. da Don Chisciotte all'Innominabile*, Milano, Mondadori, 1989 (1982<sup>1</sup>)

Stefano CALABRESE, *Fiaba*, Scandicci, La Nuova Italia, 1997

Clizia CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008

Clizia CARMINATI, *Note per la «Sferza» di Giovan Battista Marino*, in *L'invective. Histoire, formes, stratégies*, a c. di Agnès MORINI, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, pp. 179-204

Clizia CARMINATI, *Novità mariniane da un archivio in rete*, «Studi secenteschi», LI (2010), pp. 357-366

Clizia CARMINATI, *Per una nuova edizione dell'epistolario di Giovan Battista Marino. Testi inediti*, «Studi secenteschi», LIII (2012), pp. 313-341

Carlo CARUSO, «Orrore» and «diletto»: G. B. Marino's «La strage de' fanciulli innocenti di Guido Reni», «Letteratura e Arte», VII (2009), pp. 101-115.

André CASTELOT, *Maria de' Medici. Un'italiana alla corte di Francia*, ed. it. Milano, Fabbri, 2000

Marzia CERRAI, *A proposito del XVII canto dell'«Adone»: il poema del Marino e le descrizioni fiorentine delle feste per Maria de' Medici*, «Studi secenteschi», XLIV (2003), pp. 197-218

Fredi CHIAPPELLI, *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, Firenze, Le Monnier, 1957

Domenico CHIODO, *Più che le stelle in cielo. Poeti nell'Italia del Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2013

Domenico CHIODO, *Rassegna bibliografica. Testi poetici cinque-secenteschi*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXV (1998), 3, pp. 420-448

L. COLLISON-MORLEY, *The Early Medici*, London, Routledge & Sons, 1935

Joseph CONNORS, *Palazzo Carpegna*, in *Itinerario borrominiano*, a c. di Elisabeth SLADEK, Milano, Electa, 1999, pp. 28-30

*"Con parola breve e con figura". Libri antichi di imprese e emblemi*. Catalogo della mostra (Pisa, 9 Dicembre 2004-8 Gennaio 2005), Pisa, Pacini Fazzi, 2004

Marco CORRADINI, *In terra di letteratura. Poesia e poetica di Giovan Battista Marino*, Lecce, Argo, 2012

Fabrizio CRUCIANI, *Il Teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513. con la ricostruzione architettonica del teatro di Arnaldo Bruschi*, Milano, Il Polifilo, 1968

Ernst Robert CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, ed. it. Scandicci, La Nuova Italia, 1992

Paolo D'ACHILLE, *Prosoponimi fiabeschi: Cenerentola, Biancaneve, la Bella Addormentata e il Principe Azzurro*, in *Lo spettacolo delle parole. Studi di storia linguistica e di onomastica in ricordo di Sergio Raffaelli*, Roma, Società Editrice Romana, 2011, pp. 501-523

Andrea DALL'ASTA, *E con i gesuiti l'arte si fa orizzonte di senso*, «Avvenire», 18 Aprile 2014, p. 11

Fedele D'AMICO, *Tutte le cronache musicali. «L'Espresso» 1967-1989*, a c. di Luigi BELLINGARDI et al., Roma, Bulzoni, 2000

Maurizio DARDANO, *La lingua letteraria del Novecento*, in *Il Novecento. Scenari di fine secolo 2*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 1-95

Gianandrea DE ANTONELLIS, *La «Sferza» di Giovan Battista Marino nella polemica antiugonotta*, «Testo», XXXI (2010), 1, pp. 37-51

Éd. DE LA BARRE DUPARCQ, *Histoire de Henry IV. Roi de France et Navarre*, Paris, Perrin,

1884

Charles DE LACOMBE, *Henry IV et sa politique*, Paris, Didier et C<sup>ie</sup>, 1877

DUC DE LA FORCE, *Histoire et Portraits. 2me Série*, Paris, Émile-Paul Frères, 1939

G.-B. DE LAGRÈZE, *Henry IV. Vie privée-Details inédits*, Paris, Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, 1885

Hippolyte DE LAPORTE, *Maria de Medici*, in *Biografia universale antica e moderna*, vol. XXXV, Venezia, Missiaglia, 1827, pp. 329-336

M. DE LESCURE, *Henry IV. 1553-1610*, Paris, Ducroq, 1874

Renato DELLA TORRE, *I Medici. Vita e vicende familiari*, Firenze, Pugliese, 1980

Daniela DEL PESCO-Andrew HOPKINS, *La città del Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 2014

Denis DE ROUGEMONT, *L'Amore e l'Occidente*, ed. it. [Milano], Mondadori, 1958

Anne DE TUGNY, *Il libro delle pietre preziose*, ed. it. Milano, Garzanti, 1990

Pierre DE VAISSIÈRES, *Henri IV*, Paris, Fayard et C<sup>ie</sup>, 1928

*Dizionario delle battaglie*, Milano, Mondadori, 1966-1968

Umberto DORINI, *I Medici. e i loro tempi*, Firenze, Nerbini, 1942

Pierre DUNCAN, *Alfred Hitchcock. Architetto dell'angoscia*, ed. it. Köln, Taschen, 2011

Philippe ERLANGER, *La strana morte di Enrico IV. o i giochi dell'amore e della guerra*, ed. it. Milano, Rizzoli, 1958

Francesco ERSPAMER, *La biblioteca di don Ferrante. Duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1982

E. FASANO GUARINI, *Cosimo II de' Medici*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 48-54

F. J. FERNANDEZ NIETO, *Aurifer Tagus*, «Zephyrus», XXI-XXII (1970-1971), pp. 245-259

E. M. FORSTER, *Aspetti del romanzo*, ed. it. Milano, Il Saggiatore, 1963

Henri FOUQUERAY, *Histoire de la Compagnie de Jésus en France des origines à la suppression. (1528-1762)*, vol. III, Paris, Bureaux des Études, 1922

Pierantonio FRARE, «Adone» *il poema del neopaganesimo*, «Filologia e Critica», XXXV (2010), 2-3, pp. 227-248

Giorgio FULCO, *Marino e la tradizione figurativa*, «Filologia e Critica», XXXVI (2011), 3, pp. 413-433

Giuseppe FUMAGALLI, *Chi l'ha detto?*, Milano, Hoepli 1958

Marc FUMAROLI, *Le «siècle de Marie»*, in *Marie de Médicis. un gouvernement par les arts*, Paris, Somogy, 2003, pp. 19-21

Niccola GABIANI, *Carlo Emanuele I di Savoia e i due Trattati d'Asti*, Asti, Tipografia Editrice G. Brignolo, 1915

Stefania GAROTTA, *Hindemith, Keplero e l'armonia delle sfere*, «Rivista rosminiana di filosofia e di cultura», CVII (2013), 4, pp. 369-397

Janine GARRISSON, *Enrico IV. e la nascita della Francia moderna*, ed. it. Milano, Mursia, 1987

Lorenzo GERI, *Un felice "innesto" in un "albero" rigoglioso. Il «Ragionamento sopra le proprietà delle imprese» di Luca Contile*, in *Luca Contile da Cetona all'Europa. Atti del seminario di studi (Cetona, 20-21 Ottobre 2007)*, a c. di Roberto GIGLIUCCI, Manziana, Vecchiarelli, 2009, pp. 141-172

Brunero GHERARDINI, *Creatura Verbi. La Chiesa nella teologia di Martin Lutero*, Roma, Vivere In, 1994

Ottavio Abele GHIDINI, *Una voce buona. Risonanze tassiane nel «Conte di Carmagnola»*, «Testo», XXXIII (2012), 1, pp. 34-49

Roberto GIGLIUCCI, *Croce e il barocco*, Roma, Lithos, 2011

Andrea GRASSI, *Una proposta di commento alle rime di corrispondenza del Marino: gli scambi poetici con lo Stigliani e il Tasso*, «L'Ellisse», VI (2011), pp. 109-138

Massimo GUIDETTI, *Le lotte per l'egemonia europea*, in *Storia d'Italia e d'Europa*, a c. di Massimo GUIDETTI, vol. IV, Milano, Jaca Book, 1989 (1980<sup>1</sup>), pp. 97-153

John Rigby HALE, *Firenze e i Medici. Storia di una città e di una famiglia*, ed. it. Milano, Mursia, 1980

Jacques HENNEQUIN, *Henri IV dans ses oraisons funèbres. ou la naissance d'une légende*, Paris, Klincksieck, 1977

Paul HENRARD, *Henri IV et la princesse de Condé. 1609-1610. D'après des documents inédits*, Bruxelles-Paris, Muquardt, 1885

Christopher HIBBERT, *Ascesa e caduta di Casa Medici*, ed. it. Milano, Mondadori, 1988

*Histoire de l'Empire ottoman*, sous la direction de Robert MANTRAN, s. l., Fayard, 1989

James H. HYDE, *L'iconographie des Quatre Parties du Monde dans les tapisseries*, «Gazette des Beaux-Arts», LXVI (1924), 11, pp. 253-272

Midori IGARASHI-TAKESHITA, *Les lions dans la sculpture romane en Poitou*, «Cahiers de civilisation médiévale», XXIII (1980), pp. 37-54

Paul JOÜON, *Grammaire de l'hébreu biblique*, Roma, Editrice Pontificio Istituto Biblico, 1996 (1923<sup>1</sup>)

M. l'Abbé JOUSSET, *Henri IV et son temps*, Tours, Marne et fils, 1893

Viktor G. KIERNAN, *Il duello. Onore e aristocrazia nella storia europea*, ed. it. Venezia, Marsilio, 1991

Georg Aenotheus KOCH, *Gradus ad Parnassum*, Hildesheim, Olms, 1965 (= 1879<sup>8</sup>)

Bill KROHN, *Alfred Hitchcock*, ed. it. Paris, Cahiers du cinéma, 2010

Milan KUNDERA, *L'arte del romanzo. Saggio*, ed. it. Milano, Adelphi, 1988

LACRETELLE, *Henri IV*, in *Biographie universelle. ancienne et moderne. Nouvelle édition*, vol. XIX, Paris, Delagrave et C<sup>ie</sup>, s. d., pp. 146-160

Vincenzo LANFRANCHI, *Lexicon poeticum*, Torino, Paravia, 1890

Andrea LAZZARINI, *Ritratti, cortine, «celesti arcani». Note su sacralità e profano nell'«Adone» di G. B. Marino*, «L'Ellisse», VI (2011), pp. 139-162

Eugen LERCH, *Zum Gebrauch des Artikels, namentlich beim Abstraktum*, «Zeitschrift für romanische Philologie», LXI (1941), pp. 225-256

*Lettres de Henri IV. concernant les relations du Saint-Siège et de la France. 1595-1609*, a c. di Bernard BARBICHE, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1968

Wilhelma LIEBENHAGEN, *Zur Stellung des attributiven Adjektivs im Italienischen*, «Beitraege zur romanischen Philologie», X (1971), 1, pp. 149-168

Alessandra Paola MACINANTE, *«Erano i capei d'oro a l'aura sparsi». Metamorfosi delle chiome femminili tra Petrarca e Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2011

Patrizia MAGLI, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Milano, Rizzoli, 1995

Massimiliano MALAVASI, *Tre monografie storiche secentesche sulla guerra di Gradisca*, «Filologia e Critica», XXXII (2007), 2, pp. 243-274

Sara MAMONE, *Caterina e Maria: due Artemisie sul trono di Francia*, in *Caterina e Maria de' Medici donne al potere. Firenze celebra il mito di due regine in Francia*. Catalogo della mostra (Firenze, 24 Ottobre 2008-8 Febbraio 2009), a c. di Clarice INNOCENTI, Firenze, Mandragora, 2008, pp. 31-41

Nicolette MANDARANO, *«Morte in sì bel viso è bella»*. *Giovan Battista Marino, Alessandro Turchi e l'iconografia della Morte di Adone*, «Notizie da Palazzo Albani», XXXVIII (2009), pp. 53-60

Gian Piero MARAGONI, *Errico in Zancle. o dell'idillio estranio*, Roma, s. e., 1987

Gian Piero MARAGONI, *Forme e vicende dell'ottava metastasiana*, Lugano, Bernasconi, 1991

Gian Piero MARAGONI, *Funzioni dell'anafora nel tempo. (Sulla storia delle figure come questione di teoria della critica)*, «Testo», XXXI (2010), 1, pp. 7-18

Gian Piero MARAGONI, «*Logonomia nova*». Attorno ad «*Adone II*» e ai suoi satelliti, in *Lectura Marini*, a c. di Francesco GUARDIANI, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 25-33

Gian Piero MARAGONI, *L'onda e la spira. Saggio di ricerca sull'artificio anacronico nel «Conquisto di Granata» di Girolamo Graziani*, Roma, Bulzoni, 1989

Gian Piero MARAGONI, «*Maniere*» del poetare e «*maniere*» dell'edificare. Sul Marino sacro della «*Galeria*», in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*. Atti del Seminario internazionale di studi (Urbino-Sassocorvaro, 9-11 Novembre 2006), a. c. di Antonio CORSARO et al., Manziana, Vecchiarelli, 2007, pp. 431-441

Gian Piero MARAGONI, *Metamorfosi di Erato. Altre inquisizioni mariniane*, Napoli, La Buona Stampa, 2005

Gian Piero MARAGONI, *Orgonte e Armillo. Due ritratti fra le ottave dell'«Adone»*, «*Filologia e Critica*», XXXVI (2011), 2, pp. 287-297

Gian Piero MARAGONI, *Ottave in boccio e ottave in fiore: Contributo minimo alla storia perinatale della «Strage de gl'Innocenti»*, in *The «Sense» of Marino. Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, a c. di Francesco GUARDIANI, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 1994, pp. 217-234

Gian Piero MARAGONI, *Per una tipologia del mito nel poema barocco italiano*, «*Res publica litterarum*», XXV (2002), pp. 125-135

Gian Piero MARAGONI, *Poesia dell'esattezza. Ragguaglio su storia e geografia dei τόποι*, Venezia, Cartotecnica Veneziana, 2003

Gian Piero MARAGONI, *Propaggini di Arcadia. Scritti sulla tradizione letteraria italiana dal Sei al Novecento*, Modena, Mucchi, 2008

Gian Piero MARAGONI, *Schedarium liberale. Frammenti di storia letteraria italiana*, Padova, Bertoncetto, 2000

Gian Piero MARAGONI, *Sull'entisilloge (e su altra retorica inopinata)*, «Sincronie», XII (2008), 1, pp. 253-261

Gian Piero MARAGONI, *Tasso in controluce. Risonanze e fortune del gran Torquato*, Roma, Robin, 2010

*Maria de' Medici. (1573-1642). una principessa fiorentina sul trono di Francia*, a c. di Caterina CANEVA e Francesco SOLINAS, Livorno, Sillabe, 2005

Maurizio MARINI, *Poussin*, Firenze, Giunti, 1991

Maria Luisa MARIOTTI MASI, *Maria de' Medici*, Milano, Mursia, 1993

Alessandro MARTINI, *I capricci del Marino tra pittura e musica*, in *Letteratura italiana e arti figurative. Atti del XII Convegno dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (Toronto-Hamilton-Montréal, 6-10 Maggio 1985)*, a c. di Antonio FRANCESCHETTI, vol. II, Firenze, Olschki, 1988, pp. 655-664

Alessandro MARTINI, *Circospezioni e spifferi nella poesia di Ugo Petrini*, Postf. a Ugo PETRINI, *Le gazzelle di Thomson*, Lugano-Milano, Casagrande, 2012, pp. 103-114

Alessandro MARTINI, *La poesia di Marino*, in *Lezioni bellinzonei 6*, a c. di Fabio BELTRAMINELLI, Bellinzona, Casagrande, 2013, pp. 126-142

Alessandro MARTINI, «*Non romanzeggia, ma narra fatti*». *L'ultimo «racconto vero» del padre Bresciani*, in *Marco Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere*, a c. di Simone ALBONICO et al., Pisa, ETS, 2013, pp. 193-208

Lorenzo MASCETTA-CARACCI, *Per la storia e la morfologia del periodo dantesco. A proposito del verso: "Biondo era e bello e di gentile aspetto"*, in *Studii dedicati a Francesco Torraca nel XXXVI anniversario della sua laurea*, Napoli, Perella e C., 1912, pp. 39-46

Paul MASSON, *Histoire du commerce français dans le levant. Au XVII<sup>e</sup> Siècle*, Paris, Hachette, 1896

Salvo MASTELLONE, *La Reggenza di Maria de' Medici*, Messina-Firenze, D'Anna, 1962

Giuseppe MAZZOTTA, *Introduzione. «Il mondo creato» del Tasso. Potenza delle immagini e controversie post-tridentine*, in *Visibile teologia. Il libro sacro figurato in Italia tra Cinquecento e Seicento*, a c. di Erminia ARDISSINO ed Elisabetta SELMI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. XIII-XXVI

Karl MEISTER, *Die homerische Kunstsprache*, Leipzig, Teubner, 1921

Pier Vincenzo MENGALDO, *Come si traducono i poeti dialettali?*, «Lingua e Stile», XLVII (2012), 2, pp. 311-342

Pier Vincenzo MENGALDO, *Forme sintattiche della lirica di Manzoni*, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a c. di Maria Antonietta TERZOLI et al., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, vol. III, pp. 3-15

Alessandro METLICA, *Marino e i libertini. L'encomio del Re alla prova delle guerre di religione*, «Studi secenteschi», LV (2014), pp. 63-80

Bruno MIGLIORINI, *Dal nome proprio al nome comune*, Firenze, Olschki, 1968<sup>2</sup> (1927<sup>1</sup>)

*Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita.* Catalogo della mostra (Roma, 5 Marzo – 2 Maggio 2010), a c. di Richard BÖSEL e Lydia SALVIUCCI INSOLERA, Roma, Artemide, 2010

P. MORENO, *Zeusi*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica. Classica e Orientale*, vol. VII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1966, pp. 1265-1267

Antonio NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1838-1841

Ottavia NICCOLI, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 2011

Erwin PANOFSKY, *Che cos'è il barocco?*, in Erwin PANOFSKY, *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema, la Rolls-Royce*, a c. di Irving LAVIN, ed. it. Milano, Electa, 1996

Pietro PELLEGRINI, *Sulle «Annotazioni all'Eusebio» del 1818, scritte da Giacomo Leopardi nel 1819*, in *Di Giacomo Leopardi volume terzo. Studi filologici raccolti e ordinati da Pietro*

*Pellegrini e Pietro Giordani. Seconda Edizione*, Firenze, Le Monnier, 1853, pp. 317-344

Valeria PESTELLI-GORI, *Sull'uso dell'articolo nella Divina Commedia*, «Lingua Nostra», VI (1944-1945), pp. 28-44

Martino PHILIPPSON, *L'Europa occidentale nell'epoca di Filippo II, di Elisabetta e di Enrico IV*, ed. it. vol. II, Milano, Società Editrice Libreria, 1900

M. PHILIPS PRICE, *Storia della Turchia. Dall'Impero alla Repubblica*, ed. it. Bologna, Cappelli, 1958

Marzio PIERI, *Capriccio ma non troppo*, Intr. a Giovanni Battista MARINO, *La Galeria*, a c. di Marzio PIERI, Padova, Liviana, 1979, vol. I, pp. XXV-XLV

Marzio PIERI, *Latino e Antilatino nel Seicento*, in Nicola VILLANI, *Trettanelò. Poesie sopra Venetia. Venezia 1628*, a c. di Marzio PIERI, Parma, Zara, 1989, pp. 73-99

A. PIGLER, *Barockthemen. Zweite, erweiterte Auflage*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974

Jesús PONCE CÁRDENAS, *Veneri effimere: metamorfosi di un'immagine da Tansillo a Góngora*, «Critica letteraria», XL (2012), 2, pp. 265-276

Giovanni POZZI, *Come pregava la gente*, Bellinzona, Archivio Storico Ticinese, 1982

Giovanni POZZI, *Dittico per s. Francesco*, «Versants», I (1981), 1, pp. 9-26

Giovanni POZZI et al., *Guida alla lettura e Commento*, in Giovan Battista MARINO, *L'Adone*, a c. di Giovanni POZZI, Milano, Mondadori, 1976, vol. II, pp. 9-140 e 159-724

Giovanni POZZI, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, Il Mulino, 1984

P. GIOVANNI [POZZI] da LOCARNO O. F. M. Cap., *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento esemplificativa sul P. Emmanuele Orchi*, Roma, Institutum Historicum Ord. Fr. Min. Cap., 1954

M. PREVOST-PARADOL, *Élisabeth et Henri IV. 1595-1598. Deuxième édition*, Paris, Lévy, 1863

Vladimir PROPP, *Morfologia della fiaba*, ed. it. Torino, Einaudi, 1966<sup>8</sup>

Michele RAK, *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, carte, fortuna, viaggi. capriccio, metamorfosi, corpo*, Milano, Bruno Mondadori, 2005

L. RICHARDSON, *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1992

Beatrice RIMA, *L'«Idea» della pittura e «La Galeria» degli specchi*, «Letteratura e Arte», X (2012), pp. 65-106

Ernst RISCH, *Wortbildung der homerischen Sprache*, Berlin-New York, de Gruyter, 1974<sup>2</sup> (1937<sup>1</sup>)

*Roma antica*, a c. di Andrea GIARDINA, Roma-Bari, Laterza, 2010

W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig, Teubner, 1884-1937

Alessandra RUFFINO, *Note alla Dedicata e Note*, in Giambattista MARINO, *Panegirici & Epithalami. col «Verdeutschter Kindermord des Ritters Marino» di B. H. Brockes*, a c. di Diego VARINI et al., Lavis, La Finestra, 2012, pp. 151-152 e 215-225

Emilio RUSSO, *Due «amoroze» inedite del Marino*, «Versants», XXIX (2009), 2, pp. 29-37

Emilio RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008

Emilio RUSSO, *Una nuova redazione del «Ragguaglio a Carlo Emanuele» del Marino*, «Filologia italiana», VII (2010), pp. 107-137

Francesco SABATINI, *«I popolari discorsi svolti nella mia poesia». Sintassi del parlato nei «Sonetti» di Belli*, in Francesco SABATINI, *L'italiano nel mondo moderno*, Napoli, Liguori, 2011, vol. I, pp. 123-148

Edoardo SANGUINETI, *Intervista impossibile a Vincenzo Monti*, in *Le interviste impossibili*, Milano, Bompiani, 1989 (1975<sup>1</sup>), pp. 141-149

Selene SARTESCHI, *Profezia della Morte di Adone*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 2010, 35, pp. 153-160

Gennaro SAVARESE, *Indagini sulle «arti sorelle». Studi su letteratura delle immagini e «ut*

*pictura poesis» negli scrittori italiani*, a c. di Stefano BENEDETTI e Gian Piero MARAGONI, Manziana, Vecchiarelli, 2006

Ferdinand SCHEVILL, *The Medici*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1949

Wolfgang SCHWEICKARD, *Deonomasticon Italicum*, Tübingen, Niemeyer, 1997-2009

Ethlyne e Germain SELIGMAN, *The Louis XIV Statue of 1675 by Martin Desjardins*, «The Art Quarterly», XXXI (1968), 3, pp. 284-295

Luca SERIANNI, *Consuntivo otto-novecentesco*, in Luca SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2001, pp. 221-238

*Le "siècle" de Marie de Médicis. Actes du Séminaire de la Chaire Rhétorique et Société en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) du Collège de France sous la direction de Marc Fumaroli de l'Académie française*, a c. di Françoise GRAZIANI e Francesco SOLINAS, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003

Georges SLOCOMBE, *Henri IV. 1553-1610*, Paris, Payot, 1933

William SMITH, *Dictionnaire classique de biographie, mythologie et géographie anciennes. Deuxième édition*, ed. fr. Paris, Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, 1884

Carla SODINI, *L'Ercole tirreno. Guerra e dinastia medicea nella prima metà del '600*, Firenze, Olschki, 2001

Charles SPERONI, *The Folklore of Dante's Dolphins*, «Italice», XXV (1948), 1, pp. 1-5

Romolo A. STACCIOLI, *Guida di Roma antica*, Milano, Rizzoli, 1986

Dirk SYDRAM, *L'unicorno marino di Elias Geyer e la grottesca rinascimentale*, in *Scambio culturale con il nemico religioso. Italia e Sassonia attorno al 1600*, a c. di Sybille EBERT-SCHIFFERER, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007, pp. 73-87

S. TABACCHI, *Maria de' Medici*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2008, pp. 205-218

Pasquale TESTINI, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna, Cappelli, 1966

Renzo TOSI, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, Rizzoli, 1993<sup>9</sup> (1991<sup>1</sup>)

H. TREVOR-ROPER, *La Spagna e l'Europa, 1598-1612*, in *Storia del Mondo Moderno*, ed. it. vol. IV, Milano, Garzanti, 1971, pp. 300-327

Diego VARINI, *Appunti sull'architettura politica della «Galeria»*, in *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana*, a c. di Claudio MILANINI e Silvia MORGANA, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 197-210

Diego VARINI, *I rovesci della pace. Prospezioni per un Marino «politico», con la «Sferza» antiugonotta. edita e commentata*, Parma, Archivio Barocco, 2004

Éva VÍGH, «*Mostra di fuor sua natural virtude*». *L'immagine di Laura e la fisiognomica del Classicismo*, «Letteratura italiana antica», VI (2005), pp. 327-337

*Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento.* Atti del Convegno di studi (Torino, 28-29 Novembre 2001), Firenze, Olschki, 2003

Ethel WALLIS-William E. BULL, *Spanish Adjective Position: Phonetic Stress and Emphasis*, «Hispania», XXXIII (1950), 3, pp. 221-229

Hans WALTHER, *Proverbia sententiaeque latinitatis Medii Aevi*, vol. V, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963-1969

A. W. WARD, *The Outbreak of the Thirty Years' War*, in *The Cambridge Modern History*, vol. IV, Cambridge, University Press, 1906, pp. 1-34

Giorgio WINTER, *Storia della guerra dei trent'anni*, ed. it. Milano, Società Editrice Libreria, 1905

G. F. YOUNG, *I Medici*, ed. it. Firenze, Salani, 1968

Berthold ZELLER, *Henri IV et Marie de Médicis. d'après des documents nouveaux. tirés des Archives de Florence et de Paris*, Paris, Didier et C<sup>ie</sup>, 1877

Berthold ZELLER, *La minorité de Louis XIII. Marie de Médicis et Sully. (1610-1612)*, Paris, Hachette, 1892

***CURRICULUM VITAE***

Giovanni Pietro Maragoni è nato nel 1959. Ultimati a pieni voti gli studi classici, si è laureato in Lettere Moderne presso l'Università di Roma «La Sapienza» il 29.VI.1981, con una tesi in Letteratura Italiana dal titolo *Marino e l'epica* (relatore: Riccardo Scrivano; correlatore: Gennaro Savarese), riportando la votazione di 110/110 con lode.

Si è quindi diplomato in Letteratura Italiana presso la Scuola di Perfezionamento in Filologia Moderna dell'Università di Roma «La Sapienza» il 9.VII.1983, con una tesi dal titolo *Metastasio tragedia* (relatore: Riccardo Scrivano; correlatore: Aurelio Roncaglia), riportando la votazione di 70/70 con lode.

Ha vinto il concorso di ammissione al corso di Dottorato di Ricerca in Italianistica presso l'Università di Roma «La Sapienza», conseguendo il punteggio di 120/120 e il primo posto *ex aequo* nella graduatoria di merito; ha poi sostenuto con esito positivo l'esame per il conseguimento del titolo di Dottore di Ricerca il 25.IX.1987 (commissari: Giorgio Petrocchi, Vittorio Spinazzola, Guido Capovilla), presentando una dissertazione dal titolo *Saggio di ricerca sull'artificio anacronico nel «Conquistato di Granata» di Girolamo Graziani* (tutors: Gennaro Savarese, Mario Costanzo Beccaria, Amedeo Quondam).

È risultato vincitore al concorso per l'attribuzione di borse di studio per attività di ricerca Post-dottorato nel settore *Studi di storia letteraria, di storia linguistica e di filologia italiana* (ex L. n. 389 del 30.XI.1989) presso l'Università di Roma «La Sapienza» (D. R. del 15.IV.1994), conseguendo il punteggio di 95/100 e il primo posto nella graduatoria di merito.

È risultato vincitore alla selezione pubblica per il conferimento di assegni di ricerca presso il Dipartimento di Studi Filologici, Linguistici e Letterari dell'Università di Roma «Tor Vergata» (D. R. del 7.IV.2003), conseguendo il punteggio di 81/100 e il primo posto nella graduatoria di merito.

Ha partecipato ai concorsi banditi presso l'Università di Roma «Tor Vergata» (D. R. n. 2332 del 31.VII.1985), presso l'Università di Genova (D. R. n. 326 del 14.XII.1993), presso l'Università di Siena (D. R. n. 482 del 7.VII.1994), presso

l'Università per stranieri di Perugia (G. U. n. 40 del 20.V.1994), presso l'Università di Roma «La Sapienza» (G. U. n. 72 del 6.IX.1996) e presso l'Università di Perugia (G. U. IV serie speciale del 16.I.1998), conseguendo in ciascuno d'essi l'idoneità da ricercatore.

Ha sostenuto con esito favorevole il concorso ordinario (per l'insegnamento dell'Italiano, della Storia e della Geografia nella Scuola Media di primo grado) indetto con D. M. del 30.X.1982.

È risultato vincitore nel concorso ordinario (per l'insegnamento dell'Italiano e della Storia negli Istituti di istruzione secondaria di secondo grado) indetto con D. M. del 4.IX.1982; dal 1°.XI.1986 a tutt'oggi ha prestato servizio come insegnante titolare di ruolo presso gli istituti statali «Guido Baccelli» di Civitavecchia, «Luigi Einaudi» di Roma, «Luigi di Savoia Duca degli Abruzzi» di Roma e «Leonardo da Vinci» di Roma.

È stato nominato Componente della Commissione esaminatrice del Concorso pubblico indetto con D. M. del 22.II.1989 ed ha partecipato ai suoi lavori.

È stato correlatore della tesi specialistica *Tre ville e un banchetto: esempi di arte ecfrastica nell'opera di Giano Nicio Eritreo* discussa dalla candidata Sandra Fiore presso l'Università di Roma «La Sapienza» nell'A. A. 2010-2011 e della tesi triennale *Intorno a due canzoni erotiche di Giambattista Marino* discussa presso l'Università di Roma «Tor Vergata» dal candidato Giampiero Giuseppe Marincola nell'A. A. 2013-2014.

«Je déclare sur mon honneur que ma thèse est une oeuvre personnelle, composée sans concours extérieur non autorisé, et qu'elle n'a pas été présentée devant une autre Faculté.»