



BIBLIOTECA DI STUDI E TESTI ITALIANI

a cura del Seminario di Filologia e Letteratura italiana dell'Università di Friburgo

Comitato scientifico

Pierantonio Frare, Edoardo Fumagalli, Christian Genetelli,
Uberto Motta, William Spaggiari

Segretaria di redazione

Sandra Clerc

.2.

Marino 2014

Atti della giornata di studi
(Friburgo, 4 settembre 2014)

a cura di Sandra Clerc e Andrea Grassi



La «Biblioteca di studi e testi italiani» è una pubblicazione
con revisione paritaria («Peer-Reviewed»).

© 2016 Casa editrice Emil di Odoya srl
ISBN: 978-88-6680-198-6
I libri di Emil
Via Benedetto Marcello 7 – 40141 Bologna -
www.ilibridiemil.it

SOMMARIO

Introduzione. Marino a Friburgo: 1954-2014 di SANDRA CLERC e ANDREA GRASSI	7
ALESSANDRO MARTINI Per un commento a <i>Madriali e Canzoni</i>	31
EMILIO RUSSO Percorsi di esegesi mariniana. Addenda per un commento all' <i>Adone</i>	53
ANDREA GRASSI «Leggendo or tu, con miglior studio impara». Note per un attraversamento delle <i>Rime sacre</i>	73
GIAN PIERO MARAGONI I gradini del <i>Tempio</i> . Esperienze d'uno scoliaste di Marino	105
ERMINIA ARDISSINO Le arti, la devozione, il potere nelle <i>Dicerie Sacre</i>	127
CLIZIA CARMINATI Per un commento all'epistolario di Marino. Le prime lettere a Giovan Battista Manso	149
OTTAVIO BESOMI Premessa all'edizione dello <i>Stato rustico</i> di G.V. Imperiale	169
Indice dei nomi	191

Introduzione. Marino a Friburgo: 1954-2014

di Sandra Clerc e Andrea Grassi
(Università di Friburgo)

Quel che soprattutto importa è[...]la coscienza del limite: [...] non illudersi mai, nonché illudere gli altri, che la propria ricerca sia esauriente.

C. DIONISOTTI, *Per una storia della lingua italiana*

A quanti abbiano compiuto studi di letteratura italiana, in Svizzera e altrove, riesce naturale associare il nome di Giovan Battista Marino a Friburgo. Le indagini attorno a Marino, e più generalmente di argomento seicentesco, infatti, hanno goduto di pluridecennale fortuna in questa Università, grazie ai non pochi contributi, spesso decisivi, di Giovanni Pozzi e della sua scuola, alla quale si è formato, tra gli altri, Alessandro Martini, suo diretto successore. E ancora oggi giovani studiosi, dottorandi di ricerca e post-dottorandi, attendono a ricerche sulla poesia lirica rinascimentale e barocca, nonché sullo stesso Marino, nell'ambito di progetti finanziati dal Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica.

Nel settembre 2014, in occasione di un importante centenario, legato alla pubblicazione di due raccolte capitali, per Marino e per la storia della tradizione letteraria italiana – nel 1614 uscirono, infatti, la *Lira* e le *Dicerie sacre* – e, al contempo, per riflettere sullo stato degli studi mariniani, il Seminario di Letteratura e Filologia italiane dell'Università di Friburgo ha organizzato la giornata di cui qui si raccolgono gli Atti¹. Sono così presentati i frutti di ricerche che si inseriscono nella tradizione e al contempo la rinnovano, grazie a nuove prospettive aperte da studiosi di differente provenienza, scuola ed età, che lavorano attualmente su temi mariniani e affini. Tra essi vi sono i curatori di edizioni da poco concluse (Ottavio Besomi per lo *Stato rustico*

¹ Sulla giornata si vedano le "Notizie dai convegni" di G. VAGNI, in «Testo», LXVIII, 2014, pp. 159-63.

di Giovanni Vincenzo Imperiale, Erminia Ardisino per le *Dicerie sacre* ed Emilio Russo per l'*Adone*) o ancora in corso (Clizia Carminati per l'*Epistolario* mariniano, Andrea Grassi per le *Rime sacre e di corrispondenza*, Gian Piero Maragoni per il *Tempio* e Alessandro Martini per la seconda sezione della *Lira*). La fecondità operativa del binomio filologia e critica, metodologicamente caratterizzante della scuola friburghese, è stata così ribadita in questa occasione.

Gli studi mariniani a Friburgo prendono avvio negli anni '60 sotto la spinta di padre Pozzi. Non avendo la pretesa di approfondire in questa sede la sua ramificata produzione filologica e critica sul maggior poeta del Seicento (altri, negli ultimi anni, hanno affrontato l'impresa offrendo contributi esaurienti al riguardo), ci soffermeremo su alcuni aspetti dello sviluppo di questa tradizione nell'ateneo friburghese².

Pozzi giunge a Marino attraverso la memoria di licenza dedicata allo stile delle *Prediche Quaresimali* di Emmanuele Orchi, discussa nel 1952 e pubblicata nel 1954 (*Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento esemplificata sul p. Emmanuele Orchi*, Roma, Istituto Storico Cappuccino). In una lezione zurighese del 1991, egli rievoca i motivi che lo indussero a occuparsi del predicatore: «Al soggetto della mia prima ricerca, quella su Orchi, io mi sentivo spinto dal fatto che l'unico Cappuccino di cui parlavano le storie letterarie vi era dipinto come l'esempio più autentico del cattivo gusto e della decadenza. Non volevo riabilitarlo, ma vederci chiaro. Tutti lo condannavano per un uso

² Sulla figura di Giovanni Pozzi si cfr. anzitutto il fondamentale resoconto di D. ISELLA, *Per Giovanni Pozzi*, Milano, Adelphi, 2001 e il recente volume *Metodi e temi della ricerca filologica e letteraria di Giovanni Pozzi*, Atti del Seminario di studi (Lugano, Biblioteca Salita dei Frati, 10-11 ottobre 2013), a cura di F. LEPORI, Firenze, SISMELE Edizioni del Galluzzo, 2014, in particolare per Marino i contributi di O. BESOMI, *Aspetti di metodo*, pp. 3-41, F. GAVAZZENI, *Le strategie per il commento ai testi*, pp. 43-58, ed E. RAIMONDI, *Gli studi sul Seicento*, pp. 70-90. Significativi inoltre gli apporti critici di chi è cresciuto e ha proseguito la scuola di Pozzi: O. BESOMI, *Giovanni Pozzi. Profilo di un maestro e di un magistero*, in «Archivio storico ticinese», CXXXIII, 2003, pp. 161-94; ID., *Un Cappuccino erudito: Giovanni Pozzi*, in «Italia Francescana», LXXX, 2005, pp. 521-34; ID., *La corrispondenza Contini-Pozzi*, in «Ermeneutica letteraria», VII, 2011, pp. 91-96; ID., *Introduzione* a C. DIONISOTTI – G. POZZI, *Una degna amicizia, buona per entrambi. Carteggio 1957-1997*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. XI-XXXIX; A. MARTINI, *Ricordo di Giovanni Pozzi*, in «Versants», XLII, 2002, pp. 263-66; ID., *Necrologio. Giovanni Pozzi*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXX, 2003, pp. 317-20; ID., *Giovanni Pozzi dall'oratoria sacra al Marino*, in «Scaffale Aperto», IV, 2013, pp. 57-75; G. PEDROJETTA, *Padre Giovanni Pozzi*, «Archivio storico ticinese», CLV, 2014, pp. 120-30, nonché la voce del DBI in preparazione. Infine, per quanto concerne una storicizzazione del metodo di Pozzi, si rimanda al contributo di U. MOTTA, *Giovanni Pozzi. Filologia e critica*, in «Nuova informazione bibliografica», XII, 2015, pp. 689-728.

smoderato della metafora, e dalla metafora bisognava partire o per eliminarla o per trovare in essa un motivo diverso da quello indicato: l'esagerazione. Perché una metafora esagerata è da condannare?»³. A ragione Uberto Motta intercetta in queste righe uno degli aspetti più originali della postura scientifica dello studioso: «il desiderio di sottoporre a nuova verifica (e se possibile confutare) giudizi critici consolidati, e dunque di riscattare dall'oblio zone oscure o rimosse, ma sintomatiche, della storia culturale italiana, collocate ai margini del dominio specifico della letterarietà»⁴. Pozzi recupera la lezione di Tesaurò – del 1953 è il suo *Note prelusive allo stile del "Cannocchiale aristotelico"* –, in particolare riprende «i due termini di sensualismo e ingegnosità per trasformarli al positivo e farli diventare momenti qualificanti della cultura del Seicento»⁵, e attraverso gli strumenti della critica linguistica e stilistica, mostra come un altro accesso privilegiato alla comprensione del Seicento, oltre alla metafora (e dunque la retorica), sia offerto dalla dimensione linguistica e in particolare sintattica, soprattutto nella polarizzazione tra una mentalità simmetrica che «forza la naturalezza del deflusso linguistico bloccandola in elementi statici» (*versus rapportati*, coordinazione e simmetrie artificiali) e una «forzatura del dinamismo linguistico naturale fino a travolgere l'andamento lineare della frase»⁶ (inversioni e storture della subordinazione sintattica). Ritroveremo tale polarizzazione sviluppata, a qualche anno di distanza, in quegli *eccessi armonici ed eccessi disarmonici* capitali per l'interpretazione dell'*Adone*⁷. Nel saggio sull'Orchi, inoltre, Pozzi dimostrò la «connessione tra predicazione secentesca e il genere dell'emblema cinquecentesco, e l'influsso delle *Dicerie sacre* mariniane sulla predicazione in Italia»⁸. L'Orchi, infatti, «generalizza e irrigidisce atteggiamenti grammaticali mariniani, che per Pozzi non vuol dire dipenderne direttamente: non vuol dire farne una questione di fonte letterale, ma, come sempre in lui, qualcosa di meno circoscritto e di più ricco, da cogliere non nel ripetersi delle stesse parole ma nella forma in cui sono calate»⁹.

Nel 1960, dopo una lunga attesa¹⁰, esce presso Einaudi l'edizione delle *Dicerie sacre* e della *Strage de gl'Innocenti*. Tra le molteplici agnizioni conden-

³ G. POZZI, *Quando sono in biblioteca*, a cura di F. SOLDINI, in «Fogli», xxxiii, 2012, pp. 1-31, a p. 8.

⁴ MOTTA, *Giovanni Pozzi*, p. 701.

⁵ Cfr. RAIMONDI, *Gli studi sul Seicento*, pp. 76-79, in particolare a p. 78.

⁶ POZZI, *Quando sono in biblioteca*, p. 9.

⁷ MARTINI, *Giovanni Pozzi dall'oratoria*, p. 68.

⁸ BESOMI, *Aspetti di metodo*, p. 7.

⁹ MARTINI, *Giovanni Pozzi dall'oratoria*, p. 67.

¹⁰ Cfr. DIONISOTTI – POZZI, *Una degna amicizia*, pp. 17 e 20.

sate nella densissima introduzione, ricordiamo qui solamente una pagina che, oltre a sintetizzare una caratteristica fondamentale del *modus poetandi* mariniano, fornisce un'importante indicazione storiografica:

Marino non inventa né rivoluziona per rispetto alla cultura viva del suo tempo (in lui nessuna impennata polemica e nessun moto di ironia), ma trasferisce, distilla, deforma ed equilibra. È un processo di alchimia letteraria in cui il risultato non è un nuovo elemento, ma una nuova lega: e di certo composta non con materie prime tratte da lontani Olimpi letterari, ma sul terreno vivo della letteratura e della cultura su cui posava i piedi. [...] I rifiuti mariniani portano dunque sull'aspetto più spettacoloso della poetica, della quale si tende a farne il massimo promotore: intorno a lui esiste un concettismo più crudo e più risoluto, al quale rimane estraneo, non solo astenendosi dalle più violente formulazioni concettuali, ma addolcendone le più irte realizzazioni linguistiche. Il suo ideale poetico è il *medium* di un certo classicismo: un classicismo di tipo argenteo o anche meno, alieno dalla violenza di forze già operanti indipendentemente da lui, che condurranno in pieno Seicento ai violenti anticlassicismi di un Basile o di un F. F. Frugoni¹¹.

L'intuizione di Pozzi rovescia la prospettiva con cui guardare a Marino e indica pionieristicamente una nuova strada da percorrere. A questa altezza cronologica egli era certamente consapevole di avanzare una proposta esegetica innovativa, fondata su una solidissima metodologia in continua dialettica con quella dei propri maestri.

Egli diventa professore straordinario (dal 1960) e poi ordinario (1967-88) di letteratura italiana all'Università di Friburgo. Dalla lista dei primi lavori da lui diretti emerge un dato eloquente: dal '60 al '63 vengono discusse due tesi di dottorato e una memoria di licenza, tutte di argomento mariniano. Significative per gli studi mariniani rimarranno le tesi di Carmela Colombo sulla cultura e la dimensione linguistica nell'*Adone* (discussa nel 1961, e pubblicata presso Antenore nel 1967) e quella, su cui torneremo più avanti, di Ottavio Besomi sulla *Lira* (discussa nel 1963, pubblicata sempre presso Antenore nel 1969). A prescindere dall'indubbia qualità dei due lavori, queste ricerche subito confermano la validità della strada aperta dal maestro. Nasce così la scuola di studi mariniani a Friburgo.

Confrontando l'elenco dei corsi tenuti da Pozzi con quello delle tesi e delle pubblicazioni, si riscontra tuttavia assai presto un periodo di latenza sul

¹¹ G.B. MARINO, *Dicerie sacre e La strage de gl'Innocenti*, a cura di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1960, pp. 60-61.

fronte mariniano, dettato dal fatto che lo studioso abbandona temporaneamente gli studi in tale ambito per concentrare le proprie energie nei progetti relativi all'Umanesimo e al Rinascimento (dal '64 al '70, su venti tesi, solo tre sono di tema secentesco)¹². L'interesse per Marino riemerge nel '67, anno in cui un corso annuale sul Manierismo e il Barocco annuncia l'esuberante stagione precedente l'edizione commentata dell'*Adone* (Mondadori, 1976, riedita, con un importante poscritto, nel 1988). Il registro dei corsi documenta un'intensissima attività didattica e seminariale sul poema di Marino, a partire dal semestre estivo del '69 e fino al semestre invernale del '73-'74. Riportiamo due testimonianze che inquadrano quello che possiamo definire, a tutti gli effetti, il periodo aureo della critica mariniana friburghese. Anzi-tutto il punto di vista confidenziale di chi avrebbe dovuto tenere le fila della ricerca; in una missiva del 6 aprile 1970 Pozzi confida a Dionisotti:

Isella ha insistito [...] che io prepari con la collaborazione dei ragazzi l'edizione di tutto Marino per i Classici Mondadori. Io sono molto perplesso e dovrò d'altronde sentire il parere loro. Sono invecchiato facendo edizioni ed ora ne sono sazio. La materia è a me ingrata. Ma fin che sono a Friburgo ritengo sia mio compito formare allo studio qualche ticinese e se il Marino è un lavoro adatto allo scopo facciasi il Marino¹³.

Segue il ricordo di chi, invece, ha vissuto quel periodo dalla parte degli allievi, per poi divenire, a sua volta, il successore di Pozzi, ereditandone le redini:

A quei seminari partecipai anch'io e mi si consenta di dire che furono la svolta decisiva per appassionarmi, non tanto o non solo a Marino, ma proprio a un certo modo di affrontare la poesia e di disporsi all'indagine letteraria. Anche per questo motivo ho dunque pensato di indagare più a fondo come il maestro sia arrivato a quel commento, che a noi studenti presentò come la preziosa opportunità di cogliere l'invito di Dante Isella, direttore dei «Classici Mondadori», a dare in quella collezione l'edizione dell'ultimo grande poema della nostra tradizione letteraria; invito che lui Pozzi avrebbe accettato (così ci lasciò credere) solo a condizione che il compito fosse condiviso da un gruppo di suoi studenti. Non palesò dunque allora la sua personale motivazione a impegnarsi in quel senso, radicata già nella sua tesi di laurea, anzi finse di aver poca propensione

¹² Per la bibliografia degli scritti di Pozzi e l'elenco delle tesi da lui dirette rinviamo alle pp. XIII-XXXIII della miscellanea *Forme e vicende: per Giovanni Pozzi*, a cura di O. BESOMI, G. GIANELLA, A. MARTINI, G. PEDROJETTA, Padova, Antenore, 1988.

¹³ DIONISOTTI – POZZI, *Una degna amicizia*, p. 140.

a quella materia profana, posta all'indice dalla Chiesa, per motivare meglio noi studenti a correre un'avventura allettante [...]. Fu in effetti un addestramento alla ricerca di assoluto rilievo, al di là della modestia dei nostri contributi studenteschi¹⁴.

Difficile stabilire se l'insofferenza di Pozzi verso l'oggetto della ricerca fosse effettivo o invece, come afferma Martini, una sottile strategia per stimolare gli studenti. Entrambi però sottolineano l'importanza formativa dell'esperienza di edizione e commento, che Pozzi aveva lucidamente in testa, già a inizio dei lavori. Questa impresa si distingue da quella precedente delle *Dicerie*, proprio perché non fu realizzata individualmente, ma, sfruttando il potenziale della forma seminariale, grazie alla collaborazione di una quarantina di studenti riuniti in *équipe*¹⁵. Si tratta, come ricorda Motta, di una prassi basata sul modello esperito da Contini per l'edizione dei *Poeti del Duecento*, che Pozzi adotta e sviluppa prima per le *Castigationes* di Ermolao Barbaro e poi per la *Lira mariniana*¹⁶.

La pubblicazione dell'*Adone* mondadoriano è anticipata da tre importanti contributi: le *Metamorfosi di Adone* in «Strumenti critici» (v, 16, 1971, pp. 334-56), *Ludicra mariniana* in «Studi e problemi di critica testuale» (vi, 1973, pp. 132-62) e il volume *La rosa in mano al professore* (Friburgo, 1974). I primi due sono intimamente collegati all'imminente edizione, mentre il terzo inaugura una nuova ramificazione degli studi mariniani. Nella prima parte degli anni '70, Pozzi teorizza il suo originale contributo allo strutturalismo¹⁷, attraverso una rielaborazione dei concetti di fonte e tradizione, sulla scorta degli studi di Curtius e Gombrich¹⁸. A fianco del saggio *La rosa in mano al professore* si ricordano i due contributi, dall'impianto più teoretico, usciti nel 1976: *Gli artifici figurali del linguaggio poetico e l'iconismo*, e *Codici, stereotipi, topoi e fonti letterarie*¹⁹. Il Seicento e Marino costituiscono la parte essenziale del repertorio di esempi sfruttati dallo studioso. Importa qui sottolineare come questa nuova prospettiva – frutto di anni di schedature in

¹⁴ MARTINI, *Giovanni Pozzi dall'oratoria*, pp. 57-58. L'affermazione è stata recentemente ribadita in A. MARTINI, *La poesia di Marino*, in *Lezioni bellinzonesi* 6, a cura di F. BELTRAMINELLI, Bellinzona, Casagrande, 2013, pp. 126-42, a p. 128.

¹⁵ Sulle modalità specifiche dell'organizzazione del lavoro cfr. PEDROJETTA, *Padre Giovanni Pozzi*, pp. 126-28.

¹⁶ MOTTA, *Giovanni Pozzi*, pp. 706-07.

¹⁷ Si rimanda nuovamente alle belle pagine di MOTTA, *Giovanni Pozzi*, in particolare p. 715.

¹⁸ BESOMI, *Aspetti del metodo*, pp. 29-30.

¹⁹ Nel decennio successivo Pozzi sviluppa questo filone nei volumi *La parola dipinta* (Adelphi, 1981) e *Poesia per gioco* (il Mulino, 1984), condensati nella voce *Temî, τόποι, stereotipi* per la *Letteratura italiana* Einaudi (1984).

ambito umanistico, rinascimentale e barocco, di cui l'*Adone* è solo uno degli ultimi tasselli – si riversi a cascata sugli sviluppi delle ricerche friburghesi, dove gli studenti venivano sollecitati ad approfondire il funzionamento di *topoi* e tematiche intorno a Marino. A questo proposito si ricordano i lavori di Margherita Nosedà (*Il bacio di carta* 1982, pubblicato nel 1986) e di Beatrice Rima (*Lo specchio e il suo enigma* 1988, pubblicato nel 1991 presso Antenore)²⁰. Nosedà analizza il *topos* del bacio dal Rinascimento al Barocco, trovando in Marino, autodefinitosi «miglior fabbro di baci» (*Lira* III, *Amori* n. 46), il suo più grande interprete; Rima affronta diffusamente il tema dello specchiamento, soffermandosi in particolare sul differente trattamento in Tasso e Marino²¹.

L'edizione e il commento di testi, l'allestimento di repertori, e l'analisi delle strutture e del funzionamento dei *topoi* rappresentano, sinteticamente, i tre filoni maggiori nelle ricerche mariniane promosse da Pozzi. Sulla scorta dei modelli delle *Dicerie* e dell'*Adone*, la scuola friburghese si specializza, soprattutto, nell'edizione commentata: vengono allestite le edizioni degli *Epitalami* (Dell'Ambrogio, 1973), delle opere burlesche (Vassalli, 1975), delle egloghe (Reichlin, 1981), della *Sampogna* (De Maldé, 1993) – solamente quest'ultima sarà pubblicata nella sua interezza²² –; e soprattutto, sotto la direzione della coppia Besomi – Martini, si apre il cantiere dell'edizione

²⁰ M. NOSEDÀ, *Il bacio di carta. La parabola di un topos tra rinascimento e barocco*, in *Thematologie des Kleinen*, a cura di E. MARSCH e G. POZZI, Edizioni universitarie, Friburgo 1986 (Seges, n.s., 2), pp. 93-130; B. RIMA, *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Padova, Antenore, 1991. Quest'ultima ha proseguito la ricerca anche in anni più recenti, cfr. EAD., *Novità, stupore e meraviglia nella retorica del Seicento*, in *Interpretazione e meraviglia*, XIV colloquio sulla interpretazione, Macerata 29-30 marzo 1993, a cura di G. GALLI, Pisa, Giardini, 1994, pp. 79-93; EAD., *Occhi come smeraldi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002 ed EAD., *L'idea della pittura e "La Galeria" degli specchi*, in «Letteratura e Arte», x, 2012, pp. 65-106.

²¹ Si ricordano anche le tesi di laurea di Sergio Lafranchi, *La metafora del sole nella poesia del Cinque e Seicento* (1982), e quella di Paola Mazzoleni, *Il canone descrittivo della donna bella nella poesia da Tasso a Marino* (1985). Quest'ultima riprende e continua il discorso avviato da Pozzi nel contributo *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in «Lettere italiane», xxxi, 1979, pp. 3-30.

²² A. VASSALLI, *Studio sulle opere burlesche di Giovan Battista Marino* (note e commento), Tesi di dottorato, Friburgo, 1975. R. REICHLIN, *Le Egloghe boscherecce del cavalier G.B. Marino*, Tesi di dottorato, Friburgo, 1981, in parte pubblicato nel *Due egloghe pastorali del Marino: Dafne e Siringa*, in R. REICHLIN e G. SOPRANZI, *Pastori barocchi fra Marino e Imperiali*, Friburgo, 1981, pp. 9-73. M. DELL'AMBROGIO, *G.B. Marino, Epitalami* (edizione e commento), Tesi di dottorato, Friburgo, 1973, con parziale pubblicazione in ID., *Tradurre, imitare, rubare: appunti sugli Epitalami del Marino*, in *Forme e vicende: per Giovanni Pozzi*, pp. 269-93. Per l'edizione commentata della *Sampogna* cfr. G.B. MARINO, *La Sampogna*, a cura di V. DE MALDÉ, Parma, Guanda, 1993.

commentata di *Rime-Lira*, che porterà alla pubblicazione delle *Rime amorose* (1987), delle *Rime marittime* (1988) e delle *Rime eroiche* (2002)²³. A queste vanno aggiunte le *Rime boscherecce* (1991) curate da Janina Hauser-Jakubowicz, allieva di Besomi a Zurigo. Infatti, con la presenza di Pozzi e di Martini, il cantiere sulla lirica mariniana conserva il proprio centro a Friburgo, ma instaura una proficua collaborazione con l'Università di Zurigo, dove, a partire dal '69, lavora istituzionalmente Besomi. Sul modello di quanto sperimentato con l'*Adone*, nel 1974 Pozzi avvia una serie di seminari dedicati al commento della *Lira*; quattro anni dopo, gli subentra Martini, che prosegue il lavoro fino all'inizio degli anni '90²⁴. In parallelo al lavoro seminariale, si sviluppano anche i contributi delle memorie di licenza²⁵.

Al di là dei lavori di Pozzi, l'impresa del commento alla *Lira* molto deve alle indagini di Besomi. Le *Ricerche intorno alla Lira* (1969) restano, ancora oggi, imprescindibili per chi vuole avvicinarsi alla lirica del poeta napoletano. La pionieristica ricognizione sui temi e lo stile (cap. I), messi in relazione dapprima con la poesia di Torquato Tasso (cap. II), in seguito con quella di Rinaldi, Stigliani, Casoni e Grillo (cap. III), fino ad arrivare all'Imperiale dello *Stato Rustico* (cap. IV), consentirono di riconsiderare la poetica mariniana, e di dimostrare come, più che dalla meraviglia e dalla novità, Marino «sia stato guidato nella lirica dal buon gusto, unito a una fine scaltrezza che gli ha fatto accettare della moda poetica del suo tempo quel tanto che gli permettesse di essere moderno tralasciando l'eccessivo che lo avrebbe potuto far sembrare astruso» (p. 237). Poco oltre, Besomi propone anche una chiave di lettura che troverà più estesa riconferma nelle successive edizioni delle *Rime*:

²³ Il lavoro di Vincenzo Guercio sulle lugubri si affianca a quelli della scuola friburghese-zurighese, di cui diremo in seguito, riprendendone il taglio e l'impostazione: G.B. MARINO, *Rime lugubri*, a cura di V. GUERCIO, Modena, Panini, 1999.

²⁴ Si aggiunga anche un seminario organizzato presso l'Università di Zurigo nell'anno accademico 1977-78.

²⁵ Cfr. le tesi, sempre dirette da Pozzi, di C. MARCHI, *Analisi delle Rime marittime di G.B. Marino*, 1977 (poi coautore con Besomi e Martini dell'edizione Panini); D. TOSCANELLI, *I componimenti encomiastici di G.B. Marino nella terza parte della Lira*, 1977; M.C. GIANINI, *L'arte dell'elogio nella poesia giovanile di G.B. Marino*, 1980; F. PERONI, *Amorose e Amori di G.B. Marino: ricerche foniche e concordanza e rimario*, 1982; N. QUADRI, *Amorose e Amori di G.B. Marino: concordanza, osservazioni sul lessico, indici di frequenza*, 1984; L. LAINI, *Le "Rime Boscherecce" di G.B. Marino: concordanza e ricerche sul lessico*, 1985. Si aggiungano, oltre al già citato lavoro di Hauser-Jakubowicz sulle boscherecce, le due tesi dirette da Besomi a Zurigo: A. SIMONA, *Temi e strutture nelle "Rime amorose" di G.B. Marino*, 1981, e B. BOCCALETTI, *Giambattista Marino: Rime sacre*, 1991.

Il buon gusto, la giusta misura, l'ottenuto equilibrio tra metafora e valore poetico, l'assenza di ogni violenza tematica e formale sono quindi le costanti del Marino lirico meglio che il preteso programma della poetica dello stupore. Per questo sarà da rivalutare, riletto in questa chiave, non solo il Marino delle *Rime* marittime e boscherecce della prima parte della *Lira* – ammirata anche dallo Stigliani – e degli idilli [...] ma il Marino “normale” della *Lira*: dove la somma di valori poetici reperibile è così alta da far passare in secondo piano il Marino concettista (pp. 237-38).

Negli anni successivi, Besomi apre vari cantieri in ambito secentesco, alternando edizioni critiche e commentate a puntuali contributi saggistici, con l'allestimento di specifici strumenti volti a favorire la ricerca. Del 1975 sono le *Esplorazioni secentesche*, pubblicate presso Antenore. Il volume è inaugurato da un saggio sulla rielaborazione mariniana della favola di Amore e Psiche nel quarto canto dell'*Adone*: vi si individua un raffinato intarsio tra la versione di Apuleio e il rifacimento in ottave di Ercole Udine (*La Psiche*), uscito nel 1599 a Venezia e ripubblicato più volte nella prima parte del secolo (i dati confluiranno nel commento adelphiano del poema grande)²⁶; seguono due saggi sulla figura di Tommaso Stigliani, il quale, proprio grazie alla difficile e laboriosa relazione che intrattenne con Marino, permette una migliore comprensione della poetica di quest'ultimo. L'ampliamento dello spettro della ricerca porta Besomi a occuparsi della *Secchia rapita* di Tassoni (edizione critica delle due redazioni, 1987 e 1990), dello *Stato Rustico* di Imperiale (edizione critica, 2015), e soprattutto, con la collaborazione dello storico della scienza Mario Helbing, delle opere di Galileo (edizioni critiche del *Dialogo sopra i due massimi sistemi*, 1998; del *Discorso delle comete*, 2002; del *Saggiatore*, 2005; e della *Lettera a Cristina di Lorena*, 2012). Accanto al lavoro di restauro e di commento delle opere dei principali scrittori del primo Seicento, lo studioso, con alcuni collaboratori, si è adoperato nell'allestimento di un'importante serie di strumenti di ricerca specifici per il Cinquecento e il Seicento: l'*Archivio tematico della lirica italiana* (ATLI), inaugurato dal volume sulla *Lira* (1991), e l'*Archivio delle similitudini* (ASIM). Sono repertori che derivano metodologicamente dalla lezione di Pozzi, frutto di una schedatura sistematica di lessemi, stereotipi e similitudini, i quali, nonostante il proliferare dei nuovi sistemi informatici di archiviazione, sono ancora preziosi, poiché non si organizzano solamente attorno alla parola o al sintagma, ma contemplan anche le forme trasposte (perifrasi, metafore, ecc.).

²⁶ Il contributo verrà poi rimaneggiato nella *lectura* intitolata *Amore e Psiche in intarsio*, in *Lectura Marini*, a cura di F. GUARDIANI, Toronto, Dovehouse, 1989, pp. 49-72.

Tornando al cantiere della *Lira*, i lavori pubblicati propongono un modello di commento che condensa l'apparato storico-critico nel solo cappello introduttivo, organizzato secondo un ferreo principio di essenzialità (di rado supera la pagina), che non va però a scapito della densità delle informazioni elargite. Si dimostra inoltre particolarmente efficace la decisione di adattare di volta in volta il taglio del commento alla conformazione delle varie sezioni, evitando un trattamento standardizzato (per esempio, l'insistenza su aspetti formali per le sezioni amorose, mentre per quelle encomiastiche prevale la dimensione storica). L'esito più originale di questa pratica è dato dalla proposta di Hauser-Jakubowicz: la studiosa individua nelle boscherecce un articolato procedere per nuclei tematici che, sovrapponendosi e richiamandosi tra loro, instaurano una trama fittissima di richiami interni che connette più gruppi di sonetti e dev'essere colta nella sua organicità; da qui, la scelta di un commento per blocchi di componimenti, posto in coda all'edizione²⁷.

Con le rime mariniane approdiamo alla terza figura portante della scuola friburghese. Alessandro Martini si addottora nel 1971 sotto la direzione di Pozzi con una tesi su *I tre libri delle Laudi divine* di Federico Borromeo (pubblicata presso Antenore nel 1975). Il sottotitolo *Ricerca storica-stilistica* è indicativo del metodo prediletto dallo studioso, nel quale al magistero di Pozzi si somma la lezione di Dionisotti; e non solo per la questione del metodo, come confida lo stesso Martini ricordando che «in quella prima scelta di studio [il Borromeo] fu comunque il laico Dionisotti di *Geografia e storia*, non il chierico Pozzi che mi proponeva il tema, a convincermi dell'importanza di quella letteratura religiosa, e in genere della parte assunta dalla Chiesa nella letteratura, a farmi cioè superare le remore che mi poneva la personale ribellione contro l'educazione cattolica ricevuta»²⁸. La cifra peculiare dell'approccio di Martini all'indagine letteraria può essere quindi ricondotta a una sorta di sincretismo tra le due originali metodologie di Pozzi e Dionisotti. È sempre Martini a sottolineare l'impatto della lettura di *Geografia e storia della letteratura italiana* (1967) nella sua formazione:

²⁷ Hauser-Jakubowicz discute la sua scelta nell'introduzione al volume (G.B. MARINO, *Rime boscherecce*, a cura di J. HAUSER-JAKUBOWICZ, Modena, Panini, 1991, pp. 9-16) e nel contributo *Cenni sul commento alle Rime boscherecce di G.B. Marino*, in *Il commento ai testi*, Atti del Seminario di Ascona, 2-9 ottobre 1989, a cura di O. BESOMI, C. CARUSO, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1992, pp. 349-72. Il convegno è anche rappresentativo delle discussioni intorno alla pratica del commento ai testi in quel periodo, in cui la scuola friburghese-zurighese è tra le più attive.

²⁸ A. MARTINI, *Dionisotti e i moderni, attraverso il Ticino*, in *Del modo di insegnar presiedendo senza campanello. Studi in ricordo di Giulia Gianella*, a cura di F. BELTRAMINELLI, Bellinzona, Casagrande, 2006, pp. 153-68, a p. 165.

Quello di Dionisotti era un modo tutto diverso e nuovo di guardare alla letteratura, coerente e consenziente con quello che di volta in volta e di argomento in argomento ci veniva proposto dalla cattedra e soprattutto ai tavoli del seminario di Friburgo, ma in questo libro ne vedevamo meglio l'orizzonte e l'estensione, con accenni diversi: non esercizi di lettura su testi, ma il filo che collega questi testi alle intenzioni dell'autore, sulle quali il discorso cominciava allora a farsi difficile; il filo che collega gli autori fra di loro, nella storia beninteso, e non solo nella storia letteraria, ma in modo più sorprendente nella contemporaneità di un preciso spazio geografico²⁹.

Lo studioso avverte la complementarità dei due metodi, i quali, lungi dall'escludersi l'un l'altro, sono percepiti come «coerenti e consenzienti»; cooperando, favoriscono il passaggio dal micro al macrocosmo, dall'analisi testuale d'impronta strutturale al discorso storiografico, calato in una precisa dimensione spaziale e temporale. Qui risiede, ci sembra, la principale differenza dell'opera critica di Martini rispetto a quella di padre Pozzi³⁰.

La produzione critica di Martini è altresì contraddistinta da una lunga fedeltà a Marino: impressiona, oltre alla continuità degli interventi nell'arco di più di un trentennio, l'ampiezza dello spettro della ricerca che tocca, direttamente o indirettamente, pressoché tutta l'opera del poeta partenopeo. Punto focale resta il discorso legato alla versificazione mariniana, iniziato negli anni '70 con i seminari sull'*Adone* prima e sulla *Lira* poi, che si esprime in primo luogo attraverso la pratica del commento: alla prima analisi del celebre sonetto *Il seno*, nel volume promosso da Pozzi *Una dozzina di analisi di testo all'indirizzo dei docenti ticinesi del settore medio* (Juris Verlag, Zurigo, 1975), seguono prima una scelta antologica degli *Amori* (Rizzoli, 1982, ripubblicato nel 1985), poi le *Rime*, edita presso Panini. Parallelamente, Martini pubblica contributi di tipo saggistico. Il primo, dall'emblematico titolo *Marino postpetrarchista*, esce nel 1985 in «Versants». Se, nell'introduzione agli *Amori*, Martini aveva messo l'accento sulla pretestuosità del tema amoroso a favore di una poetica sperimentale che intende in realtà parlare d'altro, in cui «il poeta aspira a esaurire tutte le possibilità combinatorie, a esaltare i propri poteri poetici, non a rilasciare nuovi messaggi» (p. 26), in *Marino postpetrarchista*, anticipando quanto poi ribadito assieme a Besomi nell'introduzione alle *Amorose*, individua nella lirica amorosa un vero e proprio rovesciamento

²⁹ Ivi, p. 159.

³⁰ La lezione di Dionisotti emerge in maniera ancor più evidente nella monografia *La letteratura negata. Saggio sulla critica di parte cattolica nel secondo Ottocento italiano attraverso le riviste*, Friburgo, Edizioni universitarie, 1981 (Seges, n.s., 26).

di paradigma rispetto al modello del *Canzoniere* imperante nella stagione petrarchista; «il dramma è abolito, non rimane che il canto. È un'opera di sole arie, senza recitativi, e le arie sono incomparabilmente più belle dei recitativi, ma da sé non fanno un'opera; questi li ascoltiamo con orecchi attenti alle parole, che invece in quelle facilmente perdiamo» (pp. 18-19). Il tutto confluisce nella suggestiva prospettiva di un

Marino postpetrarchista non nel senso ovvio che succede al petrarchismo [...] ma in senso analogo a quello per cui oggi si parla di epoca post-moderna, fatte le debite proporzioni fra la vasta nebulosa odierna, che non dovrebbe avere ma che pur ha pretese periodizzanti, e una concreta e limitata esperienza poetica. Nella lirica mariniana possiamo cioè ritrovare la rinuncia a modelli totalizzanti a favore di un più libero e magari effimero gioco letterario, esaltante l'autonomia del linguaggio poetico, l'assidua pratica ludica di un'arte chiusa in sé stessa, che non presume di cambiare il mondo, il prelievo e la giustapposizione di elementi stilistici delle più svariate tradizioni, senza pretese di continuità storica, la disinvolta citazione delle meno prevedibili pagine del libro del passato, la fine insomma del proibizionismo dei petrarchisti e della goffaggine di certi novatori dell'età più recente. Ciò spiega il suo attaccamento non più a un modello ideale, in quanto tale e persino sbeffeggiato, ma a un *Canzoniere* di «pura testualità», base di un'operazione di «incessante rispecchiamento del testo su di sé», additato nel Cavaliere con la solita inarrivabile perizia da Stefano Agosti (pp. 33-34).

Negli anni seguenti Martini sviluppa importanti riflessioni sullo scardinamento della forma-canzoniere nel «rustico nuovo ordine» delle *Rime*. A questo proposito, si rivela centrale il saggio *Le nuove forme del canzoniere*, del 2000³¹, in cui analizza a fondo l'organizzazione strutturale del complesso *Rime-Lira*, individuandone i possibili modelli e le ricadute sulla lirica coeva. In particolare si suggerisce l'ipotesi di una sintesi tra la tripartizione delle rime di Tasso (amoroze, encomiastiche e sacre) e la bipartizione degli schemi metrici adottata nelle rime di Guarini (sonetti e madrigali), che in Marino si complica nella parte melica, attraverso l'accostamento di madrigali e canzoni. La tripartizione del discorso comporta «1) che il discorso morale e religioso non si svolge più in parallelo e in rapporto con quello amoroso; 2) che le tracce di storia di un'anima spariscono perché avulse da un percorso vitale più complesso e almeno tendenzialmente autobiografico» (p. 214). Al

³¹ A. MARTINI, *Le nuove forme del canzoniere*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*. Atti del convegno di Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 199-226.

contrario, la divisione metrica – dirà lo studioso, tornando sulla questione in tempi più recenti – ottiene un effetto di livellamento: infatti, da un lato, il genere umile del madrigale, trovandosi accanto alla canzone, viene nobilitato; dall'altro, il genere alto della canzone «viene umiliato dal suo applicarsi al tema nettamente erotico dei baci o dal suo ridursi a canzonetta melica»³².

Proprio nella parte melica della *Lira* Martini avverte un'ulteriore prova della capacità d'innovazione del poeta napoletano. Per quanto concerne la forma breve, egli tratteggia una prima analisi del madrigale mariniano nel saggio storiografico *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento* («Lettere italiane», xxxiii, 1981, pp. 529-48), in cui, attraverso il confronto con il *Gareggiamento poetico* (1611), vera e propria «enciclopedia tematica del madrigale moderno» (p. 534), si ricostruisce la fortuna di questo genere a cavallo tra i due secoli, attribuendo a Marino un ruolo decisivo. A distanza di un decennio, lo studioso torna sull'argomento in *Marino e il madrigale attorno al 1602*³³, in cui discute dapprima l'eterometria del madrigale mariniano, che dà prova di un'estrema mobilità e varietà ritmica (preziose le tavole metriche poste in appendice, alle pp. 383-93), e poi dimostra, attraverso il confronto con Grillo, Rinaldi e Stigliani, come il poeta risulti tra gli autori più melodici e musicabili, in quanto riesce «a declinare acutezza e leggiadria, a differenza dei suoi predecessori e imitatori, che coltivano soprattutto il concetto» (p. 377). L'approccio interdisciplinare sfrutta le coeve indagini in ambito musicologico relative al madrigale tra Tasso e Marino di Lorenzo Bianconi, Antonio Vassalli, Elio Durante e Anna Martellotti. Alla canzone mariniana invece Martini dedica nel 2007 l'articolo *Le canzoni di Giovan Battista Marino: morfologia, funzione, distribuzione*, inserito, non a caso, nella miscellanea di studi in onore di Mengaldo³⁴. Si tratta di un'attenta e articolata disanima dell'esile *corpus* di canzoni della *Lira* II, solamente 18 (6 in forma antica e 12 in quella più moderna della canzonetta), a fronte di un'imponente mole di sonetti e madrigali. Il dato quantitativo, tuttavia, non intacca la novità dell'operazione: Marino «si esercita su tutte le forme offerte dalla tradizione», proponendo un «equilibrio tra tradizione antica e recente» (p. 596) che predilige la forma esastica su tre rime dominante nelle

³² MARTINI, *La poesia di Marino*, p. 136.

³³ A. MARTINI, *Marino e il madrigale attorno al 1602*, in *The Sense of Marino. Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, a cura di F. GUARDIANI, New York – Ottawa – Toronto, LEGAS, 1994, pp. 361-94.

³⁴ A. MARTINI, *Le canzoni di Giovan Battista Marino: morfologia, funzione, distribuzione*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, II, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 595-623.

Ode di Casoni. Alle innovazioni e alle sperimentazioni di Chiabrera, il poeta napoletano contrappone «la massima escursione nella tradizione italiana e il confronto, da intendersi come continuo gareggiamento, con i suoi maggiori esponenti» (p. 603). Come sempre in Martini, l'analisi stilistica e strutturale va di pari passo con quella dei contenuti e dei temi; nel caso specifico, egli accenna al duplice impegno del poeta sul fronte profano e su quello morale e sacro, rilevando l'importanza di quest'ultimo, in quanto il Marino 'sacro' è sempre «sospetto [...], allora come oggi, perché amoroso anche quando sacro, e, che più conta, sacro quando amoroso» (p. 613). Sulla scorta dell'iperpetrarchesca canzone *In morte di sua madre*, della centrale e sentenziosissima *Beltà caduca*, del dittico morale *L'Oro e Il Ferro* e quello sacro *Stabat mater* e la *Pietà*, Martini può affermare che nel complesso edificio delle *Rime*, «le canzoni sono i veri pilastri, anche nel senso dell'altezza dei temi trattati» (p. 615)³⁵.

Nei primi anni del nuovo secolo Martini, in vista della pubblicazione del commento alla *Lira* II assieme a Francesco Guardiani³⁶, indaga la lirica sacra di Marino, fino ad allora ignorata dalla critica. Nel 2003 escono *Le Divozioni del Marino*³⁷ in cui, dopo aver accennato all'intricato panorama letterario della lirica spirituale di fine '500, si propone una prima analisi delle *Rime sacre* e delle *Divozioni*. Martini si sofferma sull'importanza della dimensione liturgica, di quel «terreno concreto della pratica, non sappiamo quanto personalmente sentita, ma certo socialmente vissuta dal poeta, che dovette trovare nelle occorrenze liturgiche, all'epoca in cui gli toccò di operare, ottime occasioni di consolidare il proprio successo» (p. 181); e individua nella struttura delle *Rime sacre* un articolato impianto polifonico, in cui dominano «gli accenti [...] drammaturgici, da mettere in probabile relazione con quelli del nascente oratorio [...], alternante la voce commentativa dello storico alle

³⁵ L'attenzione all'organizzazione del libro poetico si riscontra anche nei contributi sulle liriche di Carducci e di Tommaseo, molto prossimi, a livello di impianto, a questi studi: A. MARTINI, *Le Rime nuove (1887) di Giosue Carducci e gli idilli del quinto libro*, in *Die Architektur der Wolken. Zyklisierung in der europäischen Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Hrsg. von R. FIEGUTH und A. MARTINI, Bern, Peter Lang, 2005, pp. 327-43; ID., *Gli idilli di Carducci*, in *Studi in onore di Claudio Scarpati*, a cura di E. BELLINI, M.T. GIRARDI, U. MOTTA, Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 833-55; ID., *Due cicli poetici di Niccolò Tommaseo: Confessioni (1836) e Poesie (1838)*, in *Die Architektur der Wolken*, pp. 121-57.

³⁶ Per i vari saggi di commento ai testi della *Lira* II pubblicati da Guardiani si rimanda alla prima nota del contributo di A. Martini, *Per un commento a Madriali e Canzoni*, in questi Atti.

³⁷ A. MARTINI, *Le Divozioni del Marino*, in «Parlar l'idioma soave». *Studi di filologia, letteratura e storia della lingua offerti a Gianni A. Papini*, a cura di M.M. PEDRONI, Novara, Interlinea, 2003, pp. 181-95.

voci drammatiche dei protagonisti e alla voce propriamente lirica che esorta alla commozione degli affetti» (p. 186).

Martini torna anche all'esercizio del commento, dapprima con l'edizione delle *Rime eroiche* (2002), con Besomi, e in seguito con il commento allo *Stabat mater* (B 209), in cui emerge anche il differente approccio alla materia sacra rispetto a Grillo, il grande modello della lirica spirituale del tempo, con cui Marino ingaggia, al solito, un rapporto agonistico³⁸. Martini insiste sul concetto di emulazione, che in Marino si farebbe addirittura paradigmatico di una nuova concezione della letteratura; per lo studioso, infatti – come ribadisce in una lezione tenuta al liceo di Bellinzona nel 2013 – l'autore napoletano

a lungo inteso come uno spregiudicato innovatore [...], è stato originale soprattutto nel riproporre filoni di tradizione estranei al canone classico e nel cogliere i fermenti poetici più vivaci del suo tempo. Così operando ha inoltre modificato la visione della tradizione stessa. Con lui in effetti si è passati dalla concezione della poesia come imitazione, valida, pur tra molte differenze, per i nostri quattro massimi poeti (Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso) a una concezione diversa: la poesia per il Marino non è più imitazione dei grandi predecessori ma loro emulazione. Il rapporto non è più di reverente ripresa e continuazione, ma francamente agonistico³⁹.

Questa dimensione emerge in particolar modo nei confronti dell'opera di Tasso, com'è dimostrato nei contributi *L'invention de la lyrique pastorale entre le Tasse et Marino* (1997) e, soprattutto, in *Torquato Tasso nella lirica di Giovan Battista Marino* (2000)⁴⁰. Nella chiusa del secondo saggio Martini ridiscute anche la differenza tra le *Rime* 1602 e la *Lira* 1614; quest'ultima, infatti, mostrerebbe «un più deciso piglio concettistico e un più netto distacco dalla tradizione, nutrito di nuovi oggetti di canto e più curiose occasioni, concretamente ancorati a un lessico che in precedenza non ha cittadinanza lirica, di sostantivi che si sostituiscono ai relativi epiteti» (p. 478).

³⁸ A. MARTINI, *Agonismo mariniano. Uno 'Stabat Mater' di Giovan Battista Marino*, in «Humanitas», LX, 2005, pp. 403-17.

³⁹ MARTINI, *La poesia di Marino*, p. 129.

⁴⁰ A. MARTINI, *Torquato Tasso nella lirica di Giovan Battista Marino*, in *Carmina semper et citharae cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, éditées par M.-C. GÉRARD-ZAI, P. GRESTI, S. PERRIN, PH. VERNAY, M. ZENARI, Genève, Éditions Slatkine, 2000, pp. 454-79; ID., *L'invention de la lyrique pastorale entre le Tasse et Marino*, in *Discontinuité et/ou hétérogénéité de l'œuvre littéraire*, textes réunis par D. BOILLET et D. MONCOND'HUY, Université de Poitiers, Les Cahiers FORELL, VIII, 1997, pp. 63-83.

Probabilmente proprio per questo motivo Marino non pubblica nel 1602 i dieci sonetti contenuti, assieme alla celebre canzone dei baci e all'inno alle stelle, nel codice parigino (BNF, ital. 575), databile al giugno 1601, nove mesi prima della pubblicazione delle *Rime*; tali testi confluiranno poi nella *Lira* III. È quanto emerge dal saggio «*Tempo la lira*»: *le poesie di Marino in un codice per nozze del primissimo Seicento* (BNF, ital. 575). Il contributo, il più tecnico di Martini, inaugura gli atti di un convegno tenutosi a Basilea nel 2007 e promosso da Emilio Russo⁴¹, che aveva allora approfittato di un'esperienza d'insegnamento all'Università di Basilea per instaurare un rapporto privilegiato con il collega friburghese⁴². Prima di discutere i singoli componimenti, Martini delinea una panoramica dei contenuti del codice, ricostruendone la genesi e mettendo l'accento sugli autori di interesse mariniano ivi implicati, come Rinuccini o Andreini (pp. 14-28). Segue l'edizione dei testi con apparato e discussione delle varianti. Questa nuova scoperta porta a rielaborare sotto una nuova prospettiva alcune ipotesi relative alla poetica mariniana:

le arditezze della *Lira*, prese di mira dallo Stigliani, strategicamente pronto a distinguerle dalle tollerabili presenti nelle *Rime*, sono dunque coeve alla stagione di quelle prime, quando il Marino per pubblicarle comincia a muoversi sull'asse Firenze-Bologna-Padova-Venezia. Sono coeve e nondimeno sono nuove. L'ipotesi, già da me espressa, di due momenti nella lirica mariniana, mi pare si confermi, anche se si ravvicinano molto nel tempo, quasi che le arditezze maggiori fossero, sin dal 1602, accantonate per produrre più avanti, dopo lo scoppio iniziale delle *Rime*, un effetto altrettanto dirompente. Sono riservate per circa un decennio a una circolazione più intima e ben sorvegliata, alla quale partecipa, per strade ancora ignote (l'Andreini, dal Marino tanto omaggiata? Lo stesso Rinuccini?), anche il Codice parigino [...] (p. 55).

Oltre agli *Amori* e alle *Divozioni*, Martini ha approfondito i *Capricci*⁴³, l'ultima sezione d'autore della *Lira*. Si tratta di un segmento particolarmente

⁴¹ A. MARTINI, *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, Atti del convegno di Basilea, 7-9 giugno 2007, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 13-56.

⁴² I due professori tennero insieme una serie seminari sulla lirica encomiastica di Marino a Friburgo nel biennio 2007-08.

⁴³ A. MARTINI, *I capricci del Marino tra pittura e musica*, in *Letteratura italiana e arti figurative. Atti del XII convegno dell' AISLLI* (Toronto – Hamilton – Montreal, 6-10 maggio 1985), a cura di A. FRANCESCHETTI, II, Firenze, Olschki, 1988, pp. 655-64.

interessante, perché in esso viene identificato e coltivato un nuovo genere, sfuggente per la sua natura anarchica a quelli codificati. Nei capricci, infatti, Marino mescola la lode allo scherzo e utilizza la tradizione come «un magazzino teatrale, indispensabile quanto aperto a tutti gli usi»; il capriccio diviene allora un'ulteriore «rivendicazione del moderno contro l'antico» (p. 658).

Di carattere più generale, relativo alla poesia e alla poetica mariniana, è poi il contributo, scritto a quattro mani con Francesco Guardiani, dal programmatico titolo *Il manierismo e Giovan Battista Marino* (1994)⁴⁴, in cui i due studiosi – riconfermando per altra via la tesi di Pozzi⁴⁵ – sostengono l'ipotesi di un Marino rappresentante il trionfo estremo del Manierismo; e su questo si vedano poi il contributo *La pratica mariniana* (1994)⁴⁶, e infine la già citata lezione bellinzonese, vero e proprio resoconto della lunga fedeltà alla lirica di Marino, intitolata *La poesia di Marino* (2013).

Martini si è occupato anche della *Galeria*, evidenziando in essa la fusione tra il Barocco degli artisti contemporanei e la cultura umanistica veicolata dai riferimenti letterari⁴⁷, e a più riprese di passi dell'*Adone*, alternando l'approfondimento di singoli aspetti (cfr. la lettura del primo canto nella *Lectura Marini* tenutasi in Canada nel 1989⁴⁸, oppure il più recente contributo sulle celebri ottave apologetiche del nono canto, rintracciando l'illuminante filigrana dei *Tristia* di Ovidio⁴⁹), alla contestualizzazione storiografica (cfr. il capitolo sull'*Adone*, nella *Letteratura italiana* diretta da Asor Rosa e quello relativo al poema mariniano e alla *Secchia rapita*, nel *Manuale di letteratura italiana* curato da Brioschi e Di Girolamo⁵⁰). Ricordiamo infine l'ampia voce *Marino* nel *Dizionario biografico degli italiani* (2007, vol. 70, pp. 517-

⁴⁴ F. GUARDIANI e A. MARTINI, *Il manierismo e Giovan Battista Marino*, in «Colloquium helveticum. Cahiers suisses de littérature générale et comparée», xx, 1994, pp. 51-70.

⁴⁵ Cfr. l'*Introduzione* alle *Dicerie Sacre*, pp. 18-19.

⁴⁶ A. MARTINI, *La pratica mariniana*, in *Interpretazione e meraviglia*, pp. 107-19.

⁴⁷ A. MARTINI, *La Galeria de Giovan Battista Marino (1620): une visite de son musée*, in *La Tradition rassemblée. Journées d'études de l'Université de Fribourg. Études rassemblées et éditées par G. BEDOUELLE, CH. BÉLIN et S. DE REYFF*, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2007, pp. 331-42.

⁴⁸ A. MARTINI, *Lettura del primo canto dell'Adone*, in *Lectura Marini. L'Adone letto e commentato*, a cura di F. GUARDIANI, University of Toronto, Ottawa, Dovehuse, 1989, pp. 13-23.

⁴⁹ A. MARTINI, *L'encomio del poeta nel IX canto dell'Adone: Marino sulle tracce di Ovidio*, in «Filologia e Critica», xxxv, 2010, pp. 250-66.

⁵⁰ A. MARTINI, *L'Adone di Giovanbattista Marino*, in *Letteratura italiana. Le opere. II. Dal Cinquecento al Settecento*, a cura di A. ASOR ROSA e R. ANTONELLI, Torino, Einaudi, 1993, pp. 777-97; ID., *La poesia eroica e le sue trasformazioni. Dopo il Tasso: di Parnaso in Parnaso. L'Adone. La Secchia Rapita*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, II, a cura di F. BRIOSCHI e C. DI GIROLAMO, Torino, Bollati-Boringhieri, 1994, pp. 383-404.

31). La ricostruzione della vita del poeta ripercorre e verifica quanto esposto nell'epistolario, nelle biografie secentesche di Chiaro, Camola, Loredano, Baiacca e Ferrari, nei generosi e notevoli lavori di Angelo Borzelli, ai quali si integrano i risultati di quasi mezzo secolo di ricerca.

Francesco Giambonini è l'allievo di Pozzi che più si è adoperato nella ricerca archivistica (e che più si è avvicinato al metodo di Giorgio Fulco)⁵¹; suo il merito del ritrovamento di varie poesie estravaganti e di alcune epistole inedite⁵², ma soprattutto della *Bibliografia delle opere a stampa di Giambattista Marino* (Firenze, Olschki, 2000). Frutto di un lavoro di vent'anni, i due volumi descrivono pressoché tutte le stampe secentesche che contengano almeno un testo di Marino. «Quest' [...] impresa indica [...] una sensibilità nuova al libro di poesia come tale, e non solo perché di una mostra di libri si tratta. Al lungo periodo, nel quale anche la poesia barocca va spiegata, risponde poi bene la restrizione geografica, che rende concreto e vivace, secondo la lezione di Dionisotti, il quadro storico»⁵³.

A questa tradizione specificamente friburghese appartengono, inoltre, i contributi di due studiosi ancora in servizio presso l'Università elvetica. Di Guido Pedrojetta, allievo di Pozzi, è il saggio *Marino e la meraviglia* (1994, in seguito riproposto con un ulteriore approfondimento, sulla rivista online «Margini», nel 2007)⁵⁴. A distanza di un paio d'anni dall'uscita del volume sulla *Fischiata XXXIII* di Marzio Pieri (Parma, Pratiche Editrice, 1992), Pedrojetta, sulla scorta di un'indicazione di Pozzi, riapre la discussione sull'interpretazione del celebre "slogan" mariniano «È del poeta il fin la meraviglia, [...] chi non sa far stupir, vada alla striglia», riconducendo, attraverso il raffronto con *La creazione del mondo* di Murtola e in particolare con la prefazione del poema, la gettonata *boutade*, entro cui si è creduto compendiato il credo estetico dell'autore, alla sua dimensione occasionale, eminentemente

⁵¹ Per una discussione della proposta metodologica di Fulco si rimanda al recente contributo di C. CARMINATI, *Uno spartiacque negli studi secenteschi: La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra Letteratura e Arte di Giorgio Fulco*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», xviii, 2015, pp. 77-93.

⁵² F. GIAMBONINI, *Poesie estravaganti di Marino*, in «Studi secenteschi», xxiv, 1993, pp. 69-121; ID., *Cinque lettere ignote del Marino*, in *Forme e vicende: per Giovanni Pozzi*, pp. 324-30.

⁵³ A. MARTINI, *Tendenze degli studi sulla poesia barocca*, in *Le forme della poesia. VIII Congresso dell'ADI. Associazione degli Italianisti italiani*. Siena 22-25 settembre 2004, I, a cura di R. CASTELLANA e A. BALDINI, Università degli Studi di Siena, 2006, pp. 107-22, a p. 121.

⁵⁴ G. PEDROJETTA, *Marino e la meraviglia*, in *Interpretazione e meraviglia*, pp. 95-105; ID., *Dai margini al centro: la poetica barocca (ancora sulla Fischiata XXXIII di Giovan Battista Marino)*, «Margini» 1 (2007), rivista on-line dell'Università di Basilea (Romanisches Seminar Letteratura e linguistica italiana), http://www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero_1/saggi/articolo4/fischiata_marino.html.

parodica e satirica nei confronti del poeta torinese⁵⁵. Infine sono di Edoardo Fumagalli i due contributi *Tra metrica e retorica: endecasillabi sdruccioli da Boiardo a Marino* (1994) e *Marino, Lucano e la scuola umanistica* (1997)⁵⁶. Nel primo contributo, che più si avvicina alla lezione di Pozzi, lo studioso indaga l'uso dell'endecasillabo sdrucciolo, dapprima nell'*Orlando Innamorato* di Boiardo e nel rifacimento di Berni, poi nei poemi di Tasso e Marino, individuando il passaggio da una prima fase, in cui la forma metrica si può ricondurre alla sfera dello stile comico, a una fase successiva, in particolare legata al poema epico, in cui la parola sdrucchiola, sentita ancora troppo legata a questa tradizione comica, è bandita dalla punta del verso (oppure limitata al caso eccezionale del ditirambo di *Adone* VII 118-122). Nel secondo saggio Fumagalli, applicando la lezione del suo maestro Billanovich, ritorna sulla "parafrasi" mariniana della vicenda di Sesto Pompeo ed Erittone di *Farsalia* VI in *Adone* XIII, mostrando come Marino abbia letto i classici attraverso il filtro dei commenti umanistici e cinquecenteschi.

La ricchezza e la varietà degli studi mariniani a Friburgo sono state progressivamente alimentate da una feconda predisposizione a, insieme, conservare e rinnovare il lascito dei maestri (Giovanni Pozzi e, per suo tramite, Contini e Billanovich), con una passione che è all'origine anche del convegno del 2014.

I contributi si susseguono in questi Atti secondo l'ordinamento degli interventi allora pronunciati e discussi. Tale strutturazione ha il pregio di offrire una panoramica delle maggiori opere mariniane: nella prima parte si trovano i saggi dedicati alla produzione poetica; nella seconda l'attenzione è

⁵⁵ Il suggerimento di Pozzi si trova nella monografia dedicata all'Orchi, in cui si affermava in modo lapidario: «è certo che la promozione ad emblema dei due famosi versi del Marino [*Fischia* XXXIII, vv. 9 e 11] appare un sopruso a chiunque li legga nel contesto» (POZZI, *Saggio sullo stile*, p. 4, n. 10). A conclusioni simili giunge, diversi anni dopo, A. FRANCESCHETTI, *Il concetto di meraviglia nelle poetiche della prima Arcadia*, in «Lettere italiane», xxi, 1969, pp. 62-88. Prende invece le distanze Leuker, il quale, appoggiandosi al concetto dell'*admiratio* nella trattatistica del Cinquecento, ripropone una interpretazione che verte su una dichiarazione di poetica (cfr. T. LEUKER, *Dall'“admiratio” alla “meraviglia” su Marino lettore dei trattati di poetica*, in *Autorità, modelli e antiodelli nella cultura artistica e letteraria tra riforma e controriforma*, Atti del Seminario internazionale di studi Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006, a cura di A. CORSARO, H. HENDRIX e P. PROCACCIOLI, Roma, Vecchiarelli, 2007, pp. 77-87).

⁵⁶ E. FUMAGALLI, *Tra metrica e retorica: endecasillabi sdruccioli da Boiardo a Marino*, in *The Sense of Marino*, pp. 157-77; Id., *Marino, Lucano e la scuola umanistica*, in *Feconde venner le carte*, pp. 332-47.

portata alla prosa, prima di giungere, infine, al poema bucolico-pastorale di Imperiale.

Le considerazioni di Besomi lasciano emergere con chiarezza le ragioni e l'opportunità della presentazione dello *Stato rustico* in una giornata dedicata a Marino. Gli studi su Giovan Vincenzo Imperiale si sviluppano all'interno della scuola di Pozzi attorno agli anni Sessanta, parallelamente a quelli su Marino. Grazie a un'attenta e precisa ricostruzione, Besomi esplicita i motivi che portarono l'autore dell'*Adone* a omaggiare il gentiluomo genovese nel suo poema (dove viene presentato sotto le spoglie di Clizio). Marino lesse molto attentamente l'opera di Imperiale, che ebbe un successo immediato. Egli riconosce allo *Stato rustico* novità sul piano retorico e stilistico, e misura criticamente anche la mole del materiale trattato; si uniranno al suo omaggio numerosi scrittori, come testimoniano le *Lodi per lo Stato rustico del sig. Gio. Vincenzo Imperiali* (edite nel 1613, anno della terza ristampa del poema), di cui Besomi elenca autori e tipologia dei componimenti. La fortuna del poema, tuttavia, fu di brevissima durata: a causa di fattori esterni, come l'inizio e il prolungarsi della polemica Marino-Stigliani, ma soprattutto interni, e cioè per la debolezza intrinseca che colpisce narrazione e descrizione. La vicenda è esigua, e pur tuttavia dilatata su 19'000 endecasillabi sciolti. Lo stile di Imperiale (di cui il lettore può fare esperienza grazie all'ampio campione in appendice al saggio) è caratterizzato da «un periodare su campate di grandi dimensioni, di cui spesso non si intravede la fine, o vi si giunge senza fiato, presi entro volte e risvolte e giravolte di incisi e di digressioni» (p. 176). All'autore Besomi riconosce comunque il pregio di sapersi destreggiare «tra realtà e fantasia nella trasformazione del reale attraverso giochi illusionistici della parola» (pp. 176-77).

Le numerose differenze rilevate da Besomi tra i poemi di Imperiale e Marino contribuiscono a chiarire perché l'autore dell'*Adone*, solitamente attentissimo a camuffare e nascondere le proprie fonti, in questo caso le espliciti, rivolgendo a Imperiale il già ricordato elogio nel primo canto dell'opera: si tratta di un confronto implicito, attraverso il quale è sancita la superiorità del poema mitologico su quello bucolico-pastorale.

All'*Adone* è invece dedicato l'intervento di Emilio Russo, che, forte della recente esperienza di editore del poema (2013), offre una rassegna di possibili sviluppi o integrazioni rispetto al commento approntato (che integra quello, ormai storico, di Pozzi). Attraverso tale campionatura viene messa in risalto la tecnica di composizione del poema, aprendo nuovi percorsi di ricerca. Russo rileva infatti tessere testuali che confermano la ben nota pratica di riscrittura attuata da Marino (per esempio, di opere di Sannazaro, Seneca,

Stazio, Tasso); al contempo, registra l'influenza di testi filosofici e patristici, riutilizzati in chiave profana e affiancati al ricordo di fatti di cronaca o di costume. Inoltre, per Marino è certamente imprescindibile tener conto tanto della sua memoria letteraria, quanto, e forse soprattutto, della sua prodigiosa cultura figurativa. Alimentata da una passione raramente uguagliata, che si manifesta in tutta la sua estensione nella *Galeria*, la concezione dell'*ut pictura poesis* torna anche nell'*Adone*, come mostrano i numerosi riscontri avanzati da Russo.

Il contributo di Gian Piero Maragoni è incentrato sul *Tempio* per Maria de' Medici, un panegirico in sestine pubblicato nel 1615. In base all'elenco tematico, inserito dallo stesso Marino in coda all'edizione del poemetto, Maragoni espone, suddividendole in nove sezioni, le peculiarità testuali dedotte dalla sua esperienza di commento. Dopo aver messo in rilievo l'attenzione dedicata da Marino all'infanzia dell'omaggiata e la sua propensione al racconto, lo studioso parla del fruttuoso inserimento, nel poemetto, di riferimenti alla contemporaneità e alle fonti letterarie (spesso risemantizzati in funzione ecfrastica), e rende conto della tecnica mariniana dell'elogio, dove la forma tende a prevalere sul contenuto. Sono da leggersi in questo senso sia quella che Maragoni chiama "tecnica del senso occulto" (e cioè il mascheramento di un significato obliquo sotto la "facciata" del testo), sia la connotazione data all'*ordo verborum*; infatti, «il modo come Marino punta all'ordinamento dei suoi motivi, proprio in quanto si traduce in una fisica collocazione d'essi sulla superficie della pagina, è prettamente percettibile come spaziale» (p. 123).

Madriali e Canzoni è il sottotitolo della seconda sezione della *Lira*, pubblicata da Marino nel 1614. Il lavoro di edizione e commento del testo, iniziato, interrotto e variamente ripreso da Martini e Francesco Guardiani, è contestualizzato nell'ambito dei recenti studi grazie alla rassegna delle edizioni concluse e dei progetti in corso, seguita dalla discussione critica delle edizioni della *Lira* prodotte nell'ultimo decennio. Affermando la necessità di rifarsi al testo della *princeps*, di contro a quanto recentemente proposto da altri, Martini indica il 1614 come «anno della grande sistemazione della propria [di Marino] opera poetica» (p. 34).

Dopo aver chiarito la preziosità della forma *madriale*, toscanissima e non priva di precedenti illustri (tra cui Sacchetti, Bembo, Trissino e Ruscelli), Martini descrive e analizza questa sezione delle *Rime*, la cui componente occasionale (legata, in particolare, al soggiorno romano dell'autore), benché ricordata nella dedicatoria, è tuttavia poco presente nelle didascalie. Egli nota come la libertà offerta dal madrigale sia pienamente sfruttata da Mari-

no, sia sul piano formale (più propriamente metrico), sia su quello tematico. L'autore riunisce infatti qui i tre aspetti principali della lirica: amore, lode, inno, e crea variazioni sul tema istituendo legami con altri componimenti della prima parte della *Lira* che trattano analoghi argomenti. Procedendo a una lettura stilistica ed esponendo i risultati di nuove e vecchie ricerche intertestuali, incentrate su alcuni testi sacri ben noti all'autore (Grillo, Panigarola, san Paolo e il Breviario Romano), Martini sottolinea l'alternanza di sacro e profano nella produzione madrigalistica del poeta, e la fortuna da essa incontrata nelle raccolte di poesia musicale, grazie a caratteristiche distintive quali la facilità, la dolcezza, la leggiadria e la vivacità.

Tra i componimenti tematicamente connessi ad alcuni dei *Madriali e Canzoni* vi sono le *Rime sacre*, che rientrano nella prima sezione della *Lira* e sono qui accostate da Andrea Grassi. Attraverso un confronto con i *Pietosi affetti* (1595) di Angelo Grillo, che «si impose come modello imprescindibile per chiunque in quell'epoca si cimentasse con la poesia spirituale» (p. 74, n. 3), Grassi coglie la novità di Marino rispetto alla produzione di rime devote del Cinquecento. Oltre a una risemantizzazione delle liriche nate da occasioni mondane, che ne permette l'inserimento nella nuova sezione delle *Sacre*, egli osserva un procedimento per tritici e nuclei tematici forti, sull'esempio dei primi sette componimenti, ricchi di risonanze inter- e intratestuali, che presentano l'abbozzo dell'itinerario penitenziale dell'anima in progressione tematica. Le figure geometriche e la "compattezza retorica", riscontrate ed esemplificate da Maragoni nel *Tempio*, si ritrovano anche in questa sezione della *Lira*, al pari della "tonalità petrarchesca" che Martini ha più volte rilevato per la lirica amorosa mariniana, confermando così la commistione di registri precedentemente ricordata. Grassi individua inoltre la presenza di echi dei dettami tridentini, della predicazione di Agostino De Cupiti, dell'*Umanità di Cristo* di Pietro Aretino, e di altre fonti non liriche, fruite alla ricerca di una resa scenica e drammaturgica, che introduce nelle *Sacre* una forte tendenza allo sviluppo del discorso lirico in forme narrative; insomma, «Marino veste i panni del poeta-predicatore che punta alla spettacolarizzazione della materia, nella quale emerge il concettismo suo proprio» (p. 103). Infine, si riconosce l'influsso della *Strage de gl'Innocenti* sui testi delle *Sacre*, e viene conferma così l'ipotesi di datazione alta del testo già proposta da Pozzi.

Molte delle caratteristiche riscontrate da Grassi nelle *Sacre* si ritrovano nelle *Dicerie*. Erminia Ardisino ha recentemente curato un nuovo commento a quest'opera in prosa, che, a differenza di quello essenzialmente stilistico di Pozzi, ricostruisce il contesto omiletico nel quale essa è nata. L'indagine è focalizzata sull'intreccio di arte, devozione e discorso politico, che costituisce

l'aspetto più interessante di questi testi. Marino, che progettava un'opera più ampia, compose solamente tre *Dicerie*, dedicate rispettivamente alla pittura, alla musica e al cielo. Il fine delle prime due parti dell'opera è di ricondurre le arti maggiori, pittura e musica, alla sfera del sacro, dalla quale esse traggono la loro origine profonda. La pittura si configura, quindi, come rappresentazione della redenzione di Cristo (il modello esemplare è la Sindone), mentre la musica (che nell'*Adone* è identificata come "sorella" della poesia) è caratteristica della divinità, creatrice di un'armonia superiore a ogni intervento del maligno, che tenta di introdurre una dissonanza annullata dalle "ultime sette parole di Cristo in croce". Marino mostra, all'interno delle prime due *Dicerie*, la sua competenza in ambito artistico, rifacendosi ai maggiori trattati antichi e moderni sulla pittura, sulla musica e sul paragone tra le arti. Le suddivisioni introdotte nel testo sono strutturanti per il discorso, che si sviluppa in direzione dramatizzante; i legami identificati da Ardisino con la predicazione – specialmente di Francesco Panigarola – sono forti e numerosi. Marino propone di attribuire all'arte una funzione suasoria, che imprima l'idea e il sentimento del divino nel pubblico.

Nelle *Dicerie* è presente anche una componente encomiastica: la ricostruzione della storia della Sindone è infatti volta a esaltare l'operato dei Savoia, possessori della più importante reliquia del cristianesimo, cui fa seguito l'elogio del collezionismo e della politica culturale sabauda. Questo elemento è particolarmente vivo nella terza *Diceria*, dedicata al cielo, nella quale Marino afferma la perfezione del disegno redentivo ed esorta Carlo Emanuele I di Savoia alla liberazione di Cipro e Rodi (di cui era legittimo erede). Questa *diceria*, più breve e compatta rispetto alle prime due, presenta con esse numerose analogie strutturali, come il ricorso a trattati scientifici (la *Sfera* di Alessandro Piccolomini) e a testi letterari (*Il Mondo Creato* di Tasso). Ardisino propone un convincente paragone tra le *Dicerie* e la *Sferza*, che rappresenta il culmine delle scritture antiereticali di Marino. Le *Dicerie* si muovono quindi nella direzione ambiziosa dello sviluppo di un programma di politica religiosa e culturale, del quale la casata dei Savoia non poteva essere all'oscuro.

L'intervento di Clizia Carminati riferisce, infine, della nuova edizione commentata dell'epistolario mariniano, la cui pubblicazione è prevista in tre volumi, dedicati rispettivamente alle lettere familiari, alle burlesche e amorose, e alle lettere a Marino e intorno a Marino. La raccolta, benché assemblata una prima volta *post mortem*, non è tuttavia estranea alla volontà dell'autore, come dimostra un manoscritto, ora conservato alla Biblioteca Vaticana, importante per la tradizione del testo di alcune lettere. Il contributo, dopo alcuni avvertimenti di ordine metodologico, si sofferma su un gruppo di

treddici lettere inviate dall'autore a Giovan Battista Manso. Questi testi, non datati, sono l'unica testimonianza superstite circa la formazione napoletana di Marino; essi sono pubblicati in apertura della prima silloge di epistole marinane (Venezia, 1627). Carminati mette in dubbio l'ordinamento proposto dalla *princeps* e confermato dall'edizione curata da Guglielminetti. Inoltre, la studiosa può fugare i dubbi sull'autenticità delle lettere sollevati in passato, grazie a un'attenta ricostruzione di fatti e documenti e al confronto tra lettere di Marino e di altri autori, tra cui Tasso. Le lettere a Manso confermano l'incontro del giovane Marino con l'autore della *Liberata*, quando il primo fungeva da consulente editoriale presso gli stampatori Carlino e Pace, e il secondo intendeva stampare il dialogo *Il Manso, o vero Dell'amicitia*. A margine dell'intervento, Carminati propone di valutare un nuovo testo di riferimento per l'edizione del dialogo tassiano, mostrando come la rilettura di testi noti, unita agli scavi archivistici e nelle biblioteche, sia sempre fonte di nuova linfa per i nostri studi.

Nel licenziare questo volume, la riconoscenza dei curatori va ai professori e ai collaboratori del *Domaine Italien* dell'Università di Friburgo, che hanno agevolato l'organizzazione della giornata mariniana; ai relatori, che hanno accolto l'invito e reso proficua l'occasione d'incontro; ai dottorandi della Scuola dottorale in Studi italiani promossa dalla *Conférence Universitaire de Suisse Occidentale* (CUSO), e a tutti i presenti, che hanno seguito i lavori con attenzione e interesse; al *Fonds d'action Facultaire* della Facoltà di Lettere dell'Università di Friburgo, alla CUSO e al Fondo Nazionale Svizzero per la ricerca scientifica, che hanno reso possibile la giornata con il loro contributo finanziario; e infine al comitato scientifico della "Biblioteca di studi e testi italiani", per aver accolto il volume all'interno della Collana.

Per un commento a *Madriali e Canzoni*

Alessandro Martini
(Università di Friburgo)

Ho avviato il commento della seconda parte delle *Rime* mariniane in un lontano anno del secolo scorso, a Toronto, con Francesco Guardiani: un lavoro a quattro mani di varie settimane, poi, a distanza oceanica, nonostante i nuovi mezzi di comunicazione, mai davvero ripreso con la necessaria lena. Entrambi siamo poi tornati sulla lirica mariniana, indipendentemente l'uno dall'altro, con risultati direttamente o indirettamente afferenti all'impresa comune¹. Sono spiacente che l'amico e collega, per le urgenze didattiche della

¹ F. GUARDIANI, *Giovan Battista Marino: dal madrigale al «poema grande»*, in «Critica letteraria», XLVIII, 1985, pp. 567-73; ID., *Oscula mariniana*, in «Quaderni d'italianistica», XVI, 1995, pp. 197-243; ID., *Dieci pezzi sacri del Marino: per un'edizione della 'Lira'*, in «Feconde venner le carte». *Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di T. CRIVELLI, Bellinzona, Casagrande, 1997, pp. 348-70; ID., *Marino lirico. L'apertura di 'Madriali e canzoni'*, in «Aprosiana», IX, 2001, pp. 51-76; ID., *I madrigali "figurativi" della 'Lira II' del Marino*, in *Medusa's Gaze: Essays on Gender, Literature, and Aesthetics in the Italian Renaissance. In Honor of Robert J. Rodini*, a cura di P.A. FERRARA, E.L. GIUSTI, J. TYLUS, Boca Raton, Bordighera Press, 2004, pp. 180-96; A. MARTINI, *Ritratto del madrigale poetico tra Cinque e Seicento*, in «Lettere italiane», XXXIII, 1981, pp. 529-48; ID., *Il madrigale. Cenni di storia e fortuna del genere*, in «Nuova secondaria», IV, 1987, pp. 29-31; ID., *Marino e il madrigale attorno al 1602*, in *The "Sense" of Marino*, a cura di F. GUARDIANI, New-York – Ottawa – Toronto, Legas, 1994, pp. 361-93 (anche in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, Atti del convegno, Mantova 21-24 ottobre 1993, a cura di P. BESUTTI, T.M. GIALDRONI e R. BARONCINI, Firenze, Olschki, 1998, pp. 525-47); ID., *Torquato Tasso nella lirica di G.B. Marino*, in *Carmina semper et citharae cordi. Études offertes à Aldo Menichetti*, éditées par M.-C. GÉRARD-ZAÏ, P. GRESTITI, S. PERRIN, PH. VERNAY, M. ZENARI, Genève, Slatkine, 2000, pp. 455-79; ID., *Le 'Divozioni' del Marino*, in «Parlar l'idioma soave». *Studi di filologia, letteratura e storia della lingua offerti a Gianni A. Papini*, a cura di M.M. PEDRONI, Novara, Interlinea, 2003, pp. 181-95; ID., *Agonismo mariniano. Uno 'Stabat Mater' di Giovan Battista Marino*, in «Humanitas», LX, 2005, pp. 403-17 (su B 209); ID., *Le canzoni di Giovan Battista Marino: morfologia, funzione, distribuzione*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, II, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 595-623; ID., «*Tempro la lira*»: le poesie del Marino in un codice per nozze del primissimo Seicento (BNF, ital. 575), in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, Atti del convegno di Basilea, 7-9 giugno 2007, a cura di E. Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 13-56; ID., *La poesia di Marino*, in *Lezioni bellinzonesi 6*, a cura di F. BELTRAMINELLI, Bellinzona, Casagrande, 2013, pp. 126-42.

sua sede, non sia qui a imprimere a questa ripresa il rilievo che lui saprebbe conferirle. Importa che sia quella decisiva e che si arrivi al traguardo della pubblicazione.

Nel frattempo l'edizione commentata della Parte Prima, portata avanti con Ottavio Besomi, ha fatto passi avanti, da ultimo, nel 2002, con le *Rime eroiche*, e altri passi sta facendo sulle sezioni rimanenti di *Rime morali, sacre, varie, proposte e riposte*. Intanto ben due edizioni della *Lira* sono uscite per le stampe: quella critica di Maurizio Slawinski presso la RES, nel 2007, che per le prime due parti pone a testo, invece della *princeps*, l'edizione del 1604, e per la Parte Terza di nuovo non la *princeps* ma l'edizione del 1615, nei due casi con ragioni che non incrinano la nostra fedeltà alle dette *principes* del 1602 e del 1614. Si tratterà, certo, nella nostra prosecuzione, di dare atto, come non fatto in precedenza, delle varianti evolutive e, beninteso, delle eventuali genetiche. È poi uscita nel 2012 l'edizione illustrata (dal *Poème de l'angle droit* di Le Corbusier nella cover a Claudia Cardinale con Mastroianni per *Dvello* [sic] *Amoroso*), di Luana Salvarani, fedele (sino a un certo punto) al testo che le tre parti presentano nel 1614, e quindi, per quel che riguarda *Madriali e Canzoni*, una seconda parte notevolmente abbreviata dallo stesso Marino, in funzione dell'erigenda *Galeria*: i 225 componimenti della *princeps*² nel 1614 scendono a 176: 49 in meno (tutti, salvo uno³, sistemati nella *Galeria*), ossia la Parte Seconda ridotta di un quarto. La Salvarani poi non offre i sonetti di proposta e risposta della Parte Prima, che contengono gli omaggi diretti dal Marino ai più grandi poeti della generazione precedente e dai suoi contemporanei a lui (una situazione complessa bene illuminata dal lavoro di Master di Andrea Grassi)⁴. Non lo fa perché intende destinare questi scambi «al volume di lettere e prose, in quanto elementi essenziali nella costruzione dell'immagine pubblica e della rete di rapporti politici e intellettuali del Marino»⁵. Vien da chiedersi che cosa in Marino sfugga alla «costruzione dell'immagine pubblica» e non si capisce comunque perché la conside-

² Slawinski ne enumera 218 perché sottopone ai numeri precedenti sette componimenti presenti soltanto nella *princeps* del 1602, non nella ristampa da lui seguita. Nella nostra numerazione (per la quale si veda G.B. MARINO, *Rime amorose*, a cura di O. BESOMI e A. MARTINI, Modena, Panini, 1987, p. 25) si tratta di B 62, 73, 90, 132, 136, 137, 188.

³ B 188 *Tosto che fa di Gange il sol ritorno* (titolo *Decollazione di S. Gio. Battista*) non ricompare né in *Galeria* né in *Rime-Lira*.

⁴ A. GRASSI, *Una proposta di commento alle rime di corrispondenza del Marino: gli scambi poetici con lo Stigliani e il Tasso*, in «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», VI, 2011 (ma 2013), pp. 109-38.

⁵ L. SALVARANI, *Nota al testo*, in G.B. MARINO, *La Lira 1614*, a cura della stessa, Lavis (TN), La Finestra Editrice, 2012, p. XXIV.

razione di quella rete debba sfasciare le proposte editoriali che il Marino ha così attentamente calibrate. La Salvarani infine tende a esaltare la *Lira* come momento di «riforma stilistica» e le sue tre pagine di *Varianti più significative rispetto a Rime 1602* le danno senz'altro ragione⁶. Trovano conferma anche in altre varianti, quali quelle coeve apportate ai testi trasferiti nella *Galeria*. Ma di questa evoluzione si potrà e dovrà dare conto in modo meno selettivo ed episodico. Slawinski invece tende a deprimere la *Lira* del 1614 come semplice operazione pubblicitaria, portata a termine raccogliendo rimanze varie del decennio trascorso. Gli si può opporre che tra i quattrocento testi in massima parte inediti costituenti la Parte Terza, estremamente indicativi del percorso poetico di un decennio, per quanto non innovativi nel genere, ci sono alcune tra le più belle liriche di Marino, come, credo, quelle che ho raccolto nel mio primo contributo mariniano⁷.

Lo sappiamo tutti, ma mi permetto di sottolinearlo nel quarto centenario dell'evento: le *Rime* diventano *Lira* quando gli idilli diventano *Sampogna*, districando poesia amorosa da pastorale (pastorale difatti estranea alla Parte Terza), quando le liriche occasionate dalle opere d'arte si espongono e si espandono nella *Galeria*, che a questa altezza cronologica non solo è progettata ma è in costruzione, come mostrano la *Lettera Claretti*, prefatoria alla *Lira*, il codice autografo di Torino⁸ e la stessa *Lira* pubblicata senza i componimenti sulle pitture e sulle sculture. Accanto a queste tre geniali occupazioni del vasto campo lirico avrebbe un notevole spazio anche la *Polinnia*. Ce ne resta solo lo scheletro, fatto emergere da Emilio Russo, ma sufficiente a dirci che doveva puntare sugli inni cosmologici e teogonici, più del solito pericolosamente in bilico tra materia profana e sacra, dunque una quarta ampia opera (l'elenco comprende 128 titoli, corrispondenti ad altrettanti inni) accanto alle tre portate a termine⁹. Il 1614 è anche l'anno delle dirompendi *Dicerie sacre* (la cui nuova edizione da parte di Erminia Ardisino celebra questo quarto centenario non solo a parole¹⁰). Non è un caso che a questa stessa altezza cronologica le *Divozioni* della terza parte si facciano particolarmente copiose e siano munite di più ampie e diversificate citazioni

⁶ MARINO, *La Lira 1614*, pp. 369-71.

⁷ G.B. MARINO, *Amori*, a cura di A. MARTINI, Milano, Rizzoli, 1982 (antologia che privilegia l'omonima sezione della *Lira*).

⁸ Se ne veda la descrizione in G.B. MARINO, *La Galeria*, a cura di M. PIERI, II, Padova, Liviana, 1979, pp. 247-53.

⁹ E. RUSSO, *Le promesse del Marino. A proposito di una redazione ignota della lettera Claretti*, in ID., *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 101-88.

¹⁰ G.B. MARINO, *Dicerie sacre*, a cura di E. ARDISSINO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.

bibliche. Alcune felici citazioni non esplicite, bensì interne ai versi, nelle sacre del 1602 mostrano comunque una notevole conoscenza delle Scritture già a questa altezza cronologica, una conoscenza che definirei anzitutto liturgica, per quel tanto che ne potrò dire in questo contributo. Siamo insomma all'anno della grande sistemazione della propria opera poetica (perché, si ricordi, anche le *Dicerie* sono scritte «in istile alquanto poetico»)¹¹: una sistemazione che significa anche rilancio. Seguirà infatti subito il più grande dei panegirici, il *Tempio* per Maria de' Medici, e seguirà tutto quel che della vastissima tela Parigi consentirà di tessere.

Come si caratterizza in breve la parte melica delle *Rime*? Per dire cosa che non ho ancora detta, partirei proprio dal titolo *Madriali e Canzoni*, soffermandomi sul primo termine. Marino privilegia la forma meno comune: «madriale» sul soverchiante «madrigale». *Madrigali*, per esempio, figura in 271 titoli su 386 nelle raccolte musicali seicentesche in cui il Nostro è presente. Il centinaio di raccolte rimanenti privilegiano altri titoli; la forma *madriali* non appare mai¹². «Madriale» è la forma più antica e, direi, prevalentemente toscana. Proprio sotto la voce «madriale» se ne legge una buona definizione nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612): «Poesia lirica, non soggetta a regola di rime, in Lat. potrebbe dirsi *epigramma*. Gr. *ἐπίγραμμα*. Franc. Sacch. Cotanto che dicea, lo dicea con molte scosse, come se dicesse un madriale. Diciamo anche MADRIGALE»¹³. Può essere importante per Marino che di «madriale» si discuta nelle *Prose della volgar lingua* (lib. II, cap. XI)¹⁴, là dove per la prima volta se ne autorizza pienamente la libertà, come sottolinea il commento di Dionisotti, quella libertà che nessuno come Marino ha poi saputo mettere a frutto. «Mandriali [...] quasi convenevoli a mandre» li ribadisce severamente il Trissino¹⁵, mentre il più accogliente Ruscelli usa i due termini (nel capitolo molto interessato e interessante che gli dedica)¹⁶. Importa forse pure che il

¹¹ Onorato Claretto a chi legge, in RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, p. 174.

¹² Mi riferisco alle raccolte elencate da F. GIAMBONINI, *Bibliografia delle opere a stampa di Giambattista Marino*, Firenze, Olschki, 2000, pp. 395-491, riprese dalla *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, a cura di E. VOGEL, A. EINSTEIN, F. LESURE, C. SARTORI, Pomezia-Genève, Staderini-Minkoff, 1977, 3 voll.

¹³ F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, a cura di V. MARUCCI, Roma, Salerno Editrice, 1996, p. 218: «e quello cotanto che dicea, lo dicea con molte note, come se dicesse uno madriale, secondo le scosse che avea, che non erano poche» (novella LXXIV).

¹⁴ P. BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino, UTET, 1966², p. 152.

¹⁵ G.G. TRISSINO, *Le sei divisioni della Poetica. Quarta divisione*, in *Tutte le opere*, II, Verona, Jacopo Vallarsi, 1729, p. 78 (*Dei mandriali*).

¹⁶ G. RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Venezia, Sessa, 1559, pp. CXX-CXXII (*De Madriali*). Sulla considerazione del madrigale presso i trattatisti del Cinque-

Ciotti, senese, stampando a Venezia le *Rime* del Guarini nel 1598, in due parti (una di sonetti e una di madrigali, come proprio col Ciotti tornerà a fare Marino quattro anni dopo) si rivolge ai lettori vantandosi di offrire «un modello del buon sonetto e del leggiadro madriale»¹⁷. (Per altro all'interno del libro la seconda parte si intitola *Madrigali*). Marino conferma la sua scelta fonetica nella lettera all'Achillini premessa alla *Sampogna*, dove dice di quei tali «giovannotti, iquali [...] per aver dato fuori un quinternuzzo di sonettini et di madrialetti quasi tutti scroccati dalle mie cose, mi fanno il concorrente addosso»¹⁸, e nelle *Dicerie*, dove tra l'altro, nella *Musica*, affrontando il tema 'voce di Cristo' afferma di voler stare «al detto della Sposa [del *Cantico dei cantici*], laqual come ottima cantatrice [...] potrà renderne buon giudizio. Udite ciò ch'ella dice in un suo vago madrialetto: *Vox tua dulcis est*»¹⁹. Il *Cantico dei cantici* come assieme di vaghi e dolci madrigaletti si accorda bene con quanto potrò ancora dire sul piccolo campionario madrigalesco che propongo.

Lasciando la forma linguistica per la sostanza, ripeterò comunque che questa Parte Seconda, considerata nel suo assieme di madrigali e canzoni, comprende la massima escursione metrica (nel numero dei versi, se non in quella della loro varietà, che non abbandona il terreno tradizionale dell'endecasillabo e del settenario): si va infatti da tre madrigali di soli cinque versi (B 63, 124 e 156) alla canzone dalla più ampia stanza, che io sappia, di tutta la tradizione lirica italiana (B 187 *In morte di sua madre*), nonché a canzonette di eccezionale ampiezza e impegno, sia in ambito morale che sacro. Se della Parte Prima lo stesso Marino ha vantato la novità delle partizioni, il «rustico ma nuovo ordine»²⁰, qui il flusso continuo dei madrigali, regolato (oserei dire) dalle chiuse delle canzoni, disegnano un nuovo Canzoniere, che arieggia l'antico per lo meno nel tornare a riunire i tre aspetti della lirica (gli amori, le lodi, gli inni, già distinti nelle nove sezioni di sonetti). Ma è un edificio antico costruito appunto senza i mattoni dei sonetti e su esecuzioni del tutto nuove di temi di tradizione lontana (quale l'epigrammatica greca e latina), vicina (gli autorevoli Tasso e Guarini) e riavvicinata (quale quella cortigiana). Ostenta titoli mai visti, ma subito adottati in una serie impressionante di antologie liriche. Sui temi comuni alle due parti si stabilisce inoltre un

cento, in particolare sui suoi rapporti con l'epigramma, si veda da ultimo S. RITROVATO, *Studi sul madrigale cinquecentesco*, Roma, Salerno Editrice, 2015.

¹⁷ B. GUARINI, *Opere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino, UTET, 1971², p. 191.

¹⁸ G.B. MARINO, *La Sampogna*, a cura di V. DE MALDÉ, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Guanda, 1993, pp. 40-41.

¹⁹ G.B. MARINO, *Dicerie sacre*, p. 220; «madriali» anche alle pp. 257 e 296.

²⁰ MARINO, *Rime amorose*, p. 30.

gioco di rinvii diverso da quello che si crea sulla pagina fra testi contigui. La contiguità richiede distinzione e progressione di senso (infilando madrigali *nel medesimo soggetto* si esalta la diversità del trattamento), mentre a distanza si sottolinea piuttosto la somiglianza che crea il richiamo: due distinti modi di variazione sul tema. L'indicazione ha, beninteso, valore generale, ma in Marino, promotore eccelso di questo gioco di specchi tra le sezioni delle sue opere e di queste serie di variazioni, il procedere ha una pregnanza particolare, che merita almeno un esempio. Si consideri il tema dell'Annunciazione, svolto in questa seconda parte in due madrigali contigui (B 197-198) e nella prima in un sonetto (ASa 8):

All'Agnolo Gabriello

Quai da Dio segni avesti
per conoscer MARIA,
messo del gran Messia, quando scendesti
di Cielo in Galilea
a salutar la Verginella ebrea?
Forse i sembianti angelici celesti,
ond'ella altrui pareva
più assai che donna e poco men che Dea?
Esser (cred'io) devea
a conversar con gli Angeli sì avezza
e sì piena contezza
avevi tu de le bellezze sue
che cercarne altro indizio uopo non fue.

Nella Santissima casa di Loreto

Qui l'alato Corriero
del nostro eterno amante
a la Vergin che 'l grembo ebbe fecondo,
portò 'l saluto e la salute al mondo.
Quest'è il tetto, anzi il Cielo
ove in umil sembiante
con gli Angeli scherzò sott'uman velo
del sommo padre il pargoletto infante.
Mura sì degne e sante
non tocchi immondo piè, fuggi, cor empio:
lunge, lunge, profan, dal sacro tempio.

Già il tema del saluto angelico è diversamente declinato in quanto evento: il primo madrigale punta sui «segni [...] per conoscer Maria», oggetto di domanda arguta, il secondo sul riconoscimento del luogo (la casa di Nazareth trasferita a Loreto). Diversa è anche l'impostazione enunciativa, ben sottolineata dai titoli (*All'Agnolo...*, *Nella santissima casa...*). L'angelo Gabriele «messo del gran Messia», oscillante tra paronomasia e *derivatio* (quale in senso stretto non è), si trasforma arditamente in «alato Corriero / del nostro eterno amante»; la spigliata «Verginella ebrea» risponde alla più piana ma anche più profonda «Vergin che 'l grembo ebbe fecondo»; i «sembianti angelici celesti» di lei svoltano nell'«umil sembiante» di Gesù, come il di lei «conversar con gli Angeli» in «con gli Angeli scherzò» di lui (aspetto «pargoleggiante» privilegiato da Marino in tema di Santa Casa, quasi a differenziarsi dal trattamento che ad esso riserva una solenne e penitenziale canzone di Tasso²¹, aspetto sviluppato in ben quattro successivi madrigali *Nel nascimento di Cristo*). Nessuna rima si ripete, come ovvio tra due componimenti immediatamente succedentesi sullo stesso soggetto, quasi fossero strofe di una stessa canzone. Ciò che è semanticamente identico è proposto in termini diversi, in modo da suscitare la meraviglia del lettore. Tutt'altro è invece il rapporto che si instaura tra il primo madrigale in specie e il sonetto dallo stesso titolo nelle *Rime sacre*, visto che i due componimenti hanno in comune ben due rime, nonché quattro parole in rima (qui poste in corsivo): la rima B del sonetto (presti: *scendesti: celesti: potresti*) e la D (ardea: *Verginella Ebrea: Dea*). Il concetto conclusivo del sonetto, espresso dalla terzina, diventa, ripreso in termini pressoché uguali, la premessa dell'ulteriore interrogativo madrigalesco, emesso nel corpo centrale della melica. Ma il più capiente sonetto con il suo «povero tetto» (v. 10) tocca anche la materia del secondo madrigale e con «ate sembiante» (v. 13) instaura una somiglianza coinvolgente sia i «sembianti» della Verginella (B 197) che «l'umil sembiante» del pargoletto (B 198)²².

All'Agnolo Gabriello

Per la via che di latte ornan le stelle,
spiegati i vanni al grand'ufficio presti,
messo alato di Dio qua giù scendesti
da le piagge del Ciel beate e belle.

Onde, s'invidia esser potesse in quelle

²¹ *Ecco fra le tempeste e i fieri venti*, in T. TASSO, *Le rime*, a cura di B. BASILE, Roma, Salerno Editrice, 1994, pp. 1894-901, n° 1654.

²² Un più esauriente commento del sonetto è sviluppato in questo volume da Andrea Grassi.

menti lassù purissime celesti,
tu solo invidiato esser potresti
portator di sì liete alte novelle.

Tu là chinasti pria ratto le piume
ove a povero tetto intorno ardea
chiaro diadema di celeste lume.

Mirando poi la Verginella ebrea
a te semblante al volto et al costume:
– Son anco in Ciel (dicesti): ecco una Dea –.

La dedicatoria a Tomaso Melchiori dà l'origine dei testi come particolarmente occasionale: in «cotal genere di poesia [...] certo assai di rado essercitato mi sarei, se gli amici con gli accidenti alla giornata avvenuti non me ne avessero essi prestato argomento». In verità di questi amichevoli «accidenti» nei testi stessi abbiamo spie alquanto modeste. Poche sono le didascalie che indicano un indirizzo particolare: al di fuori dei pittori viventi (il Bernardo di B 167, Jacopo Palma il Giovane a B 176, Luca Cangiasso a B 177), le cui opere sono dette presenti nella galleria napoletana del Principe di Conca²³, i pochi altri indirizzi sono romani: *La Ninfa del Tebro* (B 42, canzone) si chiama Agnola Vitelli Soderini; *La bella inferma* (B 132, canzone) è Lionora Orsina Sforza duchessa di Segni, che ci riconduce anche ad ambito romano. Alla suora Fenicia Crescenzi sono indirizzate le due grandi canzonette *Stabat Mater* e *La Pietà* (B 202-203): una parente del primo protettore romano, Melchiorre Crescenzi, cui è dedicata la Parte Prima. Marino rivolge poi le finali *Stanze recitate da Amore in una giostra fatta in Tivoli innazi all'Illustrissimo Signor Cardinale Alessandro da Este* (B 225) a un prelato pressoché suo coetaneo, cui scrive una lettera da Roma già il 28 agosto 1601, dichiarandosi di lui «creato (ovunque e qualunque io mi sia) perpetualmente obbligato»²⁴. È lo stesso cardinale che interverrà a favore della sua liberazione dal carcere

²³ Il quadro muta già nel 1604, come attesta l'edizione Slawinski: entra in scena il pittore Giovanni Contarini (1549-1605), a cui sono attribuiti un Caino (Slawinski 160 = B 166), una Madonna (Slawinski 163-66 = B 169-72; «di Giovanni Contarini» è esplicitamente detta la prima Madonna, le tre successive sono «Nel medesimo soggetto»; della seconda l'argomento specifica l'appartenenza alla galleria del Principe di Conca), una santa Caterina (Slawinski 172 = B 178), un san Paolo (Slawinski 178 = B 184), un san Giovanni decollato (Slawinski 180 = B 186). Il madrigale sul ritratto di mons. Cornelio Musso (Slawinski 161 = B 167) si rivolge a un Bernardo che Slawinski identifica con Giovan Bernardo Della Lama, morto nel 1600.

²⁴ G.B. MARINO, *Lettere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, p. 27.

torinese e che, sempre a Torino, sarà ammirato uditore delle sue dicerie²⁵. C'è poi ancora il madrigale intitolato *Poeta che canta* (B 45), indirizzato «Al Signor Tomaso Stigliani, inteso sotto il Selvaggio, amico intrinseco dell'autore»: uno scherzetto più che un omaggio, ma insomma importa che qui a Marino prenda a manifestarlo, unico fra tutti, come suo «amico intrinseco», certo conoscenza dei comuni anni napoletani e poi romani. Ma importa anche sottolineare che il soggiorno di Marino a Roma, anteriore alla partenza per Venezia verso la fine del 1601, proprio per stamparvi le *Rime*, non è neppure di un anno, e ciò nonostante le occasioni romane sono pressoché le sole a manifestarsi in *Madriali e Canzoni*. Resta comunque la Parte più «disinteressata» di tutta la lirica mariniana, la meno politica, per quanto certo sempre implicata nella «costruzione dell'immagine pubblica». La dedica a Tomaso Melchiori, marchese di Turrita, un giovane nobile romano, gravitante come Marino attorno all'Accademia Romana (poi Accademia degli Umoristi), morto già nel 1608, è in parte ancora da spiegare. Marino lo dice, qui e altrove, intendente «di Musica e di Poesia» (AVa 20), per cui gli sono certo ben indirizzate le meliche, ma questa sua esperienza musicale e poetica non si traduce in produzioni di cui si abbia conoscenza, salvo un sonetto che il marchese indirizza allo stesso Marino e a cui lui risponde nelle prime *Rime* (APra 22-ARi 22)²⁶. Dalle *Rime eroiche* (AEr 47-48) risulta che Marino ne ricercò la protezione e che ne ebbe una collana d'oro²⁷. Slawinski afferma, non so in base a quale documento, che condusse vita debosciata, da sperperatore del proprio patrimonio. La dedica al Melchiori è dunque per lo meno consona alla leggerezza melica di gran parte dei fortunatissimi madrigali, compresi i famosi e arditi baci, e relativa canzone, che Marino, sempre nella dedica, dice di voler mettere in salvo come «scherzo giovanile, e poco men che fanciullesco», a suo dire divulgatissimo e persino tradotto in varie lingue. Curioso che di questa divulgazione manoscritta e di queste traduzioni non siano emersi sinora testimoni. L'immensa fortuna di questi testi melici e amorosi è tutta a stampa, e posteriore al 1602, salvo, per ora e sempre a mia conoscenza, tre testi messi in musica: due da Giovandomenico Montella napoletano²⁸, al quale saranno sempre grati i testi di Marino, e una

²⁵ MARINO, *Lettere*, pp. 167-68.

²⁶ Al protettorato di Melchiori fece capo anche Gasparo Murtola, come mostra la dedica del componimento *Il ballo* nei suoi *Lirici* del 1601 (cfr. C. CARMINATI, *Giovanni Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008, p. 35 e n. 61), dunque anche di poesia melica, di cui l'infelice rivale del Marino fu abbondante produttore.

²⁷ G.B. MARINO, *Rime eroiche*, a cura di O. BESOMI, A. MARTINI, M.C. GIANINI, Modena, Panini, 2002, pp. 130-33.

²⁸ Elencati in GIAMBONINI, *Bibliografia*, nn. 322-323.

strofa della canzone dei baci, una almeno sì, effettivamente musicata da un Tomaso Giglio siciliano e a stampa già nel 1601²⁹; ma non è emersa sinora la veste musicale data a quella canzone da Tommaso Pecci, proprio per quella ringraziato da Marino in un sonetto (AVa 12), nonostante il fatto che il Pecci sia senz'altro uno dei musicisti che più volentieri ricorre ai testi di lui.

Marino non solo è ben presente nelle raccolte musicali con i suoi versi, ma a volte il suo nome è anche evidenziato nei frontespizi delle stesse oppure contribuisce a configurarli. Ci si imbatte infatti in titoli marinistici come *Madrigali boscarecci* di Pietro Marsolo da Messina, del 1607, con effettivamente otto sonetti boscherecci di Marino, regolarmente musicati in 16 madrigali³⁰; *I sospiri con altri madrigali* di Paolo Bottaccio (1609)³¹, che contiene appunto *O ben sparsi sospiri*, canzone a stampa nel 1605, non raccolta nella *Lira* e tra le disperse³²; *Baci ardenti* di Gabriello Puliti organista di Capodistria (1609)³³, che in effetti musica cinque baci di Marino. Incuriosisce anche *La bella Clori armonica* di Gio. Francesco Anerio (1619), che, se non proprio la canzonetta amebea di Aminta e Clori (B 27) di Marino musica la contigua pastorale *Presso un fiume tranquillo* (B 50)³⁴, una delle più gradite ai musicisti. L'Anerio per altro compone prevalentemente musica sacra, su testi volgari ispirati agli intenti di san Filippo Neri e degli oratoriani, di cui fa parte³⁵. Certo, si tratta di poesia devota più semplice di quella di Marino, ma la semplicità mariniana, specie nell'ambito del madrigale sacro, penso possa avere a che fare con l'ambiente dell'Oratorio filippino, dal quale è sorto il genere musicale omonimo e che sin dalla fine del Cinquecento dà un'intonazione teatralmente drammatica ai canti che accompagnano la predicazione in occasioni pressoché quotidiane. È una pista non ancora battuta, ma che mi pare da tentare. Ancora: *Trastulli estivi concertati* del Bizzarro Accademico Capriccioso (1620)³⁶, titolo del tutto mariniano, anche se nella raccolta non figurano i *Trastulli estivi*, non musicati anzitutto perché narrativi, ma vi si moltiplicano i baci, che dei trastulli sono

²⁹ Ivi, n° 325.

³⁰ Ivi, n° 382.

³¹ Ivi, n° 404.

³² La si legge in G.B. MARINO, *La Lira*, a cura di M. SLAWINSKI, III, Torino, RES, 2007, pp. 16-19.

³³ In GIAMBONINI, *Bibliografia*, n° 414.

³⁴ Ivi, n° 535.

³⁵ Si veda A. PRÉJUS, *Musique et dévotion à Rome à la fin de la Renaissance. Les Laudes de l'Oratoire*, Turnhout (Belgium), Brepols, 2013, pp. 74-75 e 391-99 (esempi del suo *Teatro armonico di madrigali* del 1619).

³⁶ In GIAMBONINI, *Bibliografia*, n° 548.

la pece tenace; *Canora sampogna composta di sette canne musicali* di Pellegrino Possenti (1623) con passi musicati dell'*Arianna* e dei *Sospiri d'Ergasto* detti del Cavalier Marino nel frontespizio³⁷. C'è infine l'oggi meglio nota *Catena d'Adone*, posta in musica da Domenico Mazzocchi nel 1626³⁸, rielaborazione dovuta a Ottavio Tronsarelli dei canti XII e XIII (La Fuga e La Prigione) del poema.

Tornando a *Madriali e Canzoni* e restringendoci a queste meliche si constata che ai testi amorosi copiosamente musicati fanno da contrappeso due canzonette morali di indubbio impegno su *L'Oro* e *Il Ferro* (B 144-145), la canzone in morte della madre (B 187), grande pronao alle vere e proprie meliche sacre (B 188-225). Se a queste 38 meliche sacre si sommano le precedenti morali e i madrigali su pitture e sculture a soggetto religioso otteniamo un totale di 61 componimenti a carattere spirituale, che costituiscono più di un quarto della raccolta: un assieme che, unito alle *Rime morali e sacre* della Parte Prima, fa del Marino l'autore emergente in una cospicua serie di ampie antologie di poesia sacra pubblicate negli anni successivi³⁹.

La fortuna musicale di questi testi sacri non è paragonabile a quella dei testi amorosi, e non lo è perché tutte le nostre indicazioni in merito si fondano su un repertorio che vuole essere di *musica italiana vocale profana*⁴⁰, anche se in realtà registra non poche raccolte parzialmente o integralmente sacre. Nonostante i difetti inerenti ai cataloghi a nostra disposizione, anche la fortuna dei testi sacri che ci interessano è rilevante. Pare avviarsi nel 1603 con una raccolta veneziana cui partecipano lo stesso Pecci e Mariano Tantucci⁴¹. Continua in modo più consistente con le *Canzonette spirituali* di Francesco Bianciardi del 1606⁴², poi l'anno dopo con *Madrigali e Canzonette spirituali* di don Severo Bonini da Firenze monaco vallombrosano⁴³, dove Marino sta nel frontespizio assieme a don Crisostomo Talenti, suo corrispondente

³⁷ Ivi, nn. 588 e 633 (ristampa del 1628).

³⁸ Ivi, n° 619.

³⁹ Su di queste ho detto in MARTINI, *Le Divozioni del Marino*.

⁴⁰ Anche il *Repertorio della poesia italiana in musica, 1500-1700* (RePIM), a cura di A. POMPILIO, in rete, è fondato sul "Nuovo Vogel" citato alla n. 12 e ne conserva le caratteristiche, benché si dichiari fondato su «una bibliografia di ca. 3500 fonti musicali di musica profana e spirituale dei secoli XVI-XVII».

⁴¹ In GIAMBONINI, *Bibliografia*, n° 339. *O ingrati mortali* (B 204), *Vergine benedetta* (B 196), *M'hai già per darmi vita* (B 218): tre testi sacri su 16 mariniani.

⁴² In GIAMBONINI, *Bibliografia*, n° 365.

⁴³ Ivi, n° 370.

poetico⁴⁴ e confratello del musicista. Si arriva quindi al 1616 (e qui mi fermo, anche se si potrebbe procedere sino alla fine del secolo), a una raccolta dal titolo singolare quanto indicativo di *Scherzi sacri*, dovuto ad Antonio Cifra romano, maestro di cappella nella Santa Casa di Loreto⁴⁵, dove a otto pezzi su testi del 1602 si uniscono quattro *Divozioni* del 1614. È «l'opera vigesimaseconda» del musicista, che ripeterà l'impresa su altri componimenti mariniani nell'opera «vigesimaquinta» del 1618, dall'identico titolo⁴⁶, molto atto ad esprimere, anche sul terreno sacro, la qualità prima di quella poesia, specie quando melica, apprezzata proprio per la sua levità⁴⁷. Ricordo in merito quel che affermava l'accademico Ammassato, cancelliere degli Orditi, quando il 12 gennaio 1611 dedicava l'imponente madrigalesco *Gareggiamento poetico* messo assieme dal suo Confuso collega di accademia a don Giulio Cesare di Capua principe di Conca (dunque il figlio del protettore di Marino), distribuendo con una certa attenzione gli epiteti ai campioni di quel torneo, «non punto inferiori [ai greci e ai latini] o sia per leggiadria, o per dolcezza di stile, come vedrà V.E. in questa numerosa schiera, nella quale sopra gli altri s'avanzano il dottissimo Tasso, il purissimo Casoni, il vivace Guerini, il concettuoso Rinaldi, il dolce Marini, il leggiadrissimo Petracci, il grazioso e facile Murtola, l'armonioso Chiabrera e tanti che vanno leggiadramente imitando, e dolcemente emulando li soprannominati»⁴⁸. Valga nello stesso senso scherzoso, quasi vent'anni prima, in età dunque premariniana, la testimonianza di un poeta di madrigali tra i più assidui, Maurizio Moro, canonico a Venezia⁴⁹. Nell'avvertenza al lettore del suo *Giardino de' madrigali del Costante Accademico Aspirante*, del 1593, già insiste su questi stessi caratteri: «Leggansi alfine i Madrigali, ultimi parti di questa Lingua; che il Tasso,

⁴⁴ MARINO, *La Lira*, II, pp. 385-87 (*Poesie di diversi al Marino*).

⁴⁵ In GIAMBONINI, *Bibliografia*, n° 492.

⁴⁶ Ivi, n° 530.

⁴⁷ Questi *Scherzi sacri* sono comunque preceduti sin dal 1613 da diversi libri di *Scherzi* profani, anche con testi di Marino. Né il Cifra è il primo a impiegare il termine, già messo in campo da Gabriello Puliti (ricordato sopra per i suoi mariniani *Baci ardenti*) con gli *Scherzi, capricci et fantasie, per cantar a due voci* (1605) e dallo stesso Monteverdi (*Scherzi musicali a tre voci*, 1607). Cfr. la voce *scherzo* di TILDEN A. RUSSELL in *The new Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by S. SADIE, vol. 22, London-New York, Macmillan-Grove, 2001, p. 486. La maggior parte dei testi degli *Scherzi* monteverdiani sono per altro tratti dalle *Maniere de' versi toscani* e dagli *Scherzi e canzonette morali* del Chiabrera (1599), per cui a capo della tradizione di scherzi poetici va posto senz'altro il Savonese.

⁴⁸ *Il Gareggiamento poetico del Confuso Accademico Ordito. Madrigali amorosi, Gravi e Piacevoli ne' quali si vede il Bello, il Leggiadro et il Vivace dei più Illustri Poeti d'Italia*, Venezia, Apresso Barezzo Barezzi, s.d. ma «In Padova il dì 12. Gennaio 1611» la lettera dedicatoria, A3r-v.

⁴⁹ Il probabile M.M. del *Gareggiamento*.

il Goselini, il Manfredi, il Rinaldi, il Simonetti, et altri hanno lasciato sin ad hora vedere: che per la laconica brevità loro pareggiano, o per dir meglio vincono gli epigrammi de' latini; sono soavi, et dolci nel suono, numerosi nella Rima, dilettevoli nella testura, tiranni de i nostri affetti, spiritosi ne i concetti et pensieri»⁵⁰. Di questi «ultimi parti» Marino si farà presto ineguagliabile produttore, come l'appena ricordato *Gareggiamento* ampiamente dimostra.

Dei 225 testi contenuti in *Madriali e Canzoni* un po' più della metà sono musicati e un po' meno della metà non lo sono, né ci si aspetta che lo siano, se pensiamo agli argomenti da galleria, ai testi su temi troppo peregrini o troppo concettualmente inafferrabili, se posti sulle ali del canto. Ma se rileggiamo i due pezzi più musicati nei rispettivi campi, il profano e il sacro, ci persuadiamo che a ottenere la palma sia proprio la qualità che, riaffidata alla terminologia dell'epoca, ma almeno in parte traducibile in termini di tecnica poetica, è stata via via chiamata facilità, dolcezza, grazia e leggiadria, meglio se provvista di vivacità, fosse anche nel più grave dei temi. Cominciamo dal campione assoluto, la *Morte dolce* (B 108):

Se la doglia e 'l martire
non può farmi morire,
mostrami almeno, Amore,
come di gioia e di piacer si more.
Voi che la morte mia negli occhi avete
e la mia vita siete,
dite, dite ch'io mora a tutte l'ore,
ch'io son contento poi
mille volte morir, ma in braccio a voi.

Le rime sono tutte facili. La dominante in tre sedi (*Amore: more: ore*) è anche equivoca e come tale, portatrice del tema di fondo: amore e morte. Le altre sono tutte bacciate, la prima (*martire: morire*) consonante con la dominante in *-ore*; la grammaticale *avete: siete* è subito ripercossa in *dite, dite*; l'ultima è solo vocalica, con quel *poi* quanto mai ricorrente nell'erotica melica, in punta di verso, spesso proprio a indicare il raggiungimento del piacere⁵¹,

⁵⁰ M. MORO, *Giardino de' madrigali del Costante Academico Cospirante*, Venezia, G.B. Bonfadino, 1593, c. a4v. Formule appena variate (con l'aggiunta di Agostino Nardi e di Guarini) nei suoi *Tre giardini de' madrigali* presso lo stesso editore nel 1602, come si legge in RITROVATO, *Studi sul madrigale cinquecentesco*, pp. 94-95.

⁵¹ Vedi B 16 (*Bacio chiesto*): «Perch'un bacio ch'io / mordi il dito e minacci, / bocca spietata, anzi m'ingiurii e scacci? / Sì, ch'un bacio desio; / baciarmi, e poi, ben mio, / mordi, minaccia, ingiuria pur, se sai, / ché non saranno allor, benché mordaci, / minacce, ingiurie e morsi altro che baci»; B 20 (*Baci*, vv. 77-84): «ond'ella che m'ha in braccio, / lascivamente onesta, / gli occhi

che qui coincide con l'elegante arguzia finale. Quintuplica in soli nove versi la *derivatio* su morire, con «morte mia» che si rovescia in «mia vita» e la bilabiale /m/ proliferante ovunque, raggiungendo la sua acme in «mostrami almeno, Amore». Prevalgono i settenari, come è bene che prevalgano. La sintassi è bipartita e disegna due assiemi disuguali, come pressoché sempre nei madrigali mariniani, di quattro e cinque versi, il primo periodo rivolto ad Amore, il secondo alla donna. Altro commento meriterebbe il testo come posto a conclusione di un quartetto di madrigali intitolato *Muori, disse madonna*, tema credo lanciato dal Guarini, insulto o ripulsa a cui questa *Morte dolce* è rimedio. «Mille volte il dì moro e mille nasco», aveva detto Petrarca in un celebre sonetto, musicato anche da Monteverdi (*Or che 'l ciel e la terra e il vento tace*, *Ruf* 164, 13), ma aveva concluso «tanto da la salute mia son lunge» (v. 14). In Marino il tema dalla canonica versione disforica si rovescia nell'abolizione della separazione a favore dell'unione più intima: siamo dunque alla sua parodia.

Su questi versi sono state composte 34 musiche, senza contare le ristampe. Una prima volta dall'amico Tommaso Pecci, poi anche da Gerolamo Frescobaldi, con particolare intensità sino alla morte di Marino, più sporadicamente sino a metà del secolo. Non estraneo a questa fortuna deve essere il fatto che l'attacco echeggia uno dei più celebri madrigali del pieno Cinquecento: quello di Cipriano da Rore su versi attribuiti ad Alfonso d'Avalos marchese del Vasto, che cominciano «Ancor che col partire / io mi senta morire», e concludono: «et così mille e mille volte il giorno / partir da voi vorrei, / tanto son dolci gli ritorni miei» (che è già un più discreto ma sicuro modo di rovesciare il tema di Petrarca). Marino aggiunge alla semplicità di quello l'arguzia meglio rispondente al nuovo gusto, sia poetico che musicale.

Se passiamo ai madrigali sacri, le partiture ottenute dai testi mariniani sono molto meno, né di questa disparità mi so davvero dare una spiegazione.

mi bacia, e fra le perle elette / frange due parolette: / «cor mio» dicendo, e poi, / baciando i baci suoi, / di bacio in bacio a quel piacer mi desta / che l'alma insieme allaccia e i corpi innesta»; B 23 (*Bacio mordace*): «Eccomi pronta a i baci: / baciarmi, Ergasto mio, ma bacia in guisa / che de' denti mordaci / nota non resti nel mio volto incisa, / perch'altri non m'additi, e in esse poi / legga le mie vergogne e i baci tuoi»; B 31 (*Amori notturni*, vv. 89-91): «Stanco, non sazio, al fine alzo a' begli occhi / gli occhi tremanti e poi / da le sue labra il fior de l'alma coglio»; B 76 (*Leandro*, vv. 59-64): «Perché chi può gioire / di quel piacer sovrano, / di quel bel che m'alletta / e poi lasciarlo e poi girne lontano, / dopo la sua partita / più star non deve in vita»; B 104 (*Muori, disse Madonna*): «Ch'io mora? oimè, ch'io mora? / Morrò, ma che fia poi? / Piangeretemi voi? / [...] / Forse, s'egli averrà mai che mi tocchi / stilla di sì begli occhi, / tornerò in vita ancora / per aver poi mill'altre morti ognora»; B 118 (*Lettera amorosa*): «[...] O felice, o beato, / se mai per grazie nove / in quel candido seno avrai ricetta. / Ma più quando avrai poi, / s'avien ch'a te per sciorre i nodi tuoi / la bocca s'avicini, / mille baci di perle e di rubini».

C'è da credere che i testi sacri in volgare avessero comunque meno corso di quelli canonici in latino, né so in che luoghi risuonassero i volgari, pur da tempo disponibili (per esempio i primi *Madrigali spirituali* di Monteverdi, già del 1583, sono tutti italiani). Si sa (l'ho già accennato a proposito dell'Anerio) che nell'ambiente romano ma anche napoletano dell'oratorio filippino trionfano le laudi volgari. Di quello romano poi il cardinal Pietro Aldobrandini, padrone del Marino, è particolare protettore e la sua corte è ben provvista di musicisti, come è stato largamente documentato da Claudio Annibaldi⁵². In ogni modo: il madrigale sacro di Marino più musicato è il ben noto *Alla lancia di Longino* (B 206), con quattro partiture:

Lancia, lancia soave,
lancia non più, ma chiave,
il tuo non è ferire
ma dolcemente aprire
e n'apri, o che tesoro,
tesor ch'acque ha d'argento e sangue d'oro.

Non ci torno su, perché lancia più volte impugnata dalla critica: Besomi ne ha indicato la dipendenza diretta ma anche la deviazione dal p. Grillo⁵³; p. Pozzi se ne è servito per distinguere la pietà del Casoni dalla sensualità mariniana⁵⁴; io per sottolinearne l'addolcimento erotico rispetto alla devota asprezza del Grillo, grazie anzitutto alla replica delle parole tanto grata ai musicisti⁵⁵; Guardiani in un più compiuto commento, che tra l'altro ci ricorda cosa voglia dire chiave nel linguaggio corrente, almeno sin dai tempi dell'Aretino⁵⁶.

Oltre questa punta nella sezione sacra di *Madriali e Canzoni* ben 21 testi ottengono una, due o tre partiture, e sono, nell'ordine, i madrigali per san Lorenzo (B 191-92), per san Francesco (B 192-95), per la Madonna (B 196), presente, beninteso, anche nel madrigale per la Casa di Loreto (B 198) e nei quattro per Natale (B 199-202); dopo la quale occorrenza sono ancora musicati un madrigale sul cantico di Simeone (B 203), sei sulla Passione nelle sue varie fasi (B 204, 206-210) e tre dei numerosi testi per la Maddalena (B 218-19, 224).

⁵² C. ANNIBALDI, *Il «mecenate» politico. Ancora sul patronato musicale del cardinal Pietro Aldobrandini*, in «Studi musicali», xvi, 1987, pp. 33-93; xvii, 1988, pp. 101-78.

⁵³ O. BESOMI, *Ricerche intorno alla Lira di G.B. Marino*, Padova, Antenore, 1969, pp. 167-68.

⁵⁴ G. POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, p. 211.

⁵⁵ MARTINI, *Marino e il madrigale attorno al 1602*, pp. 374-75.

⁵⁶ GUARDIANI, *Dieci pezzi sacri del Marino*, pp. 365-67.

Ci si potrebbe anche chiedere (non mi pare lo si sia fatto sinora) a quale criterio risponda l'ordine di successione, che ho qui rispettato, in cui si presentano queste occasioni sacre. Secondo le occorrenze dell'anno liturgico, temporale e santorale? Il ciclo sembrerebbe rispettato nella nostra piccola serie: san Lorenzo è festeggiato il 10 agosto, san Francesco il 4 ottobre, Natale il 25 dicembre, la Pasqua mobile in primavera, Maria Maddalena il 22 giugno. Nell'assieme constato delle eccezioni, ma la trafilata del calendario romano⁵⁷ mi pare comunque l'ipotesi più interessante, che avvicina le sacre mariniane al *Teatro armonico di madrigali* di Giovan Francesco Anerio o ad altre raccolte del tipo, di esplicito orientamento liturgico. La questione interessa anche le *Historie della Galeria*, che in quanto opposte alla favole sono di storia sacra.

Dalla serie di testi appena indicata propongo in lettura il primo madrigale del dittico *A san Lorenzo* (190-191), musicato dal fiorentino e vallombrosano don Lorenzo Bonini e dal Cifra. San Lorenzo, non è inutile ricordarlo (il commento, oggi tanto facilmente intertestuale, è bene che si faccia il più possibile tematico, in poesia non meno che nelle arti figurative), è il levita romano suppliziato sulla graticola; un martire del terzo secolo, al quale Costantino eresse la basilica, rifatta da Pelagio II: San Lorenzo fuori le Mura; grande il culto dedicatogli, specie a Roma, e le conseguenti raffigurazioni artistiche.

Te la fiamma e l'ardore
che 'ntorno altri t'accende,
santo garzon, non coce e non offende,
ch'assai più vivo foco
nodrisce entro 'l tuo core,
anzi nodrisce te foco d'Amore.

Il madrigaletto è anche qui dominato dal settenario (in quattro sedi su sei). Lo schema metrico (abBcaA) ha anche una rima dominante, la prima in *-ore*, la più facile e canterina che ci sia (*core: amore*); già presente in *Morte dolce*; apre e chiude l'unico periodo, retto da una principale sostenuta da un forte iperbato («Te [...] non coce e non offende»). «Foco» in punta al v. 5 rimane parola irrelata in quanto rima, come spesso capita nei madrigali anche mariniani, ma in tutti questi casi, almeno in Marino, ha un valore

⁵⁷ Questo è direttamente richiamato ne *La Corona dell'anno. Del Reverendiss. Sig. Bernardino Baldi da Urbino, Abate di Guastalla. Nella quale si continene tanti sonetti, quanti Santi corrono in tutto l'Anno, secondo il Calendario Romano*, Vicenza, Agostino della Noce, 1589: una centuria di sonetti.

tematico forte. Qui ripete semanticamente «la fiamma e l'ardore» dell'incipit e anticipa il «foco d'Amore» della chiusa; partecipa insomma sia della natura del fuoco materiale («la fiamma») che di quello spirituale («l'ardore»). «Foco» poi allittera sia col precedente «coce», sia con il successivo «core». Per dirla con la chiusa di un madrigale della sezione profana, là dove *La sua Donna gli porse il vaso dell'acqua, dove ella havea beuto* (B 97), «Ahi, che fu di Cocito onda cocente». Ma al di là della forma brillante, mi preme sottolineare l'aderenza del concetto con quanto afferma il *Sermo sancti Leonis Papae*, una *lectio* che ricavo dal breviario romano per il 10 agosto, festa di san Lorenzo: «Superari caritas Christi flamma non potuit: et signior fuit ignis qui foris ussit, quam qui intus accendit»⁵⁸. Certo, il breviario nelle mani del Marino ci sembra abbastanza improbabile, anche se un «Breviarium sine frontispitio» e un messale stanno nella libreria del Collegio dei Nobili, che comprende almeno in parte i libri posseduti da Marino (con non pochi volumi in folio di padri latini e greci tradotti)⁵⁹. Comunque i testi di cui il breviario è collettore circolavano anche in altra forma, orale e a stampa, a cominciare dal messale, non destinato alla devozione privata ma alla pubblica liturgia⁶⁰. Sulla prima pista mi ha messo il Panigarola, là dove nel suo *Modo di comporre una predica* per predicare dei santi consiglia «il dottissimo et accuratissimo Martyrologio di Monsig. Galesino, e quello che ne dice il Breviario»⁶¹. Quello che vale per l'oratoria può valere anche per la poesia. Più in generale credo che oggi sia quanto mai importante riportare questa materia sacra alla sua origine prima, ignota ai più, mentre ai più era nota allora, meglio di qualunque letteratura profana, e quotidianamente consumata, tanto da motivare di continuo la richiesta di nuovi testi devoti in volgare. Meglio fornire a commento di questa poesia un rinvio ai testi biblici, liturgici e affini, che annegarla in minute tessere lessicali provenienti dai più svariati poeti di tradizione non particolarmente illuminanti (basterà dire, se già non avanza, per esempio nel caso del nostro madrigale, che pure «garzon», «coce» e «il cor nudrisco» sono parole del *Canzoniere*). Tessere spesso così abbondanti e indiscriminate

⁵⁸ *Breviarium romanum. Editio princeps (1568)*. Edizione anastatica, introduzione e appendice a cura di M. SODI e A.M. TRIACCA, con la collaborazione di M.G. FOTI, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1999, p. 843 (n° 5351).

⁵⁹ G. FULCO, *L'inventario della Libreria del Collegio dei Nobili*, a cura di R. D'AGOSTINO, C. REALE ed E. RUSSO, in «Filologia e Critica», xxxv, 2010, pp. 393-450, a p. 422.

⁶⁰ Per lo stesso breviario si vedano per esempio gli *Hinni sacri del Breviario Romano. Tradotti in lingua volgare, dichiarati, et arricchiti di devote meditationi da Giovanbattista Possevino sacerdote mantovano*, Venezia, eredi G.M. Leni, 1599, con varie ristampe.

⁶¹ *Modo di comporre una predica, trovato dal R. P. F. Francesco Panigarola Minore osservante. Per quelli che cominciano*, Roma, Giovanni Osmarino Gigliotto, 1584, p. 37-38.

da lasciarci pensare che la più smemorata delle età, ossia la nostra, nei nostri studi sarà ricordata (e quindi dimenticata) come quella delle più sterminate reminiscenze.

Segue san Lorenzo, sia nella serie mariniana che nel calendario liturgico, san Francesco d'Assisi, anzi nel titolo *d'Ascesi*, nella dizione dei *Fioretti*, di Dante e di tutti i grandi toscani. A san Francesco Marino dedica ben quattro *madriali* (per restare nello stesso registro linguistico), di cui propongo il secondo (B 193), musicato due volte (presto dal solito Cifra, tardi da un oratorio di Napoli, Scipione Dentice):

Pietosissimo Arciero,
con Amor contendesti
e, d'Amor saettato, Amor vincesti.
Sanguinoso Guerriero,
ferito e feritore
e vinto e vincitore:
vinto, però ferito,
ma vincitore ardito
in segno de la palma e de l'acquisto
porti le 'nsegne de l'amato Cristo.

Su san Francesco l'intrico di testi si fa per forza fitto⁶². Precedono Marino per lo meno il Tasso con due sonetti e il solito decisivo Grillo, che nei *Pietosi affetti* raddoppia la posta con quattro⁶³. Basti l'attacco del suo primo:

O caro Amante, nel tuo Amor converso,
e del tuo feritor ferita imago
che di mirar se stesso in te sol vago
s'esprime in te di divo sangue asperso.

Marino prosegue via polittoto una *derivatio* sull'amore attivo e passivo, già avviata nel madrigale subito precedente, rinnovandola con «ferito e feritore / e vinto e vincitore». Si passa da «ferito e feritore» (evidente in Grillo) a «vinto e vincitore» (assente nel modello) tramite i due versi paralleli 1 e 4, con le metafore dell'«arciere» e del «guerriero», che sembrano anche innovative, per quanto del tutto congruenti con le immagini già messe in campo

⁶² Vi si è in parte inoltrata in un suo contributo, dove Marino ha il posto che merita, ossia nel caso quello iniziale, M.T. DOGLIO, *Immagini di san Francesco nella letteratura del Seicento*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», xxv, 1989, pp. 423-43.

⁶³ A. GRILLO, *Pietosi affetti*, Vicenza, Eredi di Perin Libraro, 1596, pp. 157-59, sonn. LXII-LXV.

dall'abate. Di qui il quintuplice gioco su 'vincere', con relativa «palma» e «insegne» finali, vincenti anche sul piano poetico in questo preciso campo tematico e formale (non casuale è infatti lo spostamento della gara dal terreno del sonetto a quello del madrigale). Ma Marino mi pare colga la palma stimolato dall'inno *In coelesti collegio*, attribuito a Tommaso da Capua, ai vv. 15-16: «mundum vicit et vitium, / se victo, victor inclytus»⁶⁴. «Vincitore ardito» è indubbiamente una buona traduzione di «victor inclytus».

Un'altra reminiscenza del breviario parrebbe al centro del primo madrigale (B 199) *Nel nascimento di Cristo* (anch'esso musicato da Lorenzo Bonini):

Avolto in sottil velo
 (rimirate o mortali
 e stupisci Natura)
 nasce il sommo fattor fatto fattura.
 Tra duo vili animali
 giace in ruvide piume
 chi su le stelle assiso
 ha gli Angeli ministri in Paradiso.
 L'allegrezza del Cielo
 piagne, e l'eterno Sol trema di gelo.

La constatazione centrale potrebbe essere parafrasi dell'invocazione «O Regem caeli, cui talia famulantur obsequia: stabulo ponitur, qui continet mundum: Jacet in praesepio, et in caelis regnat» (un responsorio mattutino di Natale dovuto a san Gregorio Magno)⁶⁵. Se non che Guardiani ha già indicato come il pezzo sia, pari pari, un semplice rifacimento di un madrigale di altrettanti dieci versi dovuto a fra Giuseppe Policreti, chiusa ossimorica e citazione dantesca compresa⁶⁶. In tal caso la fonte intermedia conta indub-

⁶⁴ L'inno non sta nel *Breviarium* del 1568, ma in edizioni posteriori. Lo leggo in *Bréviaire romain, suivant la Réformation du Saint Concile de Trente; Imprimé par le commandement du B. Pape Pie V. Revu et corrigé par Clement VIII, et depuis par Urbain VIII. À l'usage des Religieux et Religieuses de l'Ordre des Freres Mineurs Capucins du Séraphique Pere Saint François, conformément aux nouveaux Décrets de la Sacrée Congrégation des Rites*, Paris, P.G. Le Mercier, 1749, p. 525.

⁶⁵ *Sancti Gregorii Papae I. Cognomento Magni Opera omnia [...] Studio et Labore Monachorum Ordinis Sancti Benedicti, e Congregatione Sancti Mauri [...] Tomus undecimus, Complectens Duplex Responsoriale et Antiphonarium*, Venezia, ex typographia Sansoniana in vico S. Raphaelis, 1774, p. 185.

⁶⁶ GUARDIANI, *Dieci pezzi sacri del Marino*, pp. 356-57. Legge il Policreti in *Le Muse Sacre. Scelta di Rime Spirituali, de' più Eccellenti Autori d'Italia, del Sig. Pietro Petraci*, Venezia, Deuchino e Pulciano, 1608, p. 264 (uno dei venti madrigali di lui presenti in questa antologia): «Nel dì del Natale di Christo N.S. / La bellezza del Cielo / avolta è in human velo / (stupite, egri

biamente più della fonte prima. Ma, per la ragione suddetta, relativa alla nostra memoria epocale, non sarà inutile richiamare anche questa prima.

Termino con due sicure citazioni paoline in tema appunto di *San Paolo*. Sono due madrigali (B 184-185) poi trasferiti nella *Galeria*, dove appaiono come opera di Tiziano⁶⁷:

Ben dal mastro eccellente
di bei color vestita
del Dottor de la gente
prender potea l'imago e senso e vita;
ma qual già fu, qual visse,
tal egli anco il descrisse.
Mentre visse costui,
non visse no, visse ben Cristo in lui.

Il concetto è sottile: l'immagine di Paolo, vestita di bei colori, poteva prendere senso e vita grazie a Tiziano, ma questi ha saputo renderne non solo l'esteriorità, bensì l'essenza, che è quella stessa di Cristo. Ora il concetto risponde perfettamente alla lettera paolina: «Vivo autem iam non ego: vivit vero in me Christus» (*Gal* 2, 2). Anche per questo «visse», la parola tematicamente forte, è una prima volta esposta in rima e ribadita tre volte nella chiusa. Mi pare un bell'anticipo sulla conoscenza delle lettere paoline, ben viva nelle *Dicerie sacre* e persistente in un'ottava de *L'Adone* sullo stimolo della carne (VI 3). Canonico il «doctor gentium» per indicare san Paolo.

Il secondo madrigale è il rovescio altrettanto sottile del primo:

Sembrò già morto al mondo
questi, mentre dal Ciel visse lontano.
Or di color sì vivo e sì giocondo
l'adorna illustre mano

mortali, / che stupisce Natura). / Su le ruvide piume / l'alto Re d'ogni nume / giace tra due animali, / fatto huomo per far Dio la sua fattura. / Mirate con qual zelo / il bel foco d'Amor trema di gelo». Non contengono madrigali *I vivi interni affetti del core. Rime spirituali di F. Giuseppe Policreti da Trevigi. Parte Prima*, Venezia, Domenico Imberti, 1587, ma il madrigale in questione si deve poter ritenere anteriore a quello di Marino, che, pur seguendolo passo passo, lo migliora. L'ampia produzione del Policreti è in gran parte pubblicata nell'ultimo quarto del Cinquecento. La *Bibliografia dell'Ordine dei Servi. Edizioni del sec. XVI (1501-1600)*, a cura di P.M. BRANCHESI, II, Bologna, Centro Studi O.S.M., 1972, pp. 176-96, elenca ben 52 titoli a stampa tra 1571 e 1600, tra opere di lui e libri in cui figurano suoi testi.

⁶⁷ In *Madriali e Canzoni* l'attribuzione non è esplicitata ma probabilmente sottintesa, visto che seguono cinque madrigali su *San Bastiano di Tiziano*.

che chi vedesse insieme il vero e 'l finto
diria l'imagin viva, e lui dipinto.

«Morto al mondo»: «Mihi autem absit gloriari, nisi in cruce Domini nostri Iesu Christi: per quem *mihi mundus crucifixus est, et ego mundo*» (Gal 6, 14).

Nella *Galeria* il testo comporta una migliona: il «color sì vivo e sì giocondo» diventa «sì vivo e sì facondo», ben più aderente alla figura di san Paolo. Più che variante potrebbe essere una semplice correzione di una *lectio faciliior* mai rivista nelle *Rime*. In ogni modo fa parte di un assieme di pochi ma sicurissimi colpi di pollice dati da Marino alla materia pittorica al momento in cui la trasferisce nella nuova opera, su cui non è il caso di diffondersi qui, essendo materia di un altro commento, felicemente in altre mani. Sono varianti comunque in tutto simili e penso coeve di quelle che apporta alle prime e seconde *Rime* quando le accorpa alle terze nella *Lira*.

Quel che il Marino lirico debba alla tradizione precedente sappiamo dall'accuratissima prima impresa di Ottavio Besomi, alla quale sempre torniamo e dalla quale risulta (per quel che qui ci riguarda) come la lirica sacra mariniana sia sostanzialmente debitrice dell'abate Grillo. Qualche nuova tessera si è aggiunta e si potrà aggiungere (lo fa Andrea Grassi in questa sede), ma il punto di partenza rimane quello. Qui ho messo in campo poche schede che dovrebbero indicare l'interesse di risalire verso le fonti alle quali potevano allora attingere non solo gli abati. Un altro risultato che mi preme è sottolineare, oltre i furti perpetrati e i debiti contratti, quanto e come Marino si distingua dai suoi precedenti, e su questo aspetto mi piace concludere con le parole di Gian Piero Maragoni, in un suo contributo sull'ecfrasi sacra:

Tasso finalmente subalterna retorica a vero teologale, con l'effetto – nei casi suoi estremi – di emascolare l'uno e l'altro. Figurarsi un Marino che si adegui a sottoscrivere un contratto del genere. Grillo s'impone come sovrano del pathos religioso in poesia [...] ma Marino al patetico è allergico [...] e anziché effonder sentimenti si prefigge di muovere affetti. Perciò [...] le passioni che Grillo comunica il Nostro le inscena e drammatizza, con un necessario accentuamento degli aspetti vocali e visivi, e cioè con un vivo fiorire del melico e del mimico, insieme⁶⁸.

⁶⁸ G.P. MARAGONI, «Maniere» del poetare e «maniere» dell'edificare, 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 cura di A. CORSARO, H. HENDRIX, P. PROCACCIOLI, Manziana, Vecchiarelli, 2007, pp. 434-35.

Una ventina di rinvii bibliografici suffragano la sua sintesi. Tra i contributi a cui rinvia ne ritrovo anche di miei. A volte capita di non essere più d'accordo con sé stessi, o di non riconoscerci in quel che ci fanno dire, ma capita pure, per fortuna, di capirsi meglio nelle parole degli altri.

Percorsi di esegesi mariniana. Addenda per un commento all'*Adone**

Emilio Russo
(Sapienza – Università di Roma)

*Un'ape immobile, fluttuante, si muove
più in fretta di quanto lei stessa non pensi.*

1.

Con la frase celebre, siglata con la cifra consueta della presunzione, («Assicurarsi nondimeno cotesti latroncelli che nel mare dove io pesco et dove io traffico essi non vengono a navigare»)¹, fu lo stesso Marino ad aprire la caccia alla ricerca delle sue fonti, stimolando in primo luogo l'occhiuta malevolenza di Stigliani. Da allora, in contributi e con misure diverse, quella pratica non è mai stata interrotta, sebbene sia recente lo scarto che ha portato, dall'accumulo sterile delle prove di un Marino rapace lettore di opere altrui, alla consapevolezza che l'individuazione dei modelli valeva tanto per l'intelligenza più compiuta dei luoghi puntuali, quanto e soprattutto per un miglior giudizio dell'opera nel suo insieme. A far data, come è noto, fu il commento di padre Giovanni Pozzi, pubblicato nel 1976, dopo un'incubazione di una decina d'anni di un lavoro corale, e salutato con il giusto rilievo da Carlo Dionisotti². Passati quarant'an-

* Si raccolgono alcune delle schede di commento, e delle relative ipotesi critiche, rimaste escluse, per ragioni di spazio e per necessità di impostazione editoriale, dall'edizione commentata apparsa nel 2013 (G.B. MARINO, *Adone*, a cura di E. Russo, Milano, Rizzoli, 2103). In questa e in altra sede mi auguro dunque di integrare il dossier di commenti a luoghi dell'*Adone*, anche in vista dell'edizione del poema che sarà compresa nella pubblicazione complessiva delle opere di Marino, avviata nel 2014 presso le Edizioni di Storia e Letteratura. Per una serie di consigli e di preziose indicazioni sono in debito con Maurizio Campanelli e Andrea Grassi; la dedica di queste pagine va ad Alessandro Martini.

¹ Il brano si legge nella *Lettera IV*, indirizzata a Claudio Achillini, e collocata dal Marino in apertura della *Sampogna*: vd. G.B. MARINO, *Sampogna*, a cura di V. DE MALDÉ, Parma, Fondazione Bembo – Guanda, 1993, p. 52.

² Vd. C. DIONISOTTI – G. POZZI, *Una degna amicizia, buona per entrambi. Carteggio 1955-1997*, a cura di O. BESOMI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, p. 198, in una lettera

ni, le due generazioni successive hanno raccolto altre tessere, per varie vie, e ormai il regesto degli affluenti istradati nelle ottave del “poema grande” è lungo e impressionante³: conferma, tra l’altro, che la tracotanza del Marino aveva un fondo indiscutibile di ragione, di legittimità.

Il commento apparso di recente ha tentato l’operazione preliminare di mettere ordine nei materiali, nei canti, nei tempi di composizione, qualcosa aggiungendo e qualcosa discutendo, pur senza poter sfruttare l’apporto dell’inventario del Collegio dei Nobili, la lista di oltre 1200 titoli da poco pubblicata tra gli studi inediti di Giorgio Fulco⁴, entro la quale è agevole individuare le schegge di quella che fu la biblioteca del Marino. In attesa di indagini mirate, si propongono alcune ipotesi per ottave o gruppi di ottave del poema⁵, schede qui accomunate dal confronto attivato con classici antichi e testi moderni, già iscritti nell’orizzonte mariniano, e cui tuttavia va assegnato un ruolo più esteso e pervasivo, a tratti sorprendente.

2.

Obbligata la partenza con Sannazaro, precedente decisivo nella filiera della tradizione partenopea (prima di lui Pontano, dopo Tansillo, l’uno e l’altro ancora da approfondire compiutamente in chiave mariniana), e in particolare con il Sannazaro dell’*Arcadia*. Una ventina le presenze del capolavoro pastorale nel commento di Pozzi, incrementate fino alla trentina di citazioni inserite nel commento del 2013. Il dossier è però ulteriormente allargabile e con qualità significativa, secondo traiettorie articolate, ibridate dalla memoria poetica mariniana. Riporto le ottave 49-56 del canto V, dedicate al celebre episodio di Cipariso, trattato, come larga parte di quel canto, su base ovidiana.

del 21 dicembre 1976: «Se questa mossa non vincerà la guerra, è perché la nostra guerra non può essere mai vinta e conclusa. Ma mi pare chiaro che resterà, non soltanto nel ricordo di queste generazioni, dalla mia a quella dei ragazzi, una memorabile e fruttuosa battaglia». Non c’è dubbio che l’odierna fortuna del Marino debba moltissimo a quella “battaglia” condotta da Pozzi, poi seguita da Besomi e Martini in Svizzera e, con altre armi, da Marzio Pieri a Parma, grazie ai lavori raccolti nella cornice dell’Archivio Barocco, da Giorgio Fulco a Napoli, tramite la straordinaria messe di ricerche archivistiche ed erudite.

³ Un bilancio, del tutto parziale e orientativo, già in E. Russo, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 277-85.

⁴ Vd. G. FULCO, *Contributi mariniani*. II. *L’inventario della Libreria del Collegio dei Nobili*, in «Filologia e Critica», xxxv, 2010, pp. 393-450.

⁵ Il modello di queste indagini, ricchissimo di apporti per l’approfondimento delle ottave mariniane, si deve a Paolo Cherchi: *Tessere dell’Adone*, in P. CHERCHI, *Le metamorfosi dell’Adone*, Ravenna, Longo, 1997, pp. 127-58, una sequenza di decine di schede presentate appunto come incremento al commento di Pozzi.

Adone, V 49

Vezzoso cervo si nutriva in Cea,
 di cui più bel non fu daino né damma,
 sacro a la casta e boschereccia dea,
 più vivace e leggiere che vento o fiamma.
 Quando appena lasciato il nido avea,
 d'una capra poppò l'ispida mamma,
 onde conforme a l'alimento ch'ebbe
 qualità prese e mansueto crebbe.

50

È canuto qual cigno e 'l pelo ha bianco
 più che latte rappreso o neve alpina;
 sol di purpuree macchie il petto e 'l fianco
 sparso a guisa di rose in su la brina.
 Con le ninfe conversa e talor anco
 in udir chiamar Cinzia egli s'inchina,
 pur come a reverir nome sì degno
 umano spirto il mova, umano ingegno.

51

Tra fauni e driadi il dì spazia e soggiorna
 in aperta campagna o in chiuso ovile,
 che per fregiargli *le ramoso corna*
 van de le pompe sue spogliando aprile.
D'oro l'orecchie e d'or la fronte adorna,
gli circonda la gola aureo monile
 ch'un tal breve contien: "ninfe e pastori,
 di Diana son io, ciascun m'onori".

52

Le ninfe fontaniere e le montane
 ne la stagion ch'al cervo il corno casca,
 onde povero et orbo ei ne rimane
 per più corsi di sol pria che rinasca,
 gli componeano in mille forme estrane
 su la vedova fronte ombrosa frasca,

e con bell'arte il rifacean cornuto,
 quel che già per natura avea perduto.

53

Tra quanti il favoriro e l'ebber caro
 fu Ciparisso, un pellegrin donzello,
 per cui languiva il gran signor di Claro,
 ché non vide giamai viso più bello.
 L'età con la bellezza iva di paro
 ch'era degli anni ancor sul fior novello,
 e del suo bel mattin l'Alba amorosa
 le guance gli spargea di fresca rosa.

54

Questo fanciul, da' cui begli occhi acceso
 più che da' propri raggi ardeva Apollo,
 sempre a seguirlo, a custodirlo inteso,
 in pregio l'ebbe e sovr'ogni altro amollo.
*Gli avea di propria man fatto et appeso
 di squillette d'argento un serto al collo,*
 perché qualor da lunge il suon n'udiva
 lo potesse trovar se si smarriva.

55

Erra il giorno con lui, la sera riede
 là 've d'erbe e di fior letto l'accoglie.
*Spesso in braccio gli corre, in grembo siede,
 e prende di sua mano or acque, or foglie.*
Orgoglioso ei ne va che lo possiede,
umil l'altro ubbidisce a le sue voglie
e, con serico fren, pronto e leggiere
si lascia maneggiar come un destriero.

Si tratta della fase iniziale dell'episodio, con la preziosa descrizione del cervo; la tessitura di queste ottave è resa ancora più interessante dal dato che una loro parte (ott. 49-51 e poi ancora 55) deriva dalla prima redazione dei *Sospiri d'Ergasto*, dunque di un testo probabilmente redatto nei primi anni

del secolo⁶. I versi sono a tratti vicini a un brano dell'*Arcadia* che, solo indicato nel mio commento, conviene riprodurre:

Il mio domestico cervo – rispuse Elpino – dal giorno che prima a la lattante madre il tolsi, insino a questo tempo, lo ho sempre per la mia Tirrena riserbato, e per amor di lei con sollicitudine grandissime in continue delicatezze nudrito, *pettinandolo sovente per li puri fonti et ornandoli le ramosse corna con serte di fresche rose e fiori*; onde egli advezato di mangiare a la nostra tavola, si va il giorno a suo diporto vagabundo errando per le selve, e poi quando tempo li pare (quantunque tardi sia) se ne ritorna a la usata casa ove trovando me che sollicitissimo lo aspetto, non si può veder sazio di lusingarme, *saltando e facendomi mille giochi dintorno*. Ma quel che di lui più che altro mi aggrada, è che conosce et ama sopra tutte le cose la sua donna, e pazientissimo sostiene di farse porre il capestro e di essere tocco da le sue mani; *anzi di sua volontà li para il mansueto collo al giogo e tal fiata gli umeri a l'imbasto; e contento di essere cavalcato da lei*, la porta umilissimo per li lati campi senza lesione o pur timore di pericolo. *E quel monile che ora gli vedi di marine cochiglie, con quel dente di cinghiale che a guisa di una bianca luna dinanzi al petto gli pende*, lei per mio amore gliel puse, et in mio nome gliel fa portare. (*Arcadia*, IV 19-22)⁷

Concorrono i precedenti di Virgilio (*Aen.* VII 483-492), per il cervo di Silvia ucciso da Ascanio, e di Ovidio (*Met.* X 110-125), e poi ancora uno scorcio delle *Stanze* di Poliziano (I 34), ma l'accostamento di alcuni passaggi – le scene dell'ottava 49, le *ramose corna* e il *monile* dell'ottava 51, la dimestichezza dell'ottava 55 – spinge verso il precedente di Sannazaro. In una selva di materiali letterari, alla presa con un mito tra i più diffusi per il potenziale di patetismo lirico, è il filo dell'*Arcadia* che Marino sembra scegliere e tenere più prossimo nella costruzione dei versi.

È quanto accade anche nel celebre episodio del sortilegio del canto XIII, nel quale è presente memoria della *Pharsalia* di Lucano, dal libro VI, cui rinvia appunto il commento di Pozzi. Questo il brano mariniano, e subito accanto la prosa della decima parte dell'*Arcadia*.

⁶ Vd. al riguardo la *Nota al testo* di Vania De Maldé che accompagna l'edizione della *Sampogna* (pp. LXXV sgg.), ove sono riepilogate anche le ipotesi di Pozzi e Taddeo; inoltre Russo, *Marino*, pp. 217-18.

⁷ Questa e le successive citazioni si riprendono da I. SANNAZARO, *Arcadia*, a cura di C. VECCE, Roma, Carocci, 2013. Sono miei i corsivi, a testo e in nota, in assenza di indicazioni contrarie.

Adone, XIII 10

Con la casta verbenà e 'l maschio incenso
le fiamme pria de l'olocausto alluma,
e di vapor caliginoso e denso
e l'ara e l'aria orribilmente affuma.
Poi di virtute occulta al nostro senso
dentro il magico incendio arde e consuma
mille con falce tronche erbe maligne,
erbe apena ancor note a le madrigne.

11

De lo stridulo alloro asperse in esso
le nere bacche innanzi di recise,
de la fico selvaggia il latte espresso
e de la felce il seme ella vi mise,
e la radice ch'ha commune il sesso
de l'erige spinosa anco v'intrise,
e fra gli altri velen che dentro v'arse
la violenta ippomene vi sparse.

12

Arse l'erbe e le piante ad una ad una,
sette volte l'altar circonda intorno,
tre s'inginocchia ad adorar la luna,
tre la contrada ove tramonta il giorno.
D'una pecora poi lanosa e bruna
con la manca tenendo il manco corno,
con la destra il coltel, tra i fochi e i fumi
trecento invoca sconosciuti numi;

13

e mentre che di Stige e Flegetonte
l'occulte deità per nome appella,
versa di nero vino un largo fonte
in fra le corna a la dannata agnella,
non pria però che da la fosca fronte
di lana un fiocco di sua man non svella,

*e che nol gitti entro le brage ardenti
quasi primi tributi e libamenti.*

14

*Poscia con ferro acuto apre e ferisce
la gola a l'agna, e la trafige e svena,
e del sangue che fuor ne scaturisce
caldo e fumante un'ampia tazza ha piena.
Con l'estremo del labro indi lambisce
lievemente così che 'l gusta appena.
Poi con olio e con mele in copia grande
a la madre commune in sen lo spande.*

Or quivi, come la candida luna con ritonda faccia apparirà a' mortali sopra l'universa terra, ti menerò io primeramente a purgarti (se di venirvi ti darà il core); e bagnato che ti avrò nove volte in quelle acque, farò di terra e di erbe un novo altare, et in quello, circondato di tre veli di diversi colori, *raccenderò la casta verbena e maschi incensi, con altre erbe non divelte da le radici, ma secate con acuta falce al lume de la nova luna.* Dopo spargerò per tutto quel luogo acque tolte da tre fontane, e farotti poi, discinto e scalzo d'un piede, *sette volte attorniare il santo altare, dinanzi al quale io con la manca mano tenendo per le corna una nera agna, e con la destra lo acuto coltello, chiamarò ad alta voce trecento nomi di non conosciuti dii.* [...]

E così dicendo, *prenderò un vaso di generoso vino e versarollo ne la fronte de la dannata pecora, e disvellendoli da mezzo le corna la fosca lana, la gitterò nel fuoco per primi libamenti; dopo, aprendoli la gola col destinato coltello, riceverò in una patera il caldo sangue, e quello con gli estremi labri gustato, versarò tutto in una fossa fatta dinanzi a l'altare, con oglio e latte insieme, acciò che ne goda la madre terra.* (Arcadia, X 27-28, 32)⁸

⁸ I passaggi qui segnalati vanno intesi come uno *specimen*, posto che tutto l'episodio mariniano è tessuto su riprese da Sannazaro, seppure svolte in maniera meno ravvicinata: vd., in relazione alle ottave seguenti dell'episodio, Arcadia, IX 23-24, 35-43. Per una ripresa del *De partu virginis*, II, all'interno di uno scorcio importante del canto VII dell'*Adone* vd. C. CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 258-62 (con segnalazione anche di bibliografia pregressa). Un omaggio del Marino a Sannazaro si legge in G.B. MARINO, *Lettere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 1966, p. 369; si

Anche qui disponibile e retrostante una messe di testi classici: da Teocrito, *Idyll.* II, ai precedenti virgiliani di *Aen.* IV 504-521 e VI 229-254, per il rito sinistro che precede la morte di Didone e per quelli che seguono la morte di Misenio; ancora e soprattutto l'episodio di Medea nel VII delle *Metamorfosi* (VII 159-356). Testi che lasciano tutti la traccia di alcuni particolari nelle ottave mariniane: la prossimità a Sannazaro è però indubbia e dirimente, con un rovesciamento di segno tutto mariniano. Nell'*Arcadia* il brano era interno alla sezione dei *remedia amoris* che dovevano liberare Clonico da una passione vorace e nefasta; nella riscrittura dell'*Adone* le stesse immagini sono funzionali al tentativo magico di Falsirena di carpire l'amore di Adone. Nella ripresa con variazione Marino conserva moltissimo, lemmi e sintagmi, immagini e sequenza: una riscrittura prolungata di un testo di prima grandezza e di enorme diffusione, in quella che va dunque letta non come una delle *performances* segrete del rampino mariniano, quanto come la celebrazione aperta di un modello.

Sempre allo stesso canto XIII, appena più avanti, Marino poi raccoglie nell'ottava 26 un altro tassello, più circoscritto, da un'egloga dell'*Arcadia*.

Adone, XIII 26

*Semino in onda e fabrico in arena,
persuado lo scoglio e prego il vento.
A l'aspe egizio et a la tigre armena
scopro la piaga mia, narro il tormento.
Idol crudel, di cui mi lice apena
sol la vista goder, di placar tento.
Se far potesse a questa alcun riparo
forse di questa ancor mi fora avaro.*

*Nell'onde solca e nell'arene semina
e il vago vento spera in rete accogliere
chi sue speranze fonda in cuor di femina. (Arcadia, VIII 10-12)⁹*

tratta di un dossier certamente da approfondire, avendo riguardo alle rime e ai carmi latini di Sannazaro, oltre che alle due opere maggiori.

⁹ Vd. anche *Isaia* 32 20; *Matteo* 7 26, e ancora Petrarca, *Ruf* 212, 4 («solco onde, e 'n rena fondo, e scrivo in vento») e 239, 37-39 («In rete accolgo l'aura, e 'n ghiaccio i fiori, / e 'n versi tento sorda et rigida alma, / che né forza d'Amor prezza né note»), cui rinvia il commento di padre Pozzi. Si ricordino infine i versi di Lope de Vega: «Al viento se encomienda, al mar se entrega, / conjura un áspid, ablandar procura / con tiernos ruegos una peña dura, / o las rocas del mar donde navega», probabilmente su ripresa congiunta di questi diversi luoghi. Per i rapporti tra il testo di Lope de Vega, edito per la prima volta nel 1602, e un sonetto degli *Amori* mariniani (*Segue il vento legghier, fabrica e fonda*) e per il recupero della bibliografia pregressa vd.

Nell'arco di una quindicina di ottave, dunque, un prelievo ripetuto e nitido. Giocata in terra francese, a prescindere dalla cronologia incerta del canto XIII, l'emergenza dell'*Arcadia* valeva quale dichiarazione di appartenenza, mossa per una volta non agonistica. La conferma arriva da un altro tributo in piena luce, collocato nel canto XX, l'ultimo licenziato dal Marino nelle settimane della primavera 1623, a Parigi. La sequenza dei giochi in onore della morte di Adone ha naturalmente modelli epici, ma per la descrizione di un vaso, e per la connessa celebrazione dell'arte di Guido Reni, Marino (come segnalato già da Pozzi) riprende l'omaggio a Mantegna che si leggeva in *Arcadia*, XI 35-38¹⁰. Nello stesso scorcio del testo di Sannazaro, poco più avanti, si legge:

Appresso a Partenopeo, Clonico che rotto avea il legame del lupo, ebbe il secondo dono; il quale fu una gabbia nova e bella, fatta in forma di torre, con una *pica loquacissima* dentro, ammaestrata di chiamare per nome e di salutare i pastori; per modo che chi veduta non la avesse, udendola solamente parlare, si avrebbe per fermo tenuto che quella uomo fusse. (*Arcadia*, XI 55)

Brano nel quale spicca il sintagma *pica loquacissima*, che, come è noto, Marino avrebbe inchiodato addosso alla sgraziata voce poetica di Margherita Sarrocchi nel largo inserto, ancora napoletano e pastorale, del canto IX (ottava 187), dominato dal Fileno *figura auctoris*¹¹; sintagma che trova dunque la sua radice proprio nella pagina di Sannazaro.

3.

Di contro a queste riprese distese, esibite, la misura consueta praticata nelle ottave è quella dell'incastro di tessere più minute, secondo una strategia costitutiva a livello di singoli episodi, come ormai provato da molti studi; strategia allo stesso tempo da vagliare con attenzione su scala macrotestuale, per evitare la riduzione dell'*Adone* a una prolungata e artificiosa operazione

C. CARMINATI, *Un manoscritto di rime mariniane* (Parma, m.s. Palatino 976), in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, Atti del Convegno di Basilea, 7-9 giugno 2007, a cura di E. Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 101-49, alle pp. 119-21.

¹⁰ Al riguardo vd. SANNAZARO, *Arcadia*, pp. 270-72, con il commento di Vecce che rinvia per Sannazaro a OMERO, *Il. XXIII* 700-701; VIRGILIO, *Aen.* V 536-538; STAZIO, *Theb.* VI 531-533, ma ancora al *De conscribenda historia* di Luciano (25 23) e a una serie di rimandi puntuali a possibili opere di Mantegna.

¹¹ Sul senso di questo episodio G. BALDASSARRI, *Il Marino, ovvero la Poesia*, in *Lectura Marini*, a cura di F. GUARDIANI, Toronto, Dovehouse, 1989, pp. 139-53; l'introduzione al canto IX nell'ed. Russo, pp. 857-58.

combinatoria. Nel canto XII, all'interno dello straordinario monologo di Venere si legge questa ottava:

Adone, XII 91

Pur il mio zoppo e povero marito
di contentarmi almen mostra desio
e rozzo qual qual siasi e malpolito
pende in ogni atto suo dal cenno mio;
e, quantunque da me poco gradito,
pur non ricuserà, se 'l comand'io,
ne le fornaci in Mongibello accese
a te medesimo edificar l'arnese.

Ottava che deriva da una sezione di conio assai diverso della *Tebaide*:

[...] hoc fama pudorque relictus,
hoc mihi Lemniacae de te meruere catenae?
perge libens; at non eadem Volcania nobis
obsequia, et laesi seruit tamen ira mariti!
Illum ego perpetuis mihi desudare caminis
si iubeam uigilesque operi transmittere noctes,
gaudeat ornatusque nouos ipsique labore
arma tibi; (*Theb.* III 275-281)

Nel testo di Stazio il tentativo di Venere è quello di stornare l'intervento di Marte, inviato da Giove (III 218-220) a procurare la guerra di Tebe, carica di stragi e di lutti; ed è un intervento giocato sul versante patetico, ricordando il legame contratto dalla figlia Armonia con Cadmo e la stirpe tebana¹². L'ottava mariniana è, pur costruita sulla stessa traccia, di segno opposto, po-

¹² Possibile che, sul modello di quanto consueto per Ovidio-Anguillara (vd. oltre, par. 4), Marino percorresse il poema di Stazio avvalendosi anche del volgarizzamento di Erasmo da Valvasone. Nel caso specifico, così recita il passaggio citato a testo nel volgarizzamento: «Quest'è del fallo mio degna mercede, / del nome, de l'onor lasciato a dietro? / O quanto il mio Vulcan più facil riede / nel mio amor, quanto tien diverso metro. / Egli a l'ardor, che per me sente, cede, / e da lui quanto ognhor m'aggrada spetro: / ei perché l'onta per gran duol lo stempere, / non può però non compiacermi sempre. // Egli, quand'io vorrò, ne la fucina / suderà in mio favor, la notte e 'l giorno: / mi farà con bell'opra pellegrina / di dì in dì novo alcun lavoro adorno. / Et quand'ì voglia un'armatura fina / per te stesso anco, il farò por attorno: / né guarderà che tu li sii rivale, / tanto a l'amante Dio del mio amor cale» (si cita dall'ed. *La Thebaide di Stazio ridotta dal signor Erasmo di Valvasone in ottava rima*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1570, pp. 34-35, III 78-79).

sta all'interno della perorazione di Venere, tesa a vantare la propria fedeltà all'amante Marte di contro al marito Vulcano, con Adone appena uscito dalla stanza. Un passaggio da guerre sanguinose a una prova da prima attrice bene in asse con il riuso dell'epica entro l'*Adone*.

4.

Ancora a un passo di Stazio (IV 656-658) ha rinviato Paolo Cherchi¹³ per un paio di ottave dedicate a Bacco all'altezza del canto II dell'*Adone*:

Adone, II 29-30

In un carro di palmiti sedere
vedilo altrove, e gir sublime e lieve.
Tirano il carro rapide e leggiere
quattro d'Ircania generose allieve.
Leccano intinto il fren l'orride fere
del buon licor che fa gioir chi 'l beve.
Egli tra i plausi de la vaga plebe
passa fastoso e trionfante a Tebe.

*Il non mai sobrio e vecchiar el Sileno
sovra pigro asinel vien sonnacchioso,
tinto tutto di mosto il viso e 'l seno,
verdeggianti le chiome e pampinoso.
Già già vacilla e per cader vien meno,
reggon satiri e fauni il corpo annoso.
Gravi porta le ciglia e le palpebre
di vino e di stupor tumide et ebre.*

Il passo della *Tebaide* («et iam pampineos materna ad moenia currus / promovet, effrenae dextra laevaue secuntur/ lynces, et uda mero lambunt reticula tigres») potrebbe spiegare la prima parte dell'ottava 29, mentre per i versi seguenti concorrono una rosa di luoghi ovidiani (*Met.* III 256 sgg., IV 26-27, XI 90-99), Poliziano, *Stanze*, I 112, e un paio di precedenti già mariniani (a partire da *Rime boscherecce*, 59). Un luogo denso di memorie poetiche, e cui il Marino tornava come per insistita variazione su tema congeniale, con l'apporto probabile di memorie figurative (si ricordi almeno,

¹³ Vd. CHERCHI, *Le metamorfosi dell'Adone*, p. 145.

per una serie di ragioni, il *Trionfo di Bacco e Sileno* di Annibale Carracci, a Palazzo Farnese)¹⁴. Nel contesto, allo scaffale della memoria mariniana, ai paragrafi del suo zibaldone, vanno aggiunti certamente i versi dell'Anguillara, che come spesso avviene è binario d'accesso seguito per i luoghi ovidiani¹⁵:

Anguillara, *Met.* III 223-224

Segue da poi su 'l carro ornato, e bello
Bacco, con viso amabile, e sereno.
Indi ne vien su 'l picciolo asinello
il vecchio, e non già mai sobrio Sileno,
che di fumo di vin colmo ha il cervello,
e di cibo, e di vino il ventre ha pieno,
et ebro, un paralitico rassembra,
così tremano a lui l'antiche membra.

D'intorno a lui varii fanciulli havea,
quel tenea in man de l'asinello il laccio,
quell'altro ne la groppa il percotea,
posava ei sopra due questo, e quel braccio,
e con plauso d'ogn'un spesso bevea,
e si godea quel fanciullesco impaccio:
e 'l vecchio, e quei fanciulli allegri, e grati,
di pampini, e di frondi erano ornati.

Un brano nel quale spicca la medesima sequenza di rime e la resa assai prossima di *Met.* IV 26-27 («*quique senex ferula titubantes ebrus artus / sustinet et pando non fortiter haeret asello*»), ma nel quale mancano altri particolari delle ottave dell'*Adone*, a conferma della costruzione a incastro di frammenti minimi messa in atto dal Marino. Nel congegno delle ottave, ancora, possibile il ricorso anche a un passaggio dall'*Oedipus* di Seneca, nel coro che descrive appunto il trionfo di Bacco (vv. 425-440):

Vidit aurato residere curru
ueste cum longa regere et leones
omnis Eoae plaga uasta terrae,
qui bibit Gangen niueumque quisquis

¹⁴ Si ricordino le pagine di M. FUMAROLI, *La 'Galeria' di Marino e la Galleria Farnese: epigrammi e opere d'arte profane intorno al 1600*, in Id., *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 61-80.

¹⁵ Il testo dell'Anguillara si cita dall'ed. Venezia, Giunti, 1584.

frangit Araxen.
 Te senior turpi sequitur Silenus asello,
 turgida pampineis redimitus tempora sertis;
 condita lasciui deducunt orgia mystae.
 Te Bassaridum comitata cohors
 nunc Edono pede pulsauit
 sola Pangaeo,
 nunc Threicio uertice Pindi;
 nunc Cadmeas inter matres
 impia maenas
 comes Ogygio uenit Iaccho,
 nebride sacra praecincta latus.

Sarebbe tassello prezioso, non consueto nei registri del Marino, e tuttavia un paio di altre proposte per Seneca tragico avanzate da Pozzi nel suo commento (per XII 98 e XVIII 123, da *Troiane* e *Tieste*, rispettivamente) suggeriscono più accurati sondaggi su questo versante¹⁶.

5.

Come che sia di queste ultime proposte, si intende un lavoro ineshausto da parte del Marino, instancabile interprete della metafora delle api intese a delibare classici precedenti. L'operazione aveva un segno diverso, e un tasso maggiore di aggressività, ove fosse mirata a riscrivere i versi di un contemporaneo: seppure sulla platea ristretta dei lettori avvertiti, dei pochi che potevano cogliere in pieno la dinamica, era la riprova della capacità di rinnovare materie e immagini in un impasto sonoro che lasciava sbiaditi gli esiti altrui. Poco avvertito, e poco consapevole del suo valore poetico, Stigliani in diversi passaggi dell'*Occhiale* lamentò i prelievi operati da Marino ai suoi danni, riscritture di scorci del *Mondo nuovo*, nella sezione andata a

¹⁶ Seneca è presente nell'inventario del Collegio dei Nobili, al numero 221, in un'edizione di tutte le opere stampata a Parigi nel 1619 e probabilmente subito acquistata dal Marino. Si intende che per classici così diffusi la presenza nell'inventario della biblioteca ha valore assai relativo, e serve al massimo a indirizzare la ricerca di specifici esemplari. Diverso il caso di volumi assai più mirati per contenuti e per occasioni, come nel caso di alcune opere ben radicate negli anni francesi del Marino, per i quali rinvio a *Innesti letterari e figurativi per il Marino francese*, in *Paris Baroque. G.B. Marino et la France*, Atti del seminario di Louvain-La-Neuve, i.c.s.

stampa nel 1617¹⁷; e i raffronti sono impietosi, come nel caso del palazzo di Valserena di *Mondo nuovo*, IX 53-54, 107-108, riscritto in *Adone*, II 17-22¹⁸. Altro si può forse aggiungere alle segnalazioni dello stesso Stigliani, a partire dal rapporto che appare nitido tra la descrizione degli indigeni che si legge nel VII canto del *Mondo nuovo*¹⁹ e uno scorcio del concorso di bellezza del canto XVI dell'*Adone*:

Mondo nuovo, VII 55

Di mezana grandezza anno statura,
e confuso color di rancio, e rosso.
Brutti, e deformi i più nella figura,
quantunque ben composti in tutto il dosso,
con occhi arsicci, e dentatura oscura,
che rassembra più d'ebeno, che d'osso.
Con nare aperte, e larga fronte molto,
e con raro capello, e sempre incolto.

Adone, XVI 110

Rodaspe, in Meroe nato, in quella vece
volse, quantunque invan, tentar la sorte.
Publicò sue fattezze e mostra fece
di pelle arsiccia e brevi chiome attorte.
Vincon col fosco loro ebene e pece
nari aperte e schiacciate e labra sporte;
et è de' lumi suoi l'orbe visivo
*nero più de l'inchiostro onde il descrivo*²⁰.

¹⁷ Per un quadro della controversa composizione del *Mondo nuovo*, ma soprattutto per una proposta sulla genesi della celebre ottava di Stigliani di attacco contro il Marino, sia lecito rimandare a E. RUSSO, *Colombo in versi e in prosa. Note sul 'Mondo nuovo' di Stigliani*, in *Epica e Oceano*, a cura di R. GIGLIUCCI, Roma, Bulzoni, 2014 (num. monogr. della rivista «Studi (e testi) italiani»), pp. 79-98.

¹⁸ Vd. MARINO, *Adone*, ed. POZZI, pp. 208-09, con rimando soprattutto ai precedenti di Ovidio (*Met.* II 1-30) e Poliziano (*Stanze*, I 95-97); vd. MARINO, *Adone*, ed. RUSSO, p. 235.

¹⁹ Il testo del *Mondo nuovo* si cita da M. GARCIA AGUILAR, *La épica colonial en la literatura barroca italiana: estudio y edición crítica de 'Il Mondo nuovo' de Tommaso Stigliani*, tesi di dottorato, Universidad de Granada, 2003. L'edizione approntata in questo lavoro mette a testo i primi venti canti del poema secondo l'edizione Roma 1628.

²⁰ Da segnalare la possibile intersezione con una ripresa dal Murtola, segnalata nel commento a questa ottava in MARINO, *Adone*, ed. RUSSO, pp. 1721-22.

E ancora, una descrizione di un cavallo di Roldano, in *Mondo nuovo*, I 103-104, sembra echeggiare, al solito però impreziosita e levigata di ogni incertezza o caduta prosaica, nel canto XX dell'*Adone*:

Mondo nuovo, I 103-104

Calca sedendo ad un *giannetto* il dorso
candido, maculato a pezze saure,
di grazioso passo, e di tal corso,
che lasceria (non ch'altro) addietro l'aure.
Con sella, e barde, e con frontiera, e morso
di verde seta, cui ricamo innaure:
ma con rosso zendado appeso al seno
di squillette d'argento asperso, e pieno.

Corte ha le staffe, e fatte ad aurea scaglia:
di sorte tal, che 'l frenatore Ispano,
c'ha il braccio armato d'arrendevol maglia,
e lungo spron su 'l borzacchin rovano:
tenendo di due punte una zagaglia
impugnata nel mezzo ad alta mano:
par, che fra l'uno, e l'altro arcion serrato
stia, più tosto ch'assiso, inginocchiato.

Adone, XX 378-379

Viensene assiso in un giannetto ibero
figlio del vento e ben l'agguaglia al corso.
Zefiro nominato è quel destriero,
picciolo il capo et ha solcato il dorso;
raro crin, folta coda, occhio guerriero,
lunato il collo e sovra 'l petto il morso;
fremendo il rode e pien di spirti arditi
squarcia l'aria co' passi e co' nitriti.

Salvo la fronte, ove per mezzo scende
candidissima riga, è tutto soro.
Barde ha purpuree, di purpuree bende
gli fa ricco monile arnese moro.
Sonora piggia e tremula gli pende
giù da la sguancia di squillette d'oro.

*Alto la staffa e coturnato il piede,
con lungo sprone il cavalier lo fiede.*

Quest'ultimo accostamento è forse il più interessante, posto che le ottave mariniane potrebbero essere ricondotte, sulla base di testimonianze discusse altrove²¹, a un episodio composto dal Marino nei primissimi anni del secolo, allora in funzione della *Gerusalemme distrutta*. E la prossimità con il canto inaugurale del *Mondo nuovo* potrebbe allora essere stata declinazione parallela, quando Marino e Stigliani procedevano se non concordi almeno non contrapposti nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini.

Con riguardo a un altro brano dalla cronologia alta, le lascivie del canto VIII, che il Marino inserì sin da principio nell'impianto del poema, per l'ottava 65 Stigliani criticava nell'*Occhiale* l'oscenità di un passaggio:

Adone, VIII 65

*Già di sé stesso già fatto maggiore,
drizzar si sente al cor l'acuto strale,
tanto ch'omai di quel focoso ardore
a sostener lo stimulo non vale;*

Il contesto vede Adone colpito, commosso dalla bellezza di Venere. Nel lamentare il doppio senso greve, Stigliani non ricordava la prossimità con l'ottava proemiale del suo *Mondo nuovo*, ove la medesima formula ricorreva, senza eleganza come senza ironia, nel v. 3:

Mondo nuovo, I 1

*Io, ch'in mia prima età cantai d'amore,
non osando tentar più grave pondo,
voglio, (fatto di me quasi maggiore)
cantar del trovator del Nuovo Mondo.
Per quai mari il cercò, con che valore
il vinse, e come il tolse al rito immondo.
Istoria illustre, e la maggior di quante
n'abbia l'umana gente udite avante.*

Possibile sia stata poligenesi, per un'espressione in fondo non ricercata (e si ricordi Tasso, *Aminta*, I II 633-634); ma se fosse eco deliberata, si attaglie-

²¹ Vd. E. Russo, *Una nuova testimonianza sulla 'Distrutta' del Marino*, in Id., *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 68-100.

rebbe perfettamente alla strategia di silenziosa perfidia che il Marino riservò a Stigliani lungo tutto il corso del poema. E per un percorso scandito da polemiche come quello mariniano, l'assunzione di prospettiva contemporanea, la valutazione di schieramenti, attacchi e sostegni risulta certo illuminante²², anche per dare ragione dell'improvviso mutamento di segno che finì per mettere alle corde il Marino tornato in Italia, nel 1623, e finì per confinare in una zona d'ombra l'*Adone*, azzerandone o quasi la funzione di modello e di repertorio che il suo autore gli ascriveva.

6.

Solo una tessera, infine, per un'altra delle leggi costitutive del poema, il riuso di materiali poetici propri, prelevati da altre opere: riuso già attestato per i *Sospiri d'Ergasto* e la *Gerusalemme distrutta*, e probabilmente valido per quelli che rimangono cantieri misteriosi, dalle *Trasformazioni* alla *Polinnia*. Si tratta di una pratica probabilmente decisiva negli ultimi mesi francesi, quando il Marino dovette infine decidere di rinunciare a progetti che annunciava da tempo ma che non riusciva a chiudere. Il riuso riguardò non solo opere inedite ma anche materiali già transitati a stampa, e in quei casi fu operazione intesa a determinare richiami a distanza, aree di tangenza che dovevano rendere più nitida la "maniera" mariniana. Accanto agli altri luoghi già proposti da Dell'Ambrogio²³, si rileggano alcuni passaggi de *Il balletto delle Muse*, in parallelo a due diversi scorci del poema, l'uno mirato all'elogio

²² Un documento ancora da valorizzare è ad esempio la censura manoscritta di Bernardino Campelli, legata all'attività degli Accademici Ottusi di Spoleto, censura che probabilmente il Marino si adoperò per bloccare prima dell'esito a stampa (vd. Russo, *Marino*, pp. 343-44, con discussione delle notizie ricavabili dall'epistolario mariniano). Il testo, cui conto di dedicare un'indagine specifica, è ancora inedito, presente in due redazioni distinte in due manoscritti, uno presso l'Accademia dei Filopatri di Savignano sul Rubicone, uno presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro (un terzo testimone, ancora da visionare, risulta sia presente all'Archivio Durazzo di Genova; altre copie erano segnalate in collezione privata), appare significativo perché indirizzato alla prima maniera mariniana, alle opere precedenti l'*Adone*, a cogliere dunque la strategia di appropriazione e riscrittura negli esercizi lirici delle *Rime*, negli *Epitalami* e negli idilli della *Sampogna*. Se ne legga uno scorcio, che apre una sezione del testo: «E già il Senato, fatto sopra i suoi ragionamenti opportuno discorso, era in procinto di chiudere la breve Sessione co' l solito decreto, ma perché avanzava ancora buona parte del giorno, fu detto che volontieri si sarebbero ascoltate le cose preparate dal Bembo [...] A due capi si riduce tutto ciò che dovea dirsi dal Bembo: l'uno contiene alcuni modi di favellar che non piacciono affatto. L'altro un Indice de' luoghi presi dal Marino dall'opere de gli altri Autori» (Savignano sul Rubicone, Accademia dei Filopatri, ms. 100, c. n. n.).

²³ Vd. M. DELL'AMBROGIO, *Tradurre, imitare, rubare: appunti sugli 'Epitalami' del Marino*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di O. BESOMI, G. GIANELLA, A. MARTINI, G.

di Amore come forza universale, l'altro alla sua topica *vituperatio*, recitata da una Venere rabbiosa al cospetto di Adone:

Il balletto delle Muse

[...] a lei ne venne Amore; Amore il figlio, non quel vile e plebeo ch'a la gente villana il cor saetta, [...]	35
garzon nato di furto nutrito tra le fere, <i>arciere ignudo</i> , lusinghiero fallace, <i>attempato fanciul</i> , cieco cerviero, <i>pargoletto benigno e fier gigante</i> , spiritello vagante, empio tiranno, ch'usurpandosi il seggio	40
de la ragione oppressa, signoreggia le voglie, il senno uccide, mago sagace, a trasformat possente le divine sembianze [...]	45
Ma quel che nacque in Cielo, cittadin de le sfere, nume casto e pudico, amico di concordia e d'onestate, alato giovinetto,	70
che da terra solleva i pigri ingegni <i>dio de le meraviglie</i> , <i>che in forte nodo alme discordi accoppia</i> , <i>dispensiero cortese</i> <i>di legittime gioie</i> ,	75
<i>imperador de' nobili desiri</i> , <i>illustrator de' torbidi pensieri</i> , regolator de gli sfrenati affetti, temperator de malaccesi ardori, generosa virtù, puro desio [...] ²⁴	80

PEDROJETTA, Padova, Antenore, 1988, pp. 269-93; vd. anche E. RUSSO, *Sulle amoroze tenerezze del Marino*, in «Italique», XVII, 2014, pp. 143-62.

²⁴ Il testo degli *Epitalami* (in attesa della nuova edizione commentata cui lavorano Carlo Alberto Girotto e Paolo Marini) si cita dall'*editio princeps* del 1616, pubblicata a Parigi presso Toussain de Bray e curata dal Marino: il brano in questione alle pp. 60-62.

Adone, I 116

Tu virtù somma de' superni giri,
dispensier de le gioie e de' piaceri,
imperador de' nobili desiri,
illustrator de' torbidi pensieri,
 dolce requie de' pianti e de' sospiri,
 dolce union de' cori e de' voleri,
 da cui Natura trae gli ordini suoi,
 dio de le meraviglie e che non puoi?

Adone, VI 164 e 168

Tenero come ortica e come cera
è duro, umil fanciullo e fier gigante.
 Il disprezzo lo placa, e la preghiera
 più terribile il rende e più arrogante.
 Qual Proteo ha qualità varia e leggiera,
 in tante forme si trasforma e tante.
 Ha l'entrata ne' cor pronta e spedita,
 faticosa e difficile l'uscita.

Consiglier disleal, guida fallace,
 chiunque il segue di tradir si vanta.
Astuto uccellator, mago sagace,
i sensi alletta e gl'intelletti incanta.
 Indiscreto furor, tarlo mordace,
 rode la mente e la ragion ne schianta.
 Passion violenta, impeto cieco,
 tosto si sazia e 'l pentimento ha seco.

Il reimpiego dei versi è concentrato nell'ottava del canto I, disseminato su diverse ottave nel canto VI. Non sembra dubbia, in questo caso, la dinamica: *Il balletto delle Muse* venne composto per le nozze tra Isabella di Savoia e Alfonso III d'Este, nell'ambito delle doppie nozze sabaude dell'inizio del 1608, in un momento nel quale l'*Adone* era ancorato a poche centinaia di ottave e non prevedeva ancora, con ogni probabilità, la materia poi confluita nei canti I e VI. La ripresa e l'innesto saranno dunque avvenuti più avanti, forse in quel passaggio di svolta che rese l'*Adone* un "poema grande", a partire dagli ultimi mesi italiani del Marino, prima della partenza per la Francia.

«Leggendo or tu, con miglior studio impara». Note per un attraversamento delle *Rime sacre*

Andrea Grassi
(Università di Friburgo)

Le *Rime sacre* rappresentano, assieme alle *Morali* e a quanto di sacro si trova nella seconda parte delle *Rime*, la prima prova in ambito spirituale di Marino, il quale dei poeti laici diverrà poi «il maggiore cultore della tematica sacra in poesia e in prosa del '600»¹. Settore non secondario del suo esordio poetico e della sua fortuna², si rivela nondimeno importante per la sua produzione futura; queste rime infatti non sfuggono alla nota propensione mariniana per il riciclo dei propri materiali nelle opere maggiori, in particolare le *Dicerie sacre* e la *Strage de gl'Innocenti*.

Per affrontare questa particolare zona delle rime mariniane conviene partire da alcune osservazioni contenute nel contributo di Alessandro Martini sulle *Divozioni*. Lo studioso si sofferma sui toni e sulla struttura della sezione ponendoli in rapporto a quelli dei *Pietosi affetti* (1595) di Angelo Grillo³.

¹ O. BESOMI, *Ricerche intorno alla Lira di G.B. Marino*, Padova, Antenore, 1969, p. 148. Il concetto sarà ribadito da M. FÖCKING, *Rime Sacre und die Genese des Barocken Stils*, Stuttgart, Franz Steiner, 1994, p. 251, e da A. MARTINI, *Le Divozioni del Marino*, in «Parlar l'idioma soave». *Studi di filologia, letteratura e storia della lingua offerti a Gianni A. Papini*, a cura di M.M. PEDRONI, Novara, Interlinea, 2003, pp. 181-95.

² Delimitando il discorso ai soli 41 sonetti delle *Sacre* si nota come essi, oltre ad apparire frequentemente nelle antologie di argomento spirituale di inizio secolo, trovino subito imitatori fuori dall'Italia. Si rivela particolarmente indicativa la ripresa di alcuni componimenti della sezione da parte del poeta scozzese William Drummond (1585-1649): nella raccolta *Urania, or Spiritual Poems* (1616) il poeta parafrasa la sacra 9 nel sonetto «If with such passing Beautie, choise Delights» e la sacra 22 nel «Come forth, come forth, yee blest triumphing Bands»; mentre nei *Flowers of Sion* (1630) rielabora la sacra 32 nel suo «I Countries chang'd, new pleasures out to finde» e la sacra 13 nel «O Than the fairest Day, thrice fairer Night!». I debiti mariniani furono evidenziati da Kastner nel commento all'edizione delle opere dello scrittore: W. DRUMMOND, *The poetical works*, edited by L.E. KASTNER, II, Edinburgh-London, William Blackwood and Sons, 1913.

³ Il confronto con l'opera di Grillo è una via privilegiata per definire la poetica sacra di qualsiasi scrittore che opera a cavallo tra i due secoli. Difatti grazie all'alto grado di innovazione, individuato da BESOMI, *Ricerche intorno alla Lira*, pp. 154-85, in part. le conclusioni alle pp.

Dal confronto emerge un diverso accostamento alla materia sacra. Entrambi i poeti svolgono il tema della Passione, con una spiccata propensione all'effetto spettacolarizzante e all'impostazione drammatica e teatrale; tuttavia, in Grillo i temi della Passione sono contemplati dall'io-lirico e il testo esprime gli affetti che sorgono davanti alla sacra rappresentazione, mentre Marino tende a sottolineare l'aspetto scenico. Martini suggerisce quindi una probabile relazione con i toni dell'oratorio, che alterna la voce commentativa dello storico alle voci drammatiche dei protagonisti e alla voce propriamente lirica che esorta alla commozione⁴. Ne risulta, come ha ben sintetizzato Maragoni, che le passioni che Grillo comunica sono da Marino invece inscenate e dramatizzate, «con un necessario accentuamento degli aspetti vocali e visivi, e cioè con un vivo fiorire del melico e del mimico, insieme»⁵.

Anche la sezione delle *Sacre*, come ogni ordine dell'innovativa operazione di parcellizzazione della materia lirica proposta da Marino⁶, è depositaria di un suo senso, che deriva anzitutto dalla disposizione e selezione degli argomenti in una struttura calibrata e coesa. Campeggia l'impostazione agiografica centrata sulla narrazione della vita di Cristo, incorniciata, in apertura, da una serie di sonetti sul tema del pentimento e della contrizione con le esortazioni alla contemplazione della Passione (nn. 1-7) e, in chiusura, da un polittico di testi dedicati a pitture sacre di grandi artisti che confluiranno

183-85, e riconfermato da F. FERRETTI, *Le Muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 290-96, sommato alla notevole quantità di materiale pubblicato, l'abate genovese si impose come modello imprescindibile per chiunque in quell'epoca si cimentasse con la poesia spirituale.

⁴ MARTINI, *Le Divozioni del Marino*, p. 186.

⁵ G.P. MARAGONI, "Maniere" del poetare e "Maniere" dell'edificare. Sul Marino sacro della Galleria, 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 cura di A. CORSARO, H. HENDRIX e P. PROCACCIOLI, Roma, Vecchiarelli, 2007, pp. 431-41, alle pp. 434-35. Tra i due intercorre inoltre una notevole distanza nell'innovazione e nella funzionalità dell'*elocutio*: Besomi, dopo aver appurato l'esistenza di una selettiva, ma capillare, ripresa dell'opera dell'abate da parte di Marino, ha colto l'innovativa arditezza metaforica del primo rispetto all'atteggiamento più cauto del secondo, che tende «a una riduzione del tema e della metafora alle forme più semplici e normali» (*Ricerche intorno alla Lira*, p. 166); Ferretti, riprendendo e approfondendo quanto proposto da Besomi, ha individuato invece una diversa funzione nell'uso dell'argutezza: Grillo può essere più ardito di Marino perché usa il "capriccio" in funzione di un messaggio devoto, che serve a produrre uno «stupore spirituale» nel lettore, che sia «funzionale a un pianto edificante sopra una materia nella quale [...] non c'è nulla di arbitrario» (*Le Muse del Calvario*, p. 294); il poeta napoletano invece «è più attento a non cadere negli eccessi retorici, perché attribuisce all'*elocutio* una autonomia ludica che serve, anzitutto, a enfatizzare il narcisismo dell'io lirico» (ivi, p. 295).

⁶ Cfr. A. MARTINI, *Le nuove forme del canzoniere*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Atti del convegno di Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 199-226.

poi nella *Galeria* (nn. 34-41). Domina il procedere a trittici (sulla Vergine, sull'Eucarestia, su Giuda, sulle donne dolenti dinanzi alla croce, eccetera), nuclei tematici forti sui quali poi si sviluppa la narrazione agiografica, in cui la Vergine viene eletta a figura femminile centrale. Si delinea un disegno ben preciso, in cui anche i testi nati da occasioni mondane, come la serie conclusiva dedicata alle pitture, vengono risemantizzati all'interno di un progetto di senso compiuto.

Sofferamoci sui sette componimenti che aprono la sezione: essi abbozzano l'itinerario penitenziale dell'anima e presentano una struttura interna costituita da una oculata progressione tematica e da una sotterranea rete di risonanze intratestuali. Nucleo tematico della serie è la lotta tra la carne e lo spirito, che raggiunge l'apice nell'invettiva della sacra 5, dall'esplicito titolo *Contro la carne*, e trova una provvisoria soluzione nelle esortazioni finali (6 e 7). Scorriamo i titoli:

1. *Propone all'anima la pena e 'l premio*
2. *Pentimento*
3. *Contrizione*
4. *Sopra quelle parole*, Inquietum est cor nostrum donec requiescat in te
5. *Contro la Carne*
6. *Essorta i sensuali a mutar l'amore umano in divino*
7. *Essorta l'anima a contemplare la passione di Nostro Signore*

A differenza delle sezioni amorose⁷, le *Sacre* non si aprono con un vero e proprio sonetto proemiale. La sacra 1 presenta caratteristiche peculiari rispetto ai sonetti proemiali della rimeria petrarchista e spirituale: Marino predilige un'entrata *in medias res* proponendo un tema insolito per la poetica del tempo, che rievoca la temperie degli esercizi spirituali di Ignazio di Loyola, e verrà ripreso, seppur con sviluppi differenti, nel sonetto incipitario delle *Divozioni*. Con tono parenetico e intimidatorio, tipico della predicazione, un io-lirico in focalizzazione esterna ribadisce i possibili esiti della sua condotta all'«anima traviata»; che, per quanto consapevole dei propri errori (vv. 2-3), persiste ancora nel peccato (vv. 3-4).

Propone all'anima la pena e 'l premio

Pon freno al corso, e meta a i lunghi errori,

⁷ Cfr. G.B. MARINO, *Rime amorose*, a cura di O. BESOMI e A. MARTINI, Modena, Panini, 1987, pp. 34-35 e G.B. MARINO, *Rime marittime*, a cura di O. BESOMI, C. MARCHI e A. MARTINI, Modena, Panini, 1988, pp. 9 e 26: *Proemio del Canzoniere* e *Proemio delle marittime*.

anima traviata, che ben sai
qual fin t'attende; e pur cercando vai
dietro a scorta infedel mortali onori.

Qual pro seguir di torbidi splendori
traccia fallace? e non più tosto a' rai
volta del vero Sol leggera omai
correr con destro piè strade migliori?

Deh, se ti cal di te, mira meschina
qual già minaccia al tuo vagar l'Inferno
precipizio profondo, alta ruina.

Mira l'erto del Ciel poggio superno
come promette, o nobil Pellegrina,
a le fatiche tue riposo eterno⁸.

L'altalenante serie di movimenti antitetici delle quartine trova il suo apice nella polarità «Inferno» *vs* «Ciel», adagiata in una *climax* ascendente nelle terzine e introdotta dal doppio imperativo «mira [...] Mira». Il gioco di polarità si ripercuote nella fitta rete di corrispondenze oppositive: al «precipizio profondo» (v. 11) si contrappone l'«erto [...] poggio superno» (12), al «minaccia» (10) il «promette» (13), al «meschina» (9) il «nobil» (13), all'«alta ruina» (11) il «riposo eterno» (14). Risalta una concentrazione di figure geometriche, in particolare di chiasmi e di parallelismi, sottoposte a una continua manovra di variazione onde evitare un'asfissiante e manieristica rigidità (si cfr. la *variatio* nel movimento chiastico del v. 4 rovesciato nella disposizione degli addendi con rottura metrosintattica nei vv. 5-6, nonché i contracenti di 6^a-7^a dei vv. 8, 9, 11 e 12), alle quali si aggiunge il duplice movimento allitterativo «mira meschina [...] minaccia» e «precipizio profondo», nonché lo sbilanciamento della aggettivazione: preminentemente negativa («lungi», «traviata», «infedel», «mortali», «torbidi», «fallace», «meschina», «profondo» e «alta») a fronte di un più esiguo numero di elementi positivi, addensati però nella chiusa del componimento («vero», «destro», «migliori», «superno», «nobil», «eter-

⁸ Si è utilizzato l'esemplare della *princeps* conservata nel fondo Giovanni Pozzi presso la Biblioteca Salita dei Frati di Lugano: G.B. MARINO, *Rime*, Venezia, Ciotti, 1602. Per la descrizione della secentina si rinvia alla scheda num. 90 di F. GIAMBONINI, *Bibliografia delle opere a stampa di Giambattista Marino*, Firenze, Olschki, 2000. Oltre alla *princeps* si è usufruito, in costante confronto, delle recenti edizioni della *Lira* curate da Slawinski (G.B. MARINO, *La Lira*, a cura di M. SLAWINSKI, Torino, RES, 2007) e da Salvarani (G.B. MARINO, *La Lira 1614*, a cura di L. SALVARANI, Lavis, La Finestra Editrice, 2012).

no»). Tale compattezza retorica, oltre a esaltare la logica binaria sulla quale s'innerva il sonetto, diventa anche programmaticamente una marca stilistica di queste *Sacre*, in cui Marino non disdegna la messa in campo di una vasta gamma di antinomie e di una raffinata ricerca di argute figure geometriche ai fini di esprimere icasticamente temi e personaggi sacri⁹.

Il testo è intessuto di reminiscenze petrarchesche: nelle prime battute si condensano almeno tre *loci* dei *Fragmenta*: l'attacco rievoca il «Pon' freno al gran dolor che ti trasporta» di *Rvf* 268, 67¹⁰ incrociato con *Rvf* 6, 1-11, in cui si sviluppa ampiamente la metafora equina appena suggerita dal testo mariniano¹¹, mentre il sintagma «lunghe errori» compare in *Rvf* 224, 4 e ha una diffusa tradizione da Bembo a Grillo¹². Spicca inoltre lo stilema «nobil Pellegrina» (v. 13), la cui sfumatura platonica è già nella matrice petrarchesca (*Rvf* 270, 96), e sarà fortemente rimarcata nel Cinquecento¹³. L'accenno a una dimensione platonica viene confermato anche dalla tessera «torbidi splendori», prelevata direttamente dal sonetto *Alma gentil, che da' superni cori* di Tasso («a tanti falsi e torbidi splendori», *Rime* 1210, 8) dall'esplicito titolo: *Dimostra, secondo l'opinione de' platonici, come l'anima nuovamente scesa nel corpo e dimenticatasi de le cose celesti e desta dal raggio de la bellezza sale e comincia a ricordarsi de l'intelligente*. È invece dell'acasiano il sintagma «anima traviata» (*Rime* 2, 13), mentre l'ottavo verso richiama il celeberrimo

⁹ Esemplare la sacra 33 in cui Marino instaura un'analogia tra Stefano protomartire e Cristo che si orchestra attorno a figure geometriche, in particolare al chiasmo: spicca l'emblematico «gran campion campion primo» del v. 3, con marcata *reduplicatio* ribattuta che sovrappone in tutti i sensi i due attori. Oppure si cfr. le più argute e concettose chiuse delle sacre 17 e 31 discusse nel mio *La poesia religiosa del giovane Marino: alcuni appunti sulle modalità di riuso della Bibbia nelle Rime sacre*, in «Testo», xxxvi, 2015, pp. 41-57, alle pp. 49 e 53-54.

¹⁰ La tessera è stata individuata da FÖCKING, *Rime Sacre und die Genese des Barocken Stils*, p. 280.

¹¹ «Sì traviato è 'l folle mi' desio / A seguitar costei che 'n fuga è volta, [...] / et poi che 'l fren per forza a sé raccoglie, / i' mi rimango in signoria di lui [Amore], / che mal mio grado a morte mi trasporta».

¹² Si cfr., considerando anche la sua declinazione al singolare, almeno Bembo (*Rime* 22, 5), Della Casa (*Rime* 70, 1) e Tasso (*Rime* 1654, 18). Per l'ambito sacro basti l'esempio di Grillo, peraltro assai prossimo al testo mariniano: «Odo ben la tua pia paterna voce, / che mi richiama dal mio lungo errore, / e da sentier fallace a via migliore» (*Pietosi affetti*, Venezia, Ciotti, 1601, son. XII, pp. 50-51, vv. 5-7). Per Bembo, Della Casa e Tasso si fa riferimento alle edizioni: P. BEMBO, *Rime*, a cura di A. DONNINI, Roma, Salerno Editrice, 2008; G. DELLA CASA, *Rime*, a cura di S. CARRAI, Torino, Einaudi, 2003; T. TASSO, *Rime*, a cura di B. BASILE, Roma, Salerno Editrice, 1994.

¹³ Si cfr. l'esemplare incipit della canzone di Girolamo Muzio (vv. 1-3): «Anima, che qua giù se' pellegrina, / scesa dal sol de la bontà superna / in questa valle inferna» (*Lirici europei del Cinquecento. Ripensando alla poesia del Petrarca*, a cura di G.M. ANSELMi, K. ELAM, G. FORNI, D. MONDA, Milano, Rizzoli, 2004, pp. 636-40).

incipit del *Purgatorio*, a rimarcare sottilmente la nuova prospettiva di questa sezione sacra.

Il tessuto petrarchesco va ricondotto a quel «lessico primario» a cui accenna Russo per il poema maggiore¹⁴, confermando che la «tonalità petrarchesca», individuata da Martini per la lirica amorosa mariniana¹⁵, può essere estesa anche in ambito sacro, mentre l'apertura alla dimensione platonica non trova ulteriori sviluppi nella sezione, suggerendo forse una datazione alta del sonetto, ideato probabilmente in seno alla frequentazione dei cenacoli napoletani di fine Cinquecento.

Oltre a questa filigrana di citazioni si segnalano due tasselli fondamentali. In *primis*, il sonetto *Alma, a che dietro a' ciechi sensi i passi* di Bernardo Cappello:

Alma, a che dietro a' ciechi sensi i passi
pur movi per la via ch'a morte mena?
Ratto distorna il piè saggio, et affrena
tuo folle ardir, ch'omai tropp'oltre passi.

L'erta sassosa, ch'a man destra lassi,
di breve affanno e gioie eterne è piena;
già sai tu che tra i fior di questa amena
umana piaggia il serpe ascoso stassi;

il cui velen son ozii, e van dilette,
perigliose ricchezze, e servi onori,
dolce liquor pien di mortali effetti.

Qual sei formata, guarda; e de' tuo' errori
pentita, e scarca de' terreni affetti,
prendi altra strada, e scorte altre migliori¹⁶.

Al quale va aggiunta, per le terzine, una eco delle *Lagrime del Penitente* di Grillo:

¹⁴ E. RUSSO, *Introduzione all'Adone*, in G.B. MARINO, *Adone*, I, a cura di E. RUSSO, Milano, Rizzoli, 2013, p. 26.

¹⁵ A. MARTINI, *Marino postpetrarchista*, in «Versants», VII, 1985, p. 26. Il dato è suggerito da Bruno Boccaletti nella sua memoria di licenza intitolata *Giambattista Marino. Rime sacre*, Zurigo, 1990, p. 3; essa abbozza un primo commento sistematico alla sezione delle *Rime sacre*.

¹⁶ B. CAPPELLO, *Rime*, Venezia, Domenico e Giovan Battista Guerra, 1560, p. 10. Il volume è presente nell'inventario della libreria del Collegio dei Nobili consultabile in G. FULCO, *Contributi mariniani. II. L'inventario della Libreria del Collegio dei Nobili*, in «Filologia e Critica», xxv, 2010, pp. 393-450, a p. 398, n° 35.

Mira in che precipizio, in che ruina
da proprii falli miei giaccio sepolto;
mirami giunto a l'infernali porte.

De la piaga d'est'anima meschina
prendi quest'umil voce, e di mia morte
ascolta i prieghi: eh volgi il volto¹⁷.

La tesaurizzazione del sonetto del poeta veneto è molto sottile: Marino evita una pedissequa ripresa dei materiali lessicali, che vengono sistematicamente scomposti e rielaborati (p. es.: il «piè saggio» diventa «destro piè», l'«erta sassosa» si rispecchia nell'«erta del Ciel», il verso «prendi altra strada, e scorte altre migliori» si distribuisce nei versi 4 e 8, e tutto l'incipit cappeliano è abilmente riformulato nei vv. 3-4), nonché infine amalgamati nel tessuto petrarchesco cui si accennava. Dal testo di Grillo Marino riprende nelle terzine l'iterazione anaforica «mira [...] Mira», i lessemi «precipizio» e «ruina», l'epiteto «meschina» legato all'anima e il verbo, semanticamente rilevante, *volgere*. L'intarsio propone quindi un'interessante evoluzione della materia dall'ambito profano, rappresentato dalla lirica amorosa petrarcheggiante, a quello spirituale, con il recente modello di Grillo.

Segue un sonetto sul pentimento (sacra 2) in cui l'anima prende coscienza dei propri peccati e decide di rivolgersi a Cristo. Il testo si distingue per la similitudine della lucciola che incornicia le quartine:

Già dietro a raggio di beltà ch'offende
vaga l'alma di quel ch'ancide e piace
corse d'Amor gran tempo ebra seguace;
delusa or pur sua vanità comprende.

Così folle fanciul là dove splende
d'animaletto instabile fugace
seguir per l'ombre suol lume fallace,
onde se stesso alfin stanco riprende.

Il paragone, modulato sui toni della *comparatio domestica*, tra l'anima che insegue i piaceri terreni (prima quartina) e il fanciullo che rincorre la lucciola

¹⁷ A. GRILLO, *Lagrime del penitente*, in Id., *Pietosi affetti*, son. *Dal profondo del cor, di questo cor*, p. 399, vv. 9-14. Le *Lagrime* furono pubblicate per la prima volta nel 1593 (Bergamo, Ventura), poi confluite nella miscellanea *Nuova raccolta di Lagrime di più poeti illustri* (Bergamo, Ventura, 1593). Si cfr. FERRETTI, *Le Muse del Calvario*, p. 374.

(seconda quartina) è, come indicato da Besomi¹⁸, novità tutta mariniana. L'immagine della lucciola, che trova più articolati sviluppi nella *Sampogna* e nell'*Adone* e ha esiti particolarmente felici nell'opera di Casoni¹⁹, qui stupisce ulteriormente per la sua declinazione sacra. L'operazione di Marino si rivela doppiamente innovativa e coglie probabilmente spunto dalla celeberrima similitudine petrarchesca della farfalla (*Rvf* 141, 1-8), *topos* vivissimo nel Cinquecento e risemantizzato in ambito sacro da Contile²⁰ e da Grillo²¹. A questo proposito non sfugga la coincidenza del diminutivo «animaletto» che compare in un madrigale di Tansillo in cui si richiama proprio il motivo petrarchesco: «Quel vago animaletto / che per gioir nel lume volar suole, / incauto corse ai raggi del mio sole» (*Rime* 44, 1-3)²². Marino rielabora la matrice petrarchesca secondo le proprie esigenze espressive, connesse in particolare alle potenzialità poetiche del nuovo insetto, confezionando un paragone che presenta tutte le peculiarità della poesia amorosa, ma viene declinato all'ambito sacro.

La similitudine è sigillata dal miratissimo richiamo al sonetto «Tennemi Amor anni ventuno ardendo» del *Canzoniere*, nel quale Petrarca affronta proprio il tema del pentimento (*Rvf* 364, 5-11):

Omai son stanco, et mia vita prendo
di tanto error, che di vertute il seme
à quasi spento, et le mie parti extreme,
alto Dio, a Te devotamente rendo,

pentito e tristo de' miei sì spesi anni,
che spender si deveano in miglior uso:
in cercar pace et in fuggir affanni.

¹⁸ BESOMI, *Ricerche intorno alla Lira*, pp. 150-54.

¹⁹ *Ibidem*. A complemento dell'esautivo resoconto di Besomi, va specificato che la datazione del madr. «Quell'animal, che seco» di Cesare Rinaldi, citato dallo studioso facendo capo a un'edizione del 1619, va anticipata al 1590: cfr. C. RINALDI, *Delle Rime di Cesare Rinaldi Bolognese parte sesta*, Bologna, Eredi di G. Rossi, 1590, madr. XVIII, arg. *Lucciola sopra i capelli*, p. 18. Inoltre si attesta un precedente nell'ode «Le ver luisant de nuit» del poeta francese Remy Belleau, compresa nelle «Petites inventions et autres poesies» del 1556: cfr. R. BELLEAU, *Œuvres poétiques de Rémy Belleau*, a cura di C. MARTY-LAVEAUX, I, Genève, Slatkine, 1965, pp. 70-71.

²⁰ «Se la farfalla, de le fiamme vaga», in A. QUONDAM, *Le Rime cristiane di Luca Contile*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», VI, 1974, p. 225.

²¹ «Picciolletta farfalla», in GRILLO, *Pietosi affetti*, 1601, madr. IX, p. 10.

²² L. TANSILLO, *Rime*, a cura di T.R. TOSCANO, E. MILBURN, R. PESTARINO, I, Roma, Bulzoni, 2011, p. 311.

Con la sacra 3 si passa a una più intensa e dolorosa percezione delle colpe, corroborata dall'entrata in gioco dell'io-lirico che esterna la contrizione con iperbolici «mille groppi di sospiri e pianti» (v. 11), mentre nella chiusa, grazie a un prezioso movimento metaforico, compare il *topos* del sangue di Cristo con funzione purgatoriale: «Ma se del pianger mio l'acque soavi / non pon l'alma lavar di falli tanti, / il tuo sangue, Signor, sia che la lavi» (vv. 12-14)²³. Al dolore della contrizione segue la ricerca della tranquillità spirituale che non può essere trovata all'infuori di Dio (sacra 4). Nelle terzine compare una similitudine allusiva al mito delle Danaïdi che si salda con il tema sacro dato dall'argomento agostiniano del titolo (*Confessioni* I, 1) e con quelli biblici, che informano la metafora idrica della chiusa (sacra 4, 9-11):

E 'l cor, che cupo ha troppo e voto il seno,
qual urna a poche stille, e senza fondo,
empier non può giamai piacer terreno

se 'l mar de la tua gloria ampio e profondo
dentro gli abissi suoi nol colma apieno
dandogli quel che 'nvan promette il mondo²⁴.

Questa commistione di immagini sacre e profane, appena suggerita per la sacra 4, irrompe potentemente nella sacra 5, in cui si affronta il tema della

²³ Marino risulta ancora una volta originale all'interno di una tradizione satura; lo fa condensando il motivo del peccatore piangente con quello del sangue purificatore di Cristo, suggerendo il suggestivo concetto *pianto-sangue* che avrà ulteriori sviluppi nella sacra 24. In questo *mare magnum* si distingue un son. di Grillo (*Pietosi affetti*, 1601, son. XXIV, p. 111, vv. 5-14): «Né tanto piangeran queste meschine / luci, ch'io formi un lagrimoso fonte, / in cui mi lavi, e con le voglie pronte / toglia quest'alma a miserabil fine? [...] Con lo tuo sangue e con le tue ferite / nettami e sana, e fa ch'io pianga, o almeno / mi doglia ogn'or di non poter dolermi».

²⁴ È lo stesso autore a esplicitare le memorie bibliche sottese nel testo; infatti, una privilegiata chiave di lettura del sonetto va individuata in un brano delle *Dicerie*: «L'anima umana per la sua infinita capacità è a guisa d'un vaglio forato, anzi d'una secchia sfondata, onde a coloro che cercano d'empirlo dell'acque de' beni temporali adivene come alle Belidi, di cui si favoleggia, che per continova pena son condannate ad attigner l'acqua co' cribri, i quali ne restano sempre voti. *Qui bibit ex hac aqua sitiet iterum* [Io 4, 13]: non bastano i piaceri del senso né gli onori del mondo ad empir questo vaso, perché tutte l'acque se ne scorrono, *inquietum est cor nostrum donec requiescat in te*. Il vero modo da tenerlo colmo è attuffarlo dentro quel fonte vivo di grazia, dentro quel pelago immenso di gloria, dico la divina essenza, la qual sola può appagar l'anima nostra incontentabile: *tunc satiabor cum apparuerit gloria tua* [Ps 16, 15]. A quest'acque c'invita Cristo, *si quis sitit veniat ad me et bibat* [Io 7, 37]. Acque dolcissime già promesse per Isaia, *haurietis aquas in gaudio de fontibus Salvatoris* [Is 12, 3]. Ha egli adunque sete della nostra sete, e desidera che noi, lasciate queste acque torbide e fangose, ci rivolgiamo con una vera penitenza a gustare quelle preziose e lucenti» (MARINO, *Dicerie sacre*, Musica IV 70-71, pp. 302-03).

lussuria attraverso un'icastica serie di *exempla*: nella prima quartina si allude alla storia di Giuseppe e la moglie di Putifarre (*Gn* 39, 1-20), nella seconda si richiama l'immane Circe omerica, mentre nella prima terzina si rievoca, con una raffinata eco dantesca, la figura di Semiramide: «Lessi che già con simulato viso / porse a malcauto Re donna omicida / latte soave, ond'ei fu poscia anciso» (sacra 5, 9-11)²⁵. La prevedibile selezione degli esempi²⁶ viene complicata dal loro accumulo in contesto sacro e dalla scelta di ricordare Semiramide nell'atto di uccidere Nino, dato suggerito da una tradizione che fa capo a Plutarco ed Eliano²⁷. Il poeta assembla Bibbia, mitologia e leggenda storica in una *climax* che trova nella regina assira il massimo grado di iniquità. Alla forza immaginativa degli esempi Marino aggiunge una notevole carica espressiva nei sintagmi relativi alla carne: dapprima la definisce allegoricamente «meretrice impudica» (v. 2), attingendo l'analogia dal poeta e predicatore Gabriele Fiamma²⁸, in seguito «domestica nemica» (v. 13) con un prezioso ossimoro che si specchia nel «dolcemente infida» del verso precedente²⁹.

Chiude la serie un dittico accomunato dal tono esortativo, peraltro espli-

²⁵ Indubbia l'allusione ai celebri versi danteschi: «Ell'è Semiramis, di cui si legge / che succedette a Nino e fu sua sposa» (*Inf.* V, 58-59). Sempre per rappresentare la lussuria Marino riutilizzerà la regina assira nel quarto sonetto delle *Divozioni*: «Tinse, del regno usurpatrice altera, / Del buon sangue real la regia sede, / Poi che Nino lo scettro in man le diede, / Barbara ingannatrice, e lusinghiera» (4, 1-4, con argomento *Contro la Carne*, identico a quello delle *Sacre*). Alcune considerazioni preliminari relative al sonetto si trovano in J. HAUSER, *Dall'«abbraccio» allo «zucchero»*. *Appunti ed associazioni per l'Archivio Tematico della Lirica Italiana*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di T. CRIVELLI, I, Bellinzona, Casagrande, 1997, pp. 759-66, alle pp. 763-64.

²⁶ L'episodio di Giuseppe circuito dalla moglie di Putifarre aveva una diffusa tradizione in ambito artistico nel Cinque-Seicento (A. PIGLER, *Barockthemen: eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, I, Budapest, Akadémia Kiadó, 1956, pp. 76-81), e in pieno Seicento trova un'importante rielaborazione nel romanzo di Ferrante Pallavicino (cfr. la recentissima edizione: F. PALLAVICINO, *Il Giuseppe*, a cura di L. PIANTONI, Lecce, ARGO, 2015). Mentre per la regina assira basti ricordare *La Semiramis* (Bergamo, Ventura, 1593), celebre tragedia di Muzio Manfredi che ebbe anche lodi da Tasso (cfr. *Rime* 1343).

²⁷ Cfr. A.M.G. CAPOMACCHIA, *Semiramis, una femminilità ribaltata*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1986, pp. 29-30.

²⁸ Nella predica *Del Santo Timor di Dio* si esprime il rapporto tra voluttà e meretrice: «Sono poi meretrici molto maligne le voluttà del senso» (G. FIAMMA, *Prediche del reverendo don Gabriel Fiamma. [...] Fatte in vari tempi, in vari luoghi, et intorno a vari soggetti*, I, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1556, p. 75). Nell'autocommento alla sesta stanza della canzone *Opre famose e chiare* il concetto è ancora più esplicito: «Quella meretrice è la carne, quel Signor è lo spirito» (G. FIAMMA, *Rime spirituali*, canz. I, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1570, p. 35).

²⁹ Alcuni materiali del sonetto verranno riutilizzati nel giro di ottave incipitario del canto VI dell'*Adone*, nelle quali si espongono i pericoli della seduzione; in particolare nelle ottave 4-6 in cui si «parla simbolicamente della Carne» (T. STIGLIANI, *Dello Occhiale*, Venezia, Pietro Caramello, 1627, p. 194, tratto dal commento di Russo): ritorna il sintagma «domestica nemica»

citato nei titoli. In entrambi i testi l'io-lirico torna, come per la sacra 1, a una focalizzazione esterna, la quale, assommata al tono parenetico, li avvicina ai modi della predicazione: emergono allora prepotentemente gli imperativi («ite» 6, 4; «torcete i passi» 6, 6; «volgete i lumi» 6, 7; «Mirate» 6, 9; «stringa» e «scaldi» 6, 12; «or leva alma» 7, 1; «Mira» 7, 5 e 7; «impara» 7, 13), nonché l'apostrofe incipitaria «Voi» (6, 1) ribattuta al v. 8. Nella sacra 6 l'*amore umano* viene identificato esplicitamente con la donna, fotografata con il più trito canone breve di stampo petrarchesco-petrarchista («begli occhi accesi», «crin legati», eccetera), dalla quale il poeta-predicatore esorta, attraverso la ripresa dell'isotopia del viaggio («lunge da quel sentier, che mena a morte, / torcete i passi» 6, 5-6) già esperita nella prima sacra (1, 5-8), a fuggire e a rivolgersi a Cristo definito «crocefisso Amore» (sacra 6, 11)³⁰; concetto argutamente rimarcato dalle molteplici *rapportationes* della chiusa: «Stringa omai dolce e scaldi i desir vostri / rotto crin, ciglio chiuso; e trovi il core / nel sangue, e nel pallor le rose e gli ostri» (vv. 12-14).

Invece la sacra 7 si impernia su una serie di immagini che rimandano alla topica del «trapasso dall'esercizio poetico profano a quello sacro»³¹: nella prima quartina si suggerisce una conversione letteraria attraverso la metamorfosi dell'alloro in corona di spine, nella seconda, seguendo una tradizione di cui subito si dirà, si invocano le nuove Muse cristiane rappresentate dalla Vergine e dalla Maddalena, nonché il sangue del costato quale nuovo fonte poetico. Segue nella prima terzina l'analogia tra la Croce e la cetra, che si sviluppa negli attributi *chiodi-penna* e *sangue-inchiostro*, e infine si pone l'accento sulla dimensione catechetica della vita di Cristo.

Essorta l'anima a contemplare la passione di Nostro Signore

Or leva, alma ignorante, il lume al monte
da la valle mortal di quest'Inferno,

(Ad. VI 4) in rima con «impudica», l'esempio biblico di Giuseppe e Putifarre (VI 5) e quello classico di Circe (VI 6).

³⁰ Il sintagma è di matrice grilliana: «E 'n sua virtù, mio Crocefisso Amore», GRILLO, *Pietosi affetti*, madr. LXI, p. 37, v. 6; «Pur giaccio sonnacchioso, e senza Croce / a te davanti Crocefisso Amore», ivi, son. XII, p. 40, vv. 1-2. Nelle *Sacre* si anticipa la più esplicita analogia tra Cristo e Cupido del madrigale CLXXXIII (n. 197) della seconda parte delle *Rime* con argomento *Cristo Amore*; per quanto concerne l'analisi di quest'ultimo componimento si cfr. F. GUARDIANI, *Dieci pezzi sacri del Marino: per un'edizione della Lira II*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di T. CRIVELLI, I, Bellinzona, Casagrande, 1997, pp. 348-70, alle pp. 362-64.

³¹ S. USSIA, *Il Sacro e il Parnaso. Il Lauro e la Croce*, Catanzaro, Pullano Editori, 1993, pp. 53-54.

là 've non già di lauro il Sol eterno,
ma di pungente spina orna la fronte.

Mira le Muse sue l'offese e l'onte
del suo strazio piangenti, e del suo scherno;
mira qual n'apre dal suo fianco interno
vivo, vitale, inessicabil fonte.

Ecco, armonia d'Amor soave e cara
con strania cetra ei forma; ecco con ferri
scritte le note, e con sanguigno inchiostro.

Quivi la sua pietate e 'l fallo nostro
leggendo or tu, con miglior studio impara
com'uom vinca la Morte e 'l Tempo atterri.

La particella avverbiale incipitaria, ribattuta circolarmente nel penultimo verso, non è solo elemento esornativo che concorre al tono parenetico della lirica, ma indica la svolta all'interno del percorso intrapreso dall'anima nelle sacre 1-6. Al termine di un itinerario di penitenza che riecheggia da vicino i dettami dottrinali tridentini³², l'anima è ora esortata a indirizzare la propria attenzione su un oggetto più degno. A chiudere il cerchio ricompaiono elementi visti nel sonetto d'apertura: il sintagma «Sole eterno» che richiama il «vero Sol» (1, 7), il gioco di polarità della prima quartina (Inferno *vs* Cielo), il movimento dell'anima (non a caso definita «Pellegrina» in 1, 13) e infine il doppio imperativo «Mira [...] mira» che nella sacra 7 trova tuttavia seguito nello speculare doppio deittico «Ecco [...] ecco» della prima terzina, a ribadire la volontà di cimentarsi con la nuova materia.

L'allusione a Maria e alla Maddalena dinanzi a Cristo morente dei vv. 5-6 viene complicata da una *rapportatio* che sottolinea l'intensità dolorosa della situazione e anticipa il tono struggente del trittico sulle donne piangenti ai piedi della croce (sacre 24-26)³³. Mentre nell'icastico ottavo verso l'incipit di

³² La progressione tematica dei primi sonetti contempla infatti il pentimento, la contrizione, la ricerca della pace spirituale in Dio, l'odio verso il peccato e la vita passata, l'accentuazione della dimensione legata al pianto purgatorio come manifestazione del dolore, eccetera; elementi che emergono, p. es., nel capitolo *Del sacramento de la penitenza* del *Catechismo* di Alessio Figliucci, da non intendersi qui come fonte, piuttosto come testo indicativo dell'orizzonte della pratica devozionale quotidiana frequentata dal poeta: A. FIGLIUCCI, *Catechismo, cioè istruzione, secondo il Decreto del Concilio di Trento a' Parochi*, Venezia, Aldo Manuzio, 1569, pp. 276-77.

³³ A questo proposito si noti la ripresa dell'intera catena rimica su inclusiva «onte» nella fronte della sacra 25, 1-8: «Ove da morte il Re del mondo oppresso / china sul proprio petto avea la fronte, / le due Marie, che gli languiano appresso, / parean Niobe in sasso, Egeria in fonte. /

Groto «Vivo, vital, vittorioso legno» (*Rime* I 323, 1)³⁴ si fonde alla parafrasi biblica di Bernardo Tasso «E se de la tua immensa alta pietate / L'inessicabil fonte» (*Salmi* IV, 21-22)³⁵, arditamente risemantizzata nel sangue del costato. A queste rimembranze va aggiunta quella paraliturgica dei versi 3-5 dell'antifona *Salve, Regina*: «Ad te clamamus, exsules filii Evae, / ad te suspiramus, gementes et flentes / in hac lacrimarum valle».

Il corredo di analogie messe in campo richiama un'interessante trafila di ipotesti. Anzitutto il celeberrimo proemio delle *Rime Spirituali* (1548) di Vittoria Colonna, dal quale Marino preleva l'immagine *inchiostro-sangue*: «i santi chiodi omai sieno mie penne, / e puro inchiostro il prezioso sangue, / vergata carta il sacro corpo exangue, / sì ch'io scriva per me quei ch'Eu sostenne» (I, 5-8)³⁶. Seguono alcuni versi del *Capitolo al Crocefisso* (1587) di Grillo, in cui si ritrovano il travestimento in chiave sacra delle Muse, il sangue del costato che rimpiazza le classiche sorgenti poetiche e la corona di spine intesa come nuova corona d'alloro:

Tu m'inspira, Signor, siami Parnaso
oggi il Calvario, e Musa la piangente
madre, il tuo duro e dispietato occaso.

E 'l fianco aperto, ond'esce il gran torrente,
che lava il mondo, sol siami Elicona,
né spenga altrove la mia sete ardente.

Né cinga queste tempie altra corona,

Stupida in atto l'una, e fisa in esso / fra sé volgea gli amari oltraggi e l'onte; / l'altra col pianto il duro tronco stesso, / le pietre stesse inteneria del monte». Così come la ripresa con variazione della dittologia «l'offese e l'onte» negli «amari oltraggi e l'onte».

³⁴ Torna anche in un altro attacco di Groto: «Ecco il vivo, vitale, il vero specchio» (*Rime* I 318, 1). I testi del Cieco d'Adria si possono leggere nella recente edizione critica: L. GROTO, *Le Rime di Luigi Groto, Cieco d'Adria*, a cura di B. SPAGGIARI, I, Adria, Apogeo Editore, 2014, pp. 323 e 355. Per quanto concerne le riprese dell'opera grotiana da parte di Marino si cfr. U. SCHULZ-BUSCHHAUS, *Das Madrigal: zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg, Verlag Gehlen, 1969, pp. 232-38 e, in particolare in relazione alla *Galleria*, C. TARALLO, *Ancora su Luigi Groto Cieco D'Adria fonte di Marino*, in «Studi secenteschi», LV, 2014, pp. 298-305. Si aggiunga inoltre la tessera grotiana (il madr. *S'avien che reticella circonde*) individuata da Martini, fonte del madr. *Porta intorno Madonna* della seconda parte delle *Rime* (cfr. G.B. MARINO, *Amori*, a cura di A. MARTINI, Milano, Rizzoli, 1982, p. 123).

³⁵ B. TASSO, *Rime*, a cura di D. CHIODO e V. MARTIGNONE, II, Torino, RES, 1995, p. 194.

³⁶ V. COLONNA, *Rime*, a cura di A. BULLOCK, Roma-Bari, Laterza, 1982, p. 85. Per un'analisi del sonetto in relazione alla sua funzione proemiale si rimanda al recente saggio di V. COPELLO, «Con quel picciol mio sol, ch'ancor mi luce». *Il petrarchismo spirituale di Vittoria Colonna*, in «Quaderni ginevrini d'italianistica», II, *Lettura e edizione di testi italiani (secc. XIII-XX). Dieci progetti di dottorato all'Università di Ginevra*, a cura di M. DANZI, 2014, pp. 89-122, alle pp. 104-06.

che la pungente, ch'al suo capo santo
l'ingiuria fe' ch'a lagrimar mi sprona³⁷.

Marino sembra tuttavia individuare come interlocutore privilegiato il francescano Agostino De Cupiti (1550-1618)³⁸; in particolare riprende un sonetto delle *Rime spirituali* (1592) nel quale compare la similitudine tra la Croce e la cetra, assente negli esempi della Colonna e di Grillo, ed elemento centrale nell'economia del testo mariniano (sigilla la *climax* delle analogie, fondendo argutamente la dimensione metapoetica con quella religiosa legata al culto della Passione):

Poiché sol per pietà senz'alcun merto
d'aprirmi gli occhi al Sole eterno piacque,
fonti, Muse, Parnaso, Allori et Acque
cangio, e seguo altro Apollo in camin certo.

I Fonti cangio col suo lato aperto,
e le Muse con quella, ond'egli nacque,
e Parnaso col monte u' si compiacque
d'esser al Padre in sacrificio offerto.

Con le spine gl'Allori e col suo sangue
cangio l'onde Castalie, e lui seguendo
sua lancia, e croce, mi fia plettro, e cetra:

l'inchiostro fia il sudor del corpo essangue,
penna i suoi chiodi, ed il mio cor di pietra
tolgo per carta, in cui sua morte stendo³⁹.

La tessera decupitiana s'impone sulle altre: oltre all'immagine *croce-ce-*

³⁷ A. GRILLO, *Capitolo al Crocifisso*, in appendice a L. TANSILLO, *Lagrima di san Pietro*, Venezia, Vincenti, 1589, vv. 13-25, p. 186v. Compare per la prima volta accorpato all'edizione del 1587 (Genova, Bartoli) delle *Lagrima* del Tansillo, confluisce poi nelle *Rime spirituali* (1589) e nelle varie edizioni dei *Pietosi affetti* (1595-1629). Cfr. FERRETTI, *Le Muse del Calvario*, p. 374.

³⁸ Celebre predicatore, De Cupiti fu teologo e poeta. Oltre alla *Corona di dodici ragionamenti* dedicata a Paolo V (Napoli, Roncagliolo, 1608) si ricordano la raccolta di *Rime spirituali* (Vico, Cacchi, 1592) nonché i poemi *La Caterina martirizzata* (Napoli, Carlino e Pace, 1593) e *Il poeta illuminato* (Vico, Carlino e Pace, 1598). Per una contestualizzazione della figura in seno alla storia letteraria di fine secolo, si rimanda ad A. QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 119-26; cfr. anche USSIA, *Il Sacro e il Parnaso*, pp. 17-19, 32-34, 53-54.

³⁹ A. DE CUPITI, *Rime spirituali*, Vico, Cacchi, 1592, son. I, p. 78v. Le rime del predicatore non compaiono nell'inventario del Collegio dei Nobili, si attesta tuttavia il poema *La Caterina martirizzata* (Napoli, Orazio Salviani, 1593); cfr. FULCO, *Contributi mariniani*, p. 398, n° 37.

tra, Marino attinge da De Cupiti il gusto per l'accumulazione, amplificato rispetto al precedente grilliano. Riformula però profondamente gli spunti offerti dal francescano: rifugge anzitutto il rigido schema usato dal predicatore – che organizza la materia attorno a una sorta di *Summationschema* rovesciato⁴⁰, in cui all'enumerazione degli elementi (vv. 3-4) segue la singola ripresa, implicandoli volta per volta nella corrispettiva analogia –, prediligendo invece una disposizione più lineare, orientata da una scansione binaria. Anche l'articolata analogia che innerva le terzine del sonetto decupitano viene rielaborata da Marino all'insegna di una più allusiva sintesi che evita l'impalcatura dell'originale, forse sentita anch'essa troppo schematica⁴¹. Da notare inoltre la presenza di una rima inclusiva nelle quartine in ambedue i testi (su «acque» per De Cupiti, su «onte» per Marino). Infine lo schema su tre rime (CDE ECD), un *unicum* nelle *Sacre* e nelle *Morali*, indicherebbe una datazione alta del sonetto⁴², il che concorda con la traccia del francescano, pubblicata nel 1592.

I testi rievocati da Marino hanno una funzione centrale all'interno dell'opera dei loro autori, in quanto testimonianza della loro conversione poetica⁴³. Il poeta intende evocare questo specifico orizzonte; eppure, a ben

⁴⁰ Il *Summationschema* o entisilloge (cfr. G. Pozzi, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, il Mulino, 1984, p. 117) era artificio frequentato soprattutto in ambito manieristico veneto e spagnolo, e si ritrova anche in Rinaldi (BESOMI, *Ricerche intorno alla Lira*, pp. 100-01). Marino si mostra poco ricettivo nei confronti di questo artificio retorico, forse sentito come troppo rigido; lo usa nella proposta *Quercia piegar, che 'l piè saldo e tenace* a Vincenzo Bilotta (*Lira*, I, p. 255) e in *Adone*, XIII 34 (C. COLOMBO, *Cultura e tradizione nell'Adone di G.B. Marino*, Padova, Antenore, 1967, p. 139). Sulla figura retorica si cfr. anche MARAGONI, *Sull'entisilloge (e su altra retorica inopinata)*, in «Sincronie», XII, 2008, pp. 253-61.

⁴¹ Marino riprende e sviluppa l'immagine anche nelle *Dicerie sacre* (*Musica* II 71, III 34, III 41): cfr. G.B. MARINO, *Dicerie sacre*, a cura di E. ARDISSINO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 240, 256, 259. Per quanto riguarda invece il *topos*, Pozzi rimanda a *La Città di Iddio Incarnato* (Brescia, Battista e Bozzola, 1591) del predicatore Vincenzo Giliberti (cfr. G.B. MARINO, *Dicerie sacre e La Strage de gl'Innocenti*, a cura di G. POZZI, Torino, Einaudi, 1960, p. 280).

⁴² Sulla scorta di quanto indicato da Besomi e da Martini in G.B. MARINO, *Rime eroiche*, a cura di O. BESOMI, A. MARTINI e M.C. NEWLIN-GIANINI, Modena, Panini, 2002, pp. 173-74.

⁴³ Nel proemio della *Colonna* sta «la formulazione di un progetto poetico in cui, con forzature metaforiche delle quali l'autrice non suole altrove far uso, si voltano le spalle alla lirica amorosa praticata alla ricerca della fama in favore di una poesia univocamente orientata alla meditazione religiosa» (C. SCARPATI, *Le rime spirituali di Vittoria Colonna nel codice Vaticano donato a Michelangelo*, in Id., *Invenzione e scrittura*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, pp. 129-62, a p. 130). Per quanto concerne Grillo la situazione è più sfumata, in quanto all'inizio della carriera letteraria lavora contemporaneamente su entrambi i fronti (in quello profano sempre sotto lo pseudonimo di Livio Celiano), al quale si aggiunga il fronte encomiastico che in Grillo si sviluppa sotto la nomenclatura delle *rime morali* (cfr. F. FERRETTI, *Gli esordi dello «stil pietoso» di Angelo Grillo*,

guardare, non si tratta di una pacifica operazione di uniformazione. A un primo livello va segnalato come in Marino la conversione poetica rimanga, di fatto, una pura virtualità (si tratta pur sempre di un'esortazione), mentre negli altri autori rappresenta il momento cruciale che orienta tutta la produzione futura. Il passaggio dal profano al sacro avviene in maniera unidirezionale senza possibilità di ritorno, come previsto da una 'reale' conversione, invece in Marino i due filoni procedono congiuntamente, intersecandosi. A un secondo livello bisogna considerare le implicazioni del dialogo con il sonetto decupitano: esso appartiene a un'opera in cui, come ha evidenziato Quondam, si coglie «l'esplicita intenzione di protrarre l'impegno dell'offensiva controriformistica» restituendo «alla poesia la sua funzionalità all'*utile dulci*, consegnandola alle proposizioni di strumento divino» ed entrando in «dura polemica contro una prassi letteraria di "lascivie"»⁴⁴. Sulla scorta delle considerazioni appena evocate, Ussia afferma che De Cupiti realizza il suo programma poetico rinunciando a «una rivoluzione tecnico-formale (pure in atto attorno a lui) della scrittura» e prediligendo invece «un rovesciamento dei contenuti e dei nuclei cantabili»; questa «ambivalenza crea lo stravolgimento del predicabile con una semplice operazione di cambiamento dell'oggetto predicabile»⁴⁵. Inoltre nel sonetto decupitano, come nell'intera sua opera, è centrale il concetto della folgorazione (si ricordi il v. 2: «d'aprirmi gli occhi al Sole eterno piacque»), inquadrato in una dimensione che potremmo definire mistica. Nulla di più lontano dalla poetica mariniana. La portata ideologica della tessera decupitiana viene quindi ridimensionata; la conversione resta solo – e volutamente – suggerita, mentre si fa precipua la dimensione metapoetica: alla tentazione dei sensi, che nei primi sonetti conduce l'uomo alla perdizione, si sostituisce infatti la gloria poetica, adombrando

in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di M.L. DOGLIO e C. DELCORNO, Bologna, il Mulino, pp. 107-39, alle pp. 112-13, e in particolare FERRETTI, *Le Muse del Calvario*, pp. 125-29); si possono tuttavia considerare il *Capitolo al Crocefisso* (1587) e in seguito le *Rime spirituali* (1589) come la svolta decisiva verso una poetica sacra che, negli anni Novanta, assume una posizione centrale con la pubblicazione delle *Lagrima del Penitente* (1593-1594) e dei *Pietosi affetti* (1595). Anche il sonetto di De Cupiti presenta una peculiare funzione proemiale: nelle *Rime spirituali* (1592) segue le venticinque ottave che formano l'esilissima prima versione del poema *Il poeta illuminato*, ribadendone il tema, e precede alcune rime sacre di vario metro; mentre ne *Il poeta illuminato* (1598) segue ancora il poema, ora ampliato a dodici canti, aprendo una sessione di rime spirituali intitolata *Alcune Rime del Poeta Illuminato*, sottoscrivendone l'argomento *Del nuovo soggetto di scrivere ch'ora, ch'è illuminato e convertito, prende* (A. DE CUPITI, *Il poeta illuminato*, Vico, Carlino e Pace, 1598, p. 133r). Il sonetto non presenta varianti sostanziali rispetto all'edizione delle *Rime spirituali* del 1592.

⁴⁴ QUONDAM, *La parola nel labirinto*, pp. 119-20.

⁴⁵ USSIA, *Il Sacro e il Parnaso*, p. 32.

forse la situazione del giovane poeta intento a farsi strada nell'affollato Parnaso dell'ultimo decennio del Cinquecento.

Cimentandosi con la poesia sacra il poeta napoletano deve fare i conti con la topica del pentimento e della conversione, palesando, ancora una volta, una magistrale abilità nella dissimulazione; si rivolge cautamente all'*auctoritas* di uno dei massimi esponenti dell'offensiva controriformistica, declinandone gli assunti in forma esortativa e attuando un depauperamento ideologico della matrice a favore di una reinterpretazione personalissima della funzione tridentina dell'*utile dulci* e del *docere*⁴⁶, che orienta in senso fortemente didascalico la narrazione della vita di Cristo nella seconda parte delle *Sacre*. La chiave di volta va colta nella chiusa della sacra 7, in cui la dimensione catechetica si esplicita chiaramente nei verbi *leggere* e *imparare* del v. 13. Il poeta individua nel «miglior studio» della vita di Cristo la via che porterà l'anima pentita alla redenzione. La dimensione intima e sofferta della conversione viene appiattita a una rappresentazione funzionale dei materiali biblici che più si confanno all'indole istrionica della poetica mariniana. Si constata una rielaborazione personale del percorso penitenziale⁴⁷, che devia il discorso dalla conversione, che resterà virtuale, alla dimensione metapoetica.

Una volta indicato l'orientamento di queste rime, Marino può sviluppare ciò che più gli interessa: la vita di Cristo (sacre 8-30) imperniata su immagini che più si confanno alla natura teatrale della rappresentazione. Questa parte centrale è connotata, come ha evidenziato Martini, da un forte impianto drammaturgico, in cui prevalgono l'aspetto narrativo e la polifonia⁴⁸. Abbiamo visto come il poeta partenopeo sia particolarmente attento nella selezione dei materiali altrui, e come questi vengano rielaborati, attraverso articolati processi di risemantizzazione, all'interno del nuovo progetto poetico. Ne consegue una deviazione del discorso lirico-sacro sin lì prodotto verso strade nuove. Possiamo cogliere meglio questo spostamento grazie all'analisi

⁴⁶ QUONDAM, *La parola nel labirinto*, p. 120.

⁴⁷ Non è improbabile che agisca ancora l'influenza di Grillo: infatti «i testi spirituali del giovane Grillo si impongono come le tappe di un percorso penitenziale, come meditazioni su una condizione umana profondamente segnata dal peccato e bisognosa di espiazione», in cui «i modelli retorici coincidono in larga misura con quelli della *compositio loci* di tipo ignaziano e, non meno importanti, con le tecniche di drammatizzazione più antiche della mistica renana tardo-medievale, ancora vive nei monasteri benedettini e diffuse sul mercato editoriale coevo» (FERRETTI, *Gli esordi dello «stil pietoso» di Angelo Grillo*, p. 113). Come per le tematiche e la drammatizzazione del discorso sacro, anche nell'allestire il percorso penitenziale dell'anima il modello grilliano viene profondamente rielaborato secondo le nuove esigenze del poeta partenopeo.

⁴⁸ MARTINI, *Le Divozioni del Marino*, p. 186.

di una particolare filigrana intertestuale implicata in alcuni sonetti di questa serie centrale: l'*Umanità di Cristo* di Pietro Aretino⁴⁹. Una riconversione del romanzo sacro nella lirica spirituale sarebbe già sufficiente a suggerire la misura della novità dell'approccio mariniano alla materia: il rampino predilige le torbide acque aretiniane ai poemi sacri del Cinquecento, trovando nella prosa ciò che avrebbe facilmente potuto reperire in poesia. Per comprendere appieno la portata dell'operazione, conviene procedere con ordine nella schedatura e nell'analisi delle singole tessere.

La prima scheda riguarda proprio il sonetto d'apertura della parte inerente al racconto evangelico che tratta dell'Annunciazione (sacra 8). Nel testo è narrata la discesa dal cielo dell'arcangelo Gabriele, il ritrovamento della casa della Vergine e infine lo stupore dell'angelo dinanzi alla bellezza di Maria.

All'Agnolo Gabriello

Per la via che di latte ornan le stelle,
spiegati i vanni al grand'ufficio presti,
messo alato di Dio qua giù scendesti
da le piagge del Ciel beate e belle.

Onde, s'invidia esser potesse in quelle
menti lassù purissime celesti,
tu solo invidiato esser potresti
portator di sì liete alte novelle.

Tu là chinasti pria ratto le piume
ove a povero tetto intorno ardea
chiaro diadema di celeste lume.

Mirando poi la Verginella Ebrea
a te semblante al volto et al costume:
son anco in Ciel (dicesti): ecco una Dea.

⁴⁹ L'Aretino è autore particolarmente apprezzato da Marino: oltre al riuso dell'*Umanità* nella *Strage*, di cui si accennerà in modo più specifico nelle prossime pagine, Marino recupera materiali anche dalla produzione profana, che poi rielabora nelle *Rime* (V. GUERCIO, *Postille ai «Baci di carta» (Rime, II, 13-31) di G.B. Marino*, in «Studi secenteschi», XLIV, 2003, pp. 315-18) e nell'*Adone* (G. SACCHI, *Un altro incontro fra Marino e Aretino*, in «Studi secenteschi», XLV, 2004, pp. 421-24 e G. SACCHI, *Schede mariniane*, in ID., *Fra Tasso e Ariosto: vicende del poema narrativo*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2006, pp. 345-69).

Il primo dato da sottolineare è la corrispondenza di alcuni elementi di questo sonetto con il madrigale CLXXVI presente nella seconda parte delle *Rime*:

All'Agnolo Gabriello

Quai da Dio segni avesti
per conoscer MARIA,
messo del gran Messia, quando scendesti
di Cielo in Galilea
a salutar la Verginella Ebrea?
Forse i sembianti angelici celesti,
ond'ella altrui pareva
più assai che donna, e poco men che Dea?
Esser (cred'io) devea
a conversar con gli Angeli sì avezza,
e sì piena contezza
avevi tu de le bellezze sue,
che cercarne altro indizio uopo non fue⁵⁰.

Oltre all'argomento, si può notare la ripresa di alcune spie lessicali: il sintagma «Verginella Ebrea» (v. 5)⁵¹, in rima con «Dea» (8) e le parole-rima «scendesti» (3): «celesti» (6). Si noti inoltre la similarità tra la chiusa del sonetto e il movimento centrale del madrigale (vv. 6-8). È solo un esempio dei richiami a distanza tra componimenti che sviluppano l'identico soggetto in luoghi differenti dell'articolato impianto lirico delle *Rime*. Malgrado le somiglianze, i due componimenti seguono però logiche diverse. Il madrigale inscena un io-lirico che dapprima apostrofa l'arcangelo chiedendogli informazioni relative ai segni che Dio gli avrebbe confidato affinché potesse individuare Maria (vv. 1-5), in seguito, nel movimento centrale, lancia timidamente la soluzione giocando sull'ambiguità donna-dea (vv. 6-8), infine, nella chiusa (vv. 7-13), nonostante l'uso di una formula dubitativa, si abbozza con più convinzione una risposta centrata sulla bellezza di Maria. Nel sonetto

⁵⁰ G.B. MARINO, *Lira*, I, 190, p. 400.

⁵¹ Il diminutivo compare nelle *Rime* 8 volte (2 al plurale), di cui 4 riferito alla Vergine; sempre riferito a Maria si ritrova nel volgarizzamento di Giolito del *De partu Virginis* di Sannazaro: «o pur l'onor di questa Verginella» (*Il parto della Vergine* I 19, in J. SANNAZARO, *Il parto della Vergine*, a cura di S. PRANDI, Roma, Città Nuova, 2001, p. 73); nell'ode *Vergine e genitrice* di Casoni: «S'è madre, è verginella» (G. CASONI, *Ode*, Venezia, Ciotti, 1601, ode II, v. 113, p. 10); e in un madrigale sacro di Stigliani: «Figliò una Verginella» (T. STIGLIANI, *Rime*, Venezia, Ciotti, 1605, son. *Oggi è il dì che la Vergine fu Madre*, v. 7, p. 331).

invece primeggia l'aspetto narrativo in cui un alternante gioco di polarità («qua giù scendesti» 3; «lassù» 5; «alte novelle» 8; «là chinasti» 9) prepara la sentenza finale centrata sullo stupore dell'arcangelo.

Pressoché assente dal racconto evangelico (solo gli accenni in *Mt* 1, 18 e *Lc* 1, 26-28), la narrazione della discesa di Gabriele era appannaggio dei poemi sacri. Marino ha tuttavia attinto da alcune pagine dell'*Umanità* di Aretino. Il brano si situa all'inizio della racconto, allorché, durante il concilio divino, Gabriele viene designato direttamente da Dio (colui che parla in discorso diretto nelle prime righe) per la missione.

«Non ti curare, se ben sei del numero de la milizia che ci ubidisce, di partire da lo ordine tuo discendendo fra i mortali: che il far ciò è un dono, che ti concede la clemenza mia: non perché tu veggia quanto sia disuguale la terra dal cielo, ma perché tu conosca colei che fu prima quassù Dea, che laggiù Donna. [...] *Si che spiega il volo, che il Paradiso ti si aprirà all'incontro della via Lattea: la quale ho fatto consacrar dalla natura, acciò [che] le anime de i buoni venghino a me* (1) [...] e ti additerei in qual parte del suo regno [la Giudea] abiti la Vergine [...]; *ma nel guardar, che tu farai in terra, senza altre istruzioni comprenderai il loco dov'ella alberga, a lo splendore che li sta sopra, a guisa di Diadema*» (2). Tosto che il Rettor de gli elementi ebbe così detto, la maestà del suo volto parve il sole pure allora levatosi de l'Oceano: e sfavillando nel fuoco de sua eterna gloria oltre modo, nacque un bisbiglio in Paradiso: la ineffabile allegrezza del quale solo si può assomigliare a quello che fecero gli esserciti celesti allora che si comandò a Gabriello, che andasse a seminare il verbo Divino nel giardino riguardato. *E se fra gli Angeli potesse nascer invidia, ci saria nata tosto, che egli ebbe la gran commissione: perché ogn'uno vorrebbe essere stato il Messo di cotanta imbasciata* (3). [...] [Gabriele] vista la madre del Messia l'adorò, maravaigliandosene non altrimenti che s'egli avesse veduto un altro Paradiso (4)⁵².

La narrazione di Aretino amplifica e riformula il racconto evangelico reggiando con i poemi sacri che nascevano proprio nel primo trentennio del Cinquecento (in particolare il *Christias* di Vida e il *De partu Virginis* di

⁵² Si è utilizzata la stampa del 1540: P. ARETINO, *I quattro libri de la humanita di Christo, di m. Pietro Aretino, nouamente stampata*, 1540, pp. 3v-5v. Priva di indicazioni specifiche, l'edizione viene attribuita all'editore Francesco Marcolini, pubblicata a Venezia (si cfr. http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/MAIN.htm). I numeri tra parentesi nel testo sono delle coordinate qui aggiunte per facilitare l'orientamento nelle riflessioni esposte nei prossimi paragrafi. Per una panoramica delle edizioni dell'*Umanità* si cfr. E. BOILLET, *L'Arétin et la Bible*, Genève, Droz, 2007, pp. 13-56, nonché, sempre a cura della stessa studiosa, la scheda *Pietro Aretino: Opere sacre*, in http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/aretino_sacro.pdf.

Sannazaro)⁵³. Nella prima consonanza (1), relativa all'allusione alla via lattea nella discesa di Gabriele che «spiega i vanni» per compiere il «grand'ufficio», riverbera anche il probabile ricordo dei versi 442-43 del primo libro del *De partu Virginis* («rectu qua panditur orbita tractu / lactea et ad sedes ducit candentis Olympi»). L'ultima tessera (4) invece presenta un'indubbia somiglianza nell'intento di rappresentare lo stupore di Gabriele davanti a Maria: in Marino la meraviglia dell'angelo non è esplicitata, ma risuona implicitamente nell'arguto e galante complimento⁵⁴ che sigilla il sonetto.

Più stringenti si presentano le consonanze relative alla seconda quartina (3) e alla prima terzina (2). Nella seconda quartina il poeta ipotizza una paradossale invidia nei confronti dell'arcangelo. Il concetto, almeno in questi termini, non compare nella poesia sacra del tempo; si ritrova invece nell'*Umanità*. Difatti dopo la gioia degli «esserciti celesti», il narratore afferma: «E se fra gli Angeli *potesse* nascere *invidia*, ci *saria* nata tosto, che egli ebbe gran commissione: perché ogn'uno vorrebbe essere stato il Messo di cotanta imbascia». Come nell'Aretino, anche in Marino l'affermazione serve a mettere in luce il privilegio concesso a Gabriele⁵⁵. Il poeta riprende la struttura ipotetica del testo in prosa rielaborandola in un raffinato gioco di ripetizioni, in cui spiccano la forte inarcatura dei vv. 5-6 (unica del sonetto), l'iperbato del v. 6 che mette in risalto il superlativo «purissime» (*hapax* nelle *Rime*), l'alta densità di tronche e di sibilanti, nonché infine al v. 8 il contraccanto di 6^a-7^a e il paragramma «liete alte» che concorrono ad esaltare il significato dell'aggettivazione.

Nella prima terzina Marino riprende l'immagine riguardante lo splendore che orna la testa della Vergine come un diadema⁵⁶, il quale permette all'arcangelo di trovarne l'abitazione. Anche qui Marino agisce sul modello: lo «splendore» dell'*Umanità* viene infatti amplificato nel verbo «ardea», messo in risalto, attraverso l'iperbato, dalla posizione forte, e nell'aggettivo «chiaro». Il diadema che in Aretino orna («sta sopra») la testa di Maria, nel Marino sembra avvolgere il «povero tetto» e personificare, ampliando il movimento metonimico, la Vergine stessa⁵⁷.

⁵³ Cfr. la trattazione di BOILLET, *L'Arétin et la Bible*, pp. 378-546.

⁵⁴ Così definito da FÖCKING, *Rime Sacre und die Genese des Barocken Stils*, p. 256.

⁵⁵ Cfr. BOILLET, *L'Arétin et la Bible*, p. 489.

⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 490.

⁵⁷ Va detto inoltre che la frequenza del sostantivo «diadema» nelle *Rime* si limita a due sole attestazioni: questa e nella sacra 22 in cui il diadema è metafora della corona di spine: «Uscite uscite a rimirar pietose, / schiere del Paradiso cittadine, / il vostro Re schernito, e qual su 'l crine / *novo e stranio diadema* Amor gli pose» (sacra 22, 1-4). Così sarà anche nella canz. *La corona di spine delle Divozioni* (46, 29-32): «Glorioso diadema, il cui splendore / rende l'infamia onore, / agli ornamenti tuoi / cedan l'Indiche gemme, e gli ostri Eoi». La metafora *corona di spine-diadema* è

Marino riformula i materiali dell'*Umanità* che meglio si confacevano al suo gusto e ai suoi bisogni: infatti, attraverso l'oculato riuso del testo di Aretino, il poeta napoletano riesce a rievocare l'atmosfera tipica delle Annunciazioni dei poemi epico-sacri, assumendone anche la matrice classica: la figura di Gabriele è rimodulata su quella mitologica di Mercurio⁵⁸, mentre la rappresentazione del cielo si avvicina più all'Olimpo che non al Paradiso (si cfr.: la via lattea dell'incipit, l'«invidia» di 5 che ricorda le lotte del cielo omerico e l'epiteto «Dea» dell'explicit).

La successiva tessera aretiniana compare nella sacra 18. Si tratta del secondo testo del trittico su Giuda (sacre 17-19)⁵⁹; in esso si narra il suicidio di Giuda, dal pentimento al tentativo di rimediare alla colpa riconsegnando i denari, alla decisione di suicidarsi presa sotto l'influsso delle Furie, fino alla descrizione del suicidio, colto nella sua preparazione e nella morte vera e propria con la fuoriuscita dell'anima dallo «squarciato sen» (v. 12).

Giuda

Poscia che troppo al fido amico ingrato
del proprio fallo il Traditor s'accorse,
da la profonda reggia i passi torse,
sparso a terra l'argento empio malnato.

E da le Furie sue spinto e portato
l'avara mano e desperata porse
volontario ad un canape, che forse
del suo Signor le membra avea legato.

frequente nella poesia sacra: p. es. nei *Pietosi affetti* di Grillo la corona di spine è definita «empio diadema» (canz. XXVI, v. 28, p. 191) e «spinoso diadema» (*Capitolo al Crocefisso*, v. 77, p. 137). Mentre invece il sintagma «povero tetto» (v. 10) rievoca, con identico contesto, il «paupere tecto» del *De partu Virginis* (l. 70); lo si ritrova anche in un testo sacro di Celio Magno sulla natività: «Ben n'hai cagion: ch'in questo giorno eletto / colui, ch'al Sole i raggi alluma e indora, / nascendo venne a far tra noi dimora, / cangiato il ciel con vil, *povero tetto*» (C. MAGNO e O. GIUSTINIAN, *Rime di Celio Magno e Orsatto Giustiniano*, Venezia, Muschio, 1600, son. *S'or lieto più che mai, vago augelletto*, vv. 5-9, p. 123).

⁵⁸ L' analogia sarà esplicitata nelle *Dicerie* (*Musica* I, 4): «Così ritroverà in certo modo (quantunque imperfetto) figurata la Trinità in Gerione, la generazione eterna in Minerva, [...] Gabriello in Mercurio» (MARINO, *Dicerie sacre*, p. 174).

⁵⁹ Per quanto concerne il trittico si rimanda alle considerazioni e all'analisi del primo tassello nel mio *La poesia religiosa del giovane Marino*, pp. 42-49. In questa sede è sufficiente ricordare che la figura dell'apostolo traditore era sostanzialmente ignorata nella lirica del tempo, ma riscontra maggior fortuna nei poemi sacri in cui si narra la vita di Cristo (dal *Christias* di Vida alle *Lagime di Maria Vergine* di Campeggi).

Questo a la gola che malvagia aprio
varco agl'infami accenti, intorno avolse,
indi d'alto caggendo i dì finio.

Per lo squarciato sen l'alma si sciolse,
che per l'indegna bocca, onde già uscìo
lo sclerato bacio, uscìr non volse.

Oltre allo scontato richiamo al passo di Matteo (27, 5), unico evangelista a narrare il suicidio di Giuda, Marino attinge a piene mani dall'opera di Aretino:

E rivenuto in sé, trattosi i trenta denari di seno, disse sospirando: «O giudei, che a mio mal grado offendete chi punisce con la misericordia, ed odiate chi ama, *ecco il vostro argento, ecco il prezzo empio*. Io ve lo rendo». [...] E *gittatolo in terra* [...] Scariotte, seguendo *l'orme de la disperazione*, *scese i gradini del palagio* ne lo spuntar de l'Alba, la quale per pietà di colui che aveva dato al suo giorno il Sole, tutta contristata e tutta impegnata, non si sapeva sviluppare da i veli della notte, guardando in torto Giuda, che andando infuriato [per] appagare il suo merito, *intrigò i piedi in un capestro caduto di mano a un Fariseo, che lo portava per offender Cristo*. E ricoltolo bestemmiando, cieco del tutto, vidde apparirsi una ombra cornuta e mostruosa, i cui occhi erano di fuoco, con ruote di fiamme intorno. *Egli era Satana che lo portò visibilmente fino al Carubo, su 'l quale doveva pagare il fio de le sue colpe*. [...] Così dicendo, il Demonio annodata la corda al tronco, lo sollevò suso; *essendo giudice e boia di se medesimo, rivoltatosi il fune d'intorno al collo, si lasciò cader giuso*. E raggroppate le gambe, stringendo le pugna, torcendo la bocca, scotendo la persona, e stralunando gli occhi, *chiuse la via de lo spirito*, il quale non fu men tormentato per essersi disperato de la misericordia di Cristo, che per averlo tradito⁶⁰.

Anche in questo caso, come nel precedente, la narrazione di Aretino amplia ed enfatizza il racconto biblico. Marino condensa il più ampio respiro della prosa in quello della poesia: il «palagio» diventa la «reggia» del v. 2; «gittatolo in terra» viene reso con «sparso a terra» del v. 4; le «orme de la disperazione» riecheggiano nella «mano desperata» del v. 6; il «capestro» diventa «canape», il «collo» «gola», il «si lasciò cader giuso» «indi d'alto caggendo», eccetera. Il passaggio da «Satana» alle «Furie» mariniane può essere spiegato alla luce di alcuni versi del Vida: «semper furiae infesaeque praebant, / informem prona necentes arbore nodum / ostendere viam» (*Christias* V 76-

⁶⁰ ARETINO, *I quattro libri de la humanita di Christo*, p. 77r-v.

78)⁶¹; ad ogni modo rimane l'ennesima spia di un precoce sincretismo tra sacro e pagano che caratterizza anche questa sezione delle rime mariniane⁶². Il dettaglio del «canape» (vv. 7-8), invece, è un particolare che non si ritrova nel Vangelo, ma appare nel testo di Aretino: «intrigò i piedi in un capestro caduto di mano a un Fariseo, che lo portava per offender Cristo».

Inoltre, proseguendo con le analogie, nella prima terzina del sonetto il poeta descrive Giuda nell'atto di suicidarsi: ne segue dapprima i preparativi, e in seguito la caduta e la morte. Anche in questo caso la scena presenta punti di contatto con quella dell'*Umanità* in cui si narrano i preparativi («rivoltatosi il fune d'intorno al collo») e la caduta («si lasciò cader giuso»). Da notare, nel sonetto, la resa dell'avvolgimento della gola attraverso la figura retorica dell'iperbato.

Nell'ultima terzina si allude al fatto che l'anima di Giuda non vuole passare dalla «indegna bocca» (v. 13) ed esce dallo «squarciato sen» (v. 12). Il particolare, assente nei Vangeli, compare nell'Aretino in cui viene descritta la sofferenza di Giuda per chiudere «la via a lo spirito». Tuttavia per quanto concerne i concetti espressi nella chiusa, soprattutto per l'«indegna bocca» e le viscere sparse a terra, il poeta probabilmente attinge dalla *Legenda aurea*, qui citata nella diffusissima traduzione del frate camaldolese Nicolò Manerbi/Malerbi:

[Giuda] essendo ritornato a penitenza, riportò [i trenta denari], et partendosi, si appiccò, et appiccato creppò per mezo, *si che sparse per terra le sue viscere, ma fu impedito che non uscissero per la bocca, perché non era cosa degna, che quella bocca fosse così vilmente imbrattata, la quale avea baciato quella gloriosa di Cristo*. Degna cosa ancor era che quelle viscere, che conceputo aveano il tradimento, rotte cadessero; et la gola della quale uscito era la voce del tradimento, fusse stretta dal laccio. Fu la sua morte nell'aere, accioché colui che offeso avea gli Angeli del cielo, et gli uomini della terra, fosse separato da gl'uomini, et dalla regione degli Angeli, et fusse accompagnato nell'aere con i demoni⁶³.

⁶¹ M.G. VIDA, *Christias*, a cura di J. GARDNER, Cambridge, Massachusetts – London, Harvard University Press, 2009, p. 258.

⁶² Per il sincretismo tra sacro e profano di queste rime mi permetto di rimandare ancora al mio *La poesia religiosa del giovane Marino*, pp. 52-57. Nel saggio si affronta la problematica attraverso l'analisi di due tessere esemplari: la sacra 31 in cui la ribellione di Lucifero è assimilata a quella dei giganti, e soprattutto la sacra 11, che presenta l'ardito sincretismo tra la Vergine e la figura mitologica di Ero.

⁶³ G. DA VORAGINE, *Legendario delle vite de' santi [...] tradotto già per il R. D. Nicolò Manerbio*, Venezia, Domenico e Gio. Battista Guerra, 1586, p. 207. Il volgarizzamento, che risale al 1475, riscontra un notevole successo editoriale nella seconda metà del Cinquecento; secondo il

Le viscere sparse a terra derivano direttamente dagli *Atti degli apostoli* (1, 15-20), in cui è narrata una seconda versione della morte dell'apostolo traditore: «Hic quidem possedit agrum de mercede iniquitatis; et pronus factus crepuit medius, et diffusa sunt omnia viscera eius» (1, 16-18). Gli altri particolari relativi alla morte di Giuda presenti nella *Leggenda aurea* non compaiono nella Bibbia e corrispondono a quanto proposto da Marino.

Iacopo da Varagine aiuta ad acclarare anche un altro dettaglio relativo alla morte di Giuda, presente nell'ultimo sonetto del trittico (sacra 19, 5-11):

E se sotto il tuo piè trema smarrita
la terra, e sdegna un sì profano pondo;
e 'l Ciel cangiato il volto suo giocondo
ha da sé lunge ogni pietà sbandita,

tu sol di Giuda scelerato indegno
mezo fra terra e ciel, voto elemento,
non schifar, mentre cade, esser sostegno.

Il sonetto s'innerva sullo sdegno della terra e del Cielo verso il corpo e l'anima del traditore. L'unico elemento che li può accettare è l'aria, il «voto elemento». Nella *Leggenda aurea* si attesta: «Fu la sua morte nell'aere, acciòché colui che offeso avea gli Angeli del cielo, et gli uomini della terra, fosse separato da gl'uomini, et dalla regione degli Angeli, et fusse accompagnato nell'aere con i demoni»⁶⁴.

L'ultimo esempio si trova nelle terzine della sacra 9. Si tratta del primo testo del trittico dedicato alla lode della Vergine (sacre 9-11). Il componimento si apre con il *topos* del *Deus artifex* (esplicitato al v. 3 nella perifrasi «alto Architetto»)⁶⁵ e sviluppa l'analogia che vede la Vergine paragonata a una casa-palazzo.

censimento allestito in Edit16, tra il 1562 e il 1600 si attestano ben 24 ristampe dell'opera. Alla *Legenda*, letteralmente più prossima al testo mariniano, vanno tuttavia affiancati alcuni versi di Girolamo Vida: «ipsae quae attonitum mortisque cupidine captum / ducebant semper furiae infensaeque praeibant, / informem prona necentes arbore nodum / ostendere viam. Collo nanque inde pependit, / ut meritis, laqueoque infami extrema sequutus / spiramenta animae eliso gutture rupit, / et totos subito pendens extabuit artus» (*Christias* V 76-82).

⁶⁴ DA VORAGINE, *Leggendario delle vite de' santi*, p. 207.

⁶⁵ Il *topos*, di origine platonica (*Timeo* 1, 6, 29a) e biblica (*Sap* 11, 21), ebbe notevole sviluppo nella cultura artistica e poetica del Rinascimento e del Barocco: cfr. E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], a cura di R. ANTONELLI, Firenze, La Nuova Italia, 2006, pp. 609-12. Marino lo riprende nelle *Dicerie* («Prencipe fondatore di città nobile o di palagio illustre», *Pittura* I 57, p. 88); per un'analisi del brano, comparato con la rispettiva esecuzione di

Alla Santissima Vergine

Se di tante bellezze adorno e pieno
 questo, ch'ha il suol per base, il Ciel per tetto,
 palagio ampio formò l'alto Architetto,
 bassa magion d'abitator terreno,

deh quanti e quai del lume suo sereno
 debbe raggi raccorre in quel, ch' eletto
ab eterno a se stesso avea ricetta?
 In lei, che devea poi chiuderlo in seno?

O puro albergo del possente Dio,
 da le cui chiuse porte ignudo a guerra
 contro nemici sì feroci uscìo,

quante l'eterna man versa e disserra
 grazie in mill'altre, in te sol una unio:
 fosti pria Diva in Ciel, che Donna in terra.

Si noti anzitutto la chiusa sentenziosa: anche nel Marino lirico sacro, come nel profano, l'ultima terzina, e in particolar modo l'ultimo verso, è luogo privilegiato per la "meraviglia". Maria viene definita al contempo «Donna» e «Dea» nella petrarchesca *Canzone alla Vergine* («Or tu, Donna del ciel, tu nostra Dea» *Rvf* 366, 98) e nell'incipit bembiano «Già donna, hor dea, nel cui virginal chiostro» (*Rime* 111, 1), sonetto di preghiera alla Vergine. L'immagine viene sviluppata anche dai poeti del tardo Cinquecento; la ritroviamo, ad esempio, nelle *Rime spirituali* di Gabriele Fiamma:

Donna, di real sangue ornata in terra,
 e d'alto merto, e di virtù divina,
 ch'ora sei Diva; e, fatta in ciel Reina,
 fai che quel regno a noi s'apre e disserra:
 [...]
 Qual non puoi tu cangiar stato e natura:
 s'albergo sei de la divina mente,
 e l'eterno SIGNOR t'è figlio e padre?⁶⁶

Federico Borromeo, si rimanda ad A. MARTINI, *I tre libri delle laudi divine di Federigo Borromeo. Ricerca storico-stilistica*, Padova, Antenore, 1975, pp. 44-48.

⁶⁶ G. FIAMMA, *Rime spirituali*, son. LV, pp. 188-89. Per quanto concerne l'opera del Fiamma, si rimanda a P. ZAJA, «*Perch'arda meco del tuo amore il mondo*». *Lettura delle Rime spirituali di*

Il componimento del Fiamma condivide con quello di Marino la catena rimica «terra»: «dissera»: «guerra», peraltro assai frequente nei testi sulla Vergine, e la metafora Vergine-albergo; tuttavia la chiusa di Marino rovescia il concetto del predicatore, ponendo l'accento sull'origine divina di Maria. Essa rievoca l'elezione *ab eterno* di Maria; il concetto era già stato esplicitato nel settimo verso del sonetto attraverso l'unico caso di plurilinguismo della sezione: «ch'eleto / *ab eterno* a se stesso avea ricetta?». Il calco di matrice biblica in contesto volgare riferito alla Vergine ritorna nella seconda strofa dell'ode *Vergine e genitrice* di Casoni:

Umile e gloriosa
figlia del figlio, ch'*ab eterno* nacque,
e fortunata sposa
di Dio, cui padre e parto esserle piacque;
sola senza peccato
madr'è di lui, ch'uomo senz'uomo è nato⁶⁷.

Sempre nell'ode casoniana, ma nella quarta strofa, si riscontra una notevole vicinanza con la chiusa mariniana:

Santa prima che nata,
serva nel mondo, e su nel Ciel Reina,
tra gli affanni beata
Donna con Dio, con gli uomini divina,
puote con umil zelo
trarre Dio in terra, et ella alzarsi in Cielo⁶⁸.

Marino si confronta con questa recente tradizione, in particolar modo con il testo di Casoni di cui, si ricorda, abbiamo una stampa del 1598 (la

Gabriele Fiamma, in *Poesia e retorica del Sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. ARDISSINO ed E. SELMI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 235-92, nonché a C. LERI, «*Gli accenti soavi e 'l dolce canto*». I Salmi nelle Rime spirituali di Gabriele Fiamma, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 11-40.

⁶⁷ CASONI, *Ode*, vv. 7-12, p. 6. Per l'immissione di un'espressione latina nel contesto di una lode alla Vergine vige il celebre modello petrarchesco di *Rvf* 366, 120: «*miserere* d'un cor contrito e humile».

⁶⁸ CASONI, *Ode*, vv. 19-24, p. 6. Si cfr. anche l'ottava strofe dell'ode, in cui emerge ancor più esplicitamente l'Immacolata Concezione (ivi, vv. 43-48, p. 7): «Senza colpa ha concetto, / gravida, ma non grave, e senza cura / ha nel parto diletto, / madre insieme per grazia e per natura, / il figlio è verbo, e tace, / et offesi de l'uom gli apporta pace».

princeps delle *Ode*, invece, secondo i recenti studi di Corradini, è del 1602)⁶⁹, recuperando però la perifrasi elogiativa dell'explicit direttamente dall'Aretino. Codificatasi come stereotipo già in sede lirica, essa compare tre volte nelle opere religiose di Aretino: nell'*Umanità* («colei che fu prima quassù Dea, che laggiù Donna»)⁷⁰, nella *Vita di Maria Vergine* («Colei che fu prima dea che donna»)⁷¹, e infine nel congedo della *Canzona alla Vergine madre* («colei / prima Reina in ciel ch' in terra donna»)⁷².

Va inoltre ricordato, sulla scorta delle ricerche di Rizzolino sulle figure teologiche mariane nella poesia dell'ultimo Cinque e del Seicento⁷³, che generalmente gli autori post-tridentini, forse scoraggiati dal clima di severa censura, tendevano a rifuggire dallo svolgere questioni strettamente teologiche: in particolar modo il motivo dell'immacolata concezione era assai raro, e si ritrova adombrato solo nelle *Rime spirituali* di Gabriele Fiamma, debitamente chiosate nell'autocommento, mentre bisognerà attendere il secondo Seicento per una più libera diffusione del tema⁷⁴. Infatti, afferma sempre lo studioso, «limitarsi a parlare della preelezione *ab eterno* di Maria, che pur è un elemento fondamentale del dogma, non è ancora parlare esplicitamente della immacolata concezione. Possiamo quindi dire che, proprio nel periodo in cui le controversie su questo privilegio mariano si accendono con tanto

⁶⁹ G. CASONI, *Oda alla beatissima Vergine del Sig. Guido Casoni*, Mantova, Francesco Osanna, 1598. Per la questione della datazione della *princeps* si cfr. M. CORRADINI, *Un "work in progress" tra Cinque e Seicento: le Ode di Casoni*, in ID., *In terra di letteratura. Poesia e poetica di Giovan Battista Marino*, Lecce, Argo, 2012, pp. 281-308, alle pp. 285-87. Per il rapporto Marino-Casoni si rimanda anche a BESOMI, *Ricerche intorno alla Lira*, pp. 131-54 e a M. CORRADINI, *La ricerca metaforica di Guido Casoni*, in ID., *La tradizione e l'ingegno. Ariosto, Tasso, Marino e dintorni*, Novara, Interlinea, 2004, pp. 95-112. Stando alla testimonianza del Loredano i due poeti si incontrarono a Venezia nel 1602 (cfr. G.D. LOREDANO, *Vita del cavalier Marino*, Venezia, Sarzina, 1633, pp. 8-9).

⁷⁰ ARETINO, *I quattro libri de la humanita di Christo*, p. 3v.

⁷¹ P. ARETINO, *Vita di Maria Vergine*, in ID., *Opere religiose: Vita di Maria Vergine, Vita di Santa Caterina, Vita di Tommaso d'Aquino*, a cura di P. MARINI, II, Roma, Salerno Editrice, 2011, I 92, p. 257.

⁷² P. ARETINO, *Poesie varie*, a cura di G. AQUILECCHIA e A. ROMANO, I, Roma, Salerno Editrice, 1992, v. 101, p. 120; la canzone è proposta in appendice alle edizioni del 1534 e del 1539 della *Passione di Giesu* (cfr. la nota filologica alle pp. 298-302). L'iterazione della perifrasi elogiativa nelle opere di Aretino è stata individuata e commentata dalla Boillet: «La nouvelle disposition des éléments empruntés à Sannazaro a donc pour effet d'insister sur la place unique de la Vierge, qui n'est pas une simple femme, même exceptionnellement vertueuse, mais véritablement la déesse et la reine que le développement considérable du culte marial au bas Moyen Age avait produit» (BOILLET, *Arétin et la Bible*, p. 490).

⁷³ S. RIZZOLINO, *Alcune figure teologiche mariane nella poesia dell'ultimo Cinquecento e del Seicento*, in «Studi secenteschi», xxxii, 1991, pp. 231-66.

⁷⁴ Ivi, pp. 234-44.

furore nel campo teologico, la poesia tace (volontariamente o per forza), o si esprime cautamente»⁷⁵. Marino, sempre attento e cauto, riesce abilmente a eludere l'ostacolo, alludendo all'immacolata concezione attraverso il solito intarsio che affianca all'ode casoniana – con cui probabilmente voleva competere – il ricordo dell'espressione aretiniana, qui messa in risalto dalla posizione finale⁷⁶.

Questa schedatura accerta la presenza dell'*Umanità* nelle *Rime*, oltre che nella *Strage*. È risaputo infatti che Marino recupera alcune parti dell'opera aretiniana nei canti III e IV del poema sacro⁷⁷. Il poema viene pubblicato postumo nel 1632, tuttavia era stato presentato al pittore Bernardo Castello già in una lettera del 1605 e le ricerche di padre Pozzi ne situano la redazione primitiva – quella in cui compaiono i principali debiti con il testo di Aretino – ancor prima, nel periodo giovanile napoletano e romano⁷⁸. A quell'altezza cronologica l'intera produzione di Aretino era proibita (la messa all'Indice dell'*opera omnia* aretiniana cade nel 1558) e le sue opere dovevano circolare sotto pseudonimo o direttamente a nome altrui⁷⁹; «non è quindi probabile che il Marino abbia potuto disporre, nella Roma papale, e tanto meno nell'ambiente ecclesiastico nel quale visse, dell'*Umanità* aretiniana con quella continuità e con quella intimità che esige una serie di prestiti così numerosa. Napoli invece, dove sappiamo che la fortuna dell'Aretino resistette a lungo, e tanto più l'ambiente mondano e perfin spregiudicato della corte che ospitava il Marino, non sembrano offrire ostacolo alla verisimiglianza di un simile commercio»⁸⁰. Ritrovare tracce dell'*Umanità* anche nella produzione

⁷⁵ Ivi, p. 237.

⁷⁶ Il verso non passa inosservato: piacerà ad Antonio Bruni, il quale nella sezione sacra intitolata *Eufrosina de Le tre Grazie* (Roma, Ottavio Ingrassiani, 1630, p. 410) sigilla il sonetto *Costei che pura e gloriosa or nasce* dedicato alla natività della Vergine ricalcando letteralmente la chiusa mariniana: «Così aprendoci il Ciel, l'Inferno serra, / meraviglia di Dio, più che del Cielo: / e prima è Diva in Ciel, che Donna in Terra».

⁷⁷ G. POZZI, *Introduzione alla Strage*, in MARINO, *Dicerie sacre e La Strage de gl'Innocenti*, p. 453. Si deve la scoperta a G. SCOPA, *Le fonti della Strage degl'Innocenti di G.B. Marino*, Napoli, Stabilimento tipografico Michele d'Aura, 1905.

⁷⁸ MARINO, *Dicerie sacre e La Strage de gl'Innocenti*, pp. 453-54.

⁷⁹ BOILLET, *Arétin et la Bible*, pp. 13 e sgg.; E. RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 235-36.

⁸⁰ POZZI, *Introduzione alla Strage*, p. 454. Sulla genesi napoletana della *Strage* cfr. anche G.P. MARAGONI, *Epistole a Fileno. Studi su Giovan Battista Marino*, Urbino, Arti Grafiche Editoriali S.r.l., 1997, pp. 6-8. A conclusioni molto simili era arrivato anche Giuliano Innamorati: «il primo incontro con l'opera dell'Aretino avvenne certamente assai prima [lo studioso rievoca la lettera al Castello del 1605], a Napoli, forse verso il 1588, quando alla scuola di Giulio Cortese, nell'Accademia degli Svegliati, si esercitava a cantare di argomenti sacri e si erudiva in proposito; più probabilmente pochi anni più tardi, dopo il '92, nella biblioteca del principe

lirica sacra giovanile di Marino concorre a consolidare l'ipotesi sulla cronologia alta del poema. Va ricordato, inoltre, che l'opera di Aretino non è il solo elemento a legare *Strage* e *Sacre*: una rete di connessioni intratestuali instaura un rapporto tra le due opere⁸¹. Allo stato attuale degli studi è impossibile affermare con certezza se si tratti del riuso di materiali delle *Rime* nell'opera maggiore, o piuttosto di un rapporto simultaneo, che vede un Marino giovanissimo alle prese, contemporaneamente, con una parte del fronte sacro delle rime e con il primo nucleo del poema; tuttavia la presenza di una fonte così peregrina in entrambe le opere, assommata allo stretto rapporto intratestuale, rende la seconda ipotesi molto verosimile. A questo proposito si segnala l'assenza della tematica dell'eccidio di Erode nelle *Rime* – comparirà invece nelle *Divozioni* (nn. 34-35) –, che potrebbe essere determinata dalla scelta di sviluppare il tema nel poema; ne consegue inoltre che i materiali prelevati dall'*Umanità* per la *Strage* sono differenti da quelli usati per le rime.

Marino trovò nel contesto napoletano un ambiente particolarmente stimolante anche sul fronte della poesia sacra, basti ricordare che in quel giro di anni, come dimostrano le corrispondenze in prosa e in versi, il poeta gravitava attorno ai cenacoli frequentati dall'ultimo Tasso, alle prese con la *Conquistata*, la pubblicazione delle *Rime sacre* o *spirituali*, nonché la scrittura del *Mondo Creato*. Fu l'ambiente ideale in cui coltivare e sviluppare il nucleo

di Conca, dove sappiamo che il poeta iniziò alcune opere che poi venne trasformando dal primitivo progetto. Ai tempi del Marino, del resto, l'opera aretinesca (per effetto della condanna ecclesiastica del 1558) era fuori circolazione da molti anni e nessun luogo più adatto di Napoli (che sappiamo essere stato un mercato di libri aretineschi tra i più ricchi e resistenti) e, in Napoli, della biblioteca principesca (il mecenate era anche poeta e poeta satirico, era potente e amava l'erotismo letterario, raccoglieva rarità; la biblioteca ne era ricchissima) perché il Marino potesse leggerla e trarne la prima idea di un poema per le piccole vittime di Erode» (G. INNAMORATI, *La strage degli innocenti* [1952?], in Id., *Gli strumenti del dubbio. Studi letterari fra Trecento e Novecento*, a cura di D. ROMEI, Firenze, Vallecchi, 1990, pp. 41-45, a p. 44). Il contributo, come indicato da Romei, è la «redazione più ampia e criticamente motivata dell'articolo apparso nel "Mattino dell'Italia meridionale" del 4 gennaio 1952» (ivi, p. 41 n.). I due studiosi si conoscevano: infatti nello stesso volume (ivi, p. 47 e n.) compare un saggio intitolato *Le «opere sacre» e la unità storica dell'opera aretiniana*, che il curatore indica come testo di una conferenza tenuta all'Università di Friburgo nel giugno del 1961, a un anno dalla pubblicazione delle *Dicerie*. A questo proposito è bene ricordare però che il lavoro di Pozzi sulle *Dicerie* e sulla *Strage* va anticipato ai primi anni '50: nella primavera del 1953 Pozzi scrisse a Contini che avrebbe concluso i lavori relativi ai due cantieri mariniani entro il gennaio del 1955 (cfr. A. MARTINI, *Giovanni Pozzi dall'oratoria sacra al Marino*, in «Scaffale Aperto», vi, 2013, pp. 57-75, a p. 74 e n. 70; per le lettere cfr. O. BESOMI, *La corrispondenza Contini-Pozzi*, in «Ermeneutica letteraria», vii, 2011, pp. 91-96, alle pp. 92-94).

⁸¹ Si rimanda ad es. alla notevole somiglianza nello svolgimento del tema della Natività e in particolare dei pastori in adorazione del Bimbo nelle *Sacre* 12-13 con le rispettive ottave 14, 22 e 66 del primo canto della *Strage*.

della sua personale interpretazione del genere sacro: infatti 1) nei circoli napoletani venne a contatto con le nuove tendenze poetiche, di cui lui stesso si farà di lì a poco catalizzatore e modello (si ricordi il celebre trattato *Del concetto poetico* di Camillo Pellegrino); 2) poté conoscere e confrontarsi con il nuovo corso della poesia sacra, quella di Grillo su tutte; 3) godette della maggiore libertà di movimento offerta dalla corte (si pensi alla possibilità di usufruire dell'*Umanità* di Aretino). Senza infine dimenticare il rapporto con l'opera sacra di Tasso: tra i due è troppo ampio lo iato ideologico dell'orizzonte poetico⁸², da non permettere un rapporto di discendenza; tuttavia il Marino sacro si comprende proprio in reazione a Tasso, nell'emulazione con la sua produzione sacra, dato che spiegherebbe anche la distanza degli esiti di queste *Sacre*.

Marino si rifà all'opera di Aretino in sonetti caratterizzati da una forte valenza narrativa, sfruttando e rielaborando le potenzialità della fonte, che così concorre all'impostazione drammaturgica della sezione, in cui l'aspetto narrativo e l'impianto polifonico prevalgono, anzi soppiantano, l'impostazione di stampo petrarchesco che struttura le rime sacre del secondo cinquecento. Una poesia sacra, come ha evidenziato Quondam, «geneticamente integrata alle forme-funzioni della moderna poesia lirica inaugurata dai modelli petrarchisti elaborati da Pietro Bembo: si sviluppa infatti come autonoma specializzazione di quanto già nei *Rerum vulgarium fragmenta* era esemplarmente presente come poesia del conflitto interiore, sua confessione e introspezione (nel monologo lirico: soliloquio, meditazione, esame di coscienza), e come storia poetica di una conversione»⁸³. Il poeta partenopeo si distanzia da questa tradizione trovando una via originale, che gioca argutamente con il genere. In Marino la dimensione introspettiva del conflitto interiore e dell'esame di coscienza si riduce a un freddo discorso di codificazione del genere sacro: l'io-lirico, infatti, resta piuttosto distaccato, alieno dal biografismo tipico dei canzonieri sacri dell'epoca. Primeggia un approccio intellettuale in cui Marino veste i panni del poeta-predicatore che punta alla spettacolarizzazione della materia, nella quale emerge il concettismo suo proprio.

⁸² Si cfr. MARAGONI, *"Maniere" del poetare e "Maniere" dell'edificare*, pp. 434-35.

⁸³ A. QUONDAM, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, in «Studi (e Testi) italiani», xvi, 2005, p. 168.

I gradini del *Tempio*. Esperienze d'uno scoliaste di Marino*

Gian Piero Maragoni
(Università di Friburgo)

Prendere la parola su Giovan Battista Marino qui all'Università di Friburgo, e cioè nel luogo in cui i suoi componimenti e la sua figura sono stati (per merito di Giovanni Pozzi e dei suoi allievi, eredi e successori) così decisamente riportati all'attenzione e all'impegno che loro competono, è uno di quei privilegi cimentosi da cui un soggetto fiavole e labile par mio avrebbe preferito essere sollevato.

Il tema sul quale a me spetta intervenire, per di più, non può non accrescere l'inquietudine, la preoccupazione e perfino lo sgomento che già provo come oratore in trasferta tra massimi esperti, poiché il *Tempio* è opera d'una tale pingue dovizia di spunti e di aspetti¹, che tentare di renderne conto fa

* Queste righe vertenti sul Nostro vanno prese per quello che sono. Riproducono infatti, all'ingrosso, un testo che, costretto da rigorosi limiti di tempo e foggato dalla semplificatrice occasione dell'oralità, *transvolat in medio posita*, e quindi procede rapido, scioria sommario e conclude apodittico. Quando la chiosata edizione del *Tempio* (alla quale, benché giunta a buon punto, tuttora attendo e attenderò alquanto) uscirà infine nella sua completezza, il senso ed il peso del mio disquisire potran forse risaltare in miglior luce. Nel frattempo, presento al lettore le mie scuse e il mio vivo rossore per quanto di trasandato e di incondito possa egli reperire in quel che ho detto.

¹ Sono in grado, a questo proposito, di sfoderare un breve chirografo, e cioè la lettera con cui padre Pozzi (dopo che lo ebbi conosciuto, immaturissimo "fagiolo" quadrilustre, in occasione di un suo doppio seminario alla Sapienza di Roma, i primi d'aprile del '79) rispondeva a una mia, nella quale lo avevo interpellato, a un dipresso, sull'opportunità di una reimpressione dei panegirici. Sul tergo della missiva, alla quarta riga dall'alto, Pozzi si riferisce al *Tempio*, mi certifica che nessun suo scolaro se ne è incaricato fino a quel momento e, con ineccepibile lapicidione, ne definisce appunto la «tematica assai ricca e interessante». Offro di séguito la trascrizione del documento.

[Spedita da Friburgo il 22.X.1979.

Foglio di cm 21 x 29. Carta intestata:

SEMINARIO DI LETTERATURA ITALIANA /

Università / CH-1700 FRIBOURGO.

Testo autografo su due facciate.]

cacciare le mani nei crini. Eccone infatti la complessiva fornitura argomentale nella voce di Marino stesso, che in coda al poemetto² dispensa al lettore un riassuntivo ma esaustivo *Racconto delle cose notabili* col puntuale rinvio alle strofe pertinenti:

Invocatione alle Muse.	Stan.	1
Architettura del Tempio.		20
Imprese di Re Arrigo 4.		46
Attoni dopo la guerra.		64
Quattro parti del mondo.		82
Lodi della famiglia de' Medici.		89
Fanciullezza della Reina.		95
Sponsalizio.		129
Incoronatione.		183
Morte del Re.		185
Invettiva contro l'assassino.		188
Pianto della Reina.		216
Governo dello Stato.		229
Zelo della pubblica pace in Germania, & in Italia.		235
Educatione di Re Lodovico XIII.		256
Descrittione dell'Altare.		267
Bellezze corporali della Reina.		275

Friburgo, 20.X.79

Caro signor Maragoni,

non saprei ricordare il suo volto, ma ricordo bene la domanda, non grezza né inopportuna né io volevo controbattere Asor Rosa, ma soltanto sottolineare che le ipotesi fatte sul vivo d'una ricerca non devono diventare etichette da incollare sulle realtà storiche come fossero manufatti prodotti in serie. Per quanto riguarda Marino epico, io non credo che l'*Anversa* sia sua; ma il discorso deve ripartire dal manoscritto e c'è già a Napoli chi se n'interessa. Per la *Gerusalemme*, lei vede quali miseri resti sopravvivono. Per il *Ritratto* è stata fatta qui una memoria di licenza buona, con l'edizione e un tentativo di commento, che rimane per ora dattiloscritta. Certo l'esemplare dello Stigliani andrebbe studiato, insieme a tutto il gruppetto di opere da lui annotate che sono alla BN di Roma. Il componimento di questo genere che resta scoperto è il *Tempio*, il quale ha una tematica assai ricca e interessante. Non conosco bibliografia recente su queste opere mariniane. Non so cosa consigliarle. Due studi su un soggetto possono esser fatti contemporaneamente, poiché i temi di studio non sono feudi di nessuno, ma bisognerà vedere se ne vale la pena quando c'è tanta roba abbandonata. Mi fa molto piacere averla letta, nel ricordo dell'incontro a Roma che è stato per me una lietissima occasione di contatti. Se le occorre altro mi scriva senza paura di disturbarmi e senza darmi dell'illustrissimo. Mi ricordi al prof. Scrivano ed a tutti i suoi amici.

suo aff.mo

P. Giovanni Pozzi

² Cfr. la *princeps* G.B. MARINO, *Il Tempio*, Lione, Jullieron, 1615, p. 101.

Non stenterete a riconoscere che di tanto ben di Dio non si può in questa sede trattare se non per assaggi ed in compendio, e converrete che un'altrettale impossibilità sta in capo a un'eventuale sposizione del modo (talvolta anche zigzagante e travaglioso) in cui, ingaggiando un caparbio corpo a corpo con le allusioni storiche e cronachistiche del panegirico che ogni utente pretende legittimamente gli vengano dichiarate e dilucidate, mi sono provato a fare il punto su dinastie (90-91)³ ed eminenze (58-59), guerre (53) e battaglie (56), congiure (66-68) e negoziazioni (235) mano a mano rievocate dall'autore.

Opto dunque per il massimo di succinta semplicità, giungendo a rasentare – probabilmente – lo schematico e lo scolastico; e vi snocciolo, a mo' di elenco, i vari settori (nove in tutto) nei quali i rilevamenti e rinvenimenti da me conseguiti nel commentare il *Tempio* possono essere ripartiti e raggruppati.

1. Aperture tematiche affatto rimarchevoli

Potrei cominciare presentando come piuttosto inopinata (se non proprio inimmaginabile)⁴ la poesia del lusso e del *comfort* che vivamente occhieggia in talune plaghe del panegirico (31, 112, 130, 131, 134), però più preme che la nostra considerazione sia richiamata sull'attitudine da vero favolista la quale Marino nel *Tempio* squaderna. Che egli sia capace, se e quando vuole (come nel quarto canto dell'*Adone*), di diventare raccontatore di autentiche fiabe, lo sappiamo tutti e lo si sapeva da tempo⁵. Ma che quest'interesse e questa propensione⁶ arrivino talora a spingersi sino ad una certa quale zoofilia sospirosa e coccolona (209, 5-6) o sino a quella che denominare potremmo nipiolalia (e cioè discorso incentrato sull'infanzia o all'infanzia

³ Qui e in appresso, i numeri rimandano alle sestine del poemetto, e semmai ai singoli versi d'esse, nonché pure alle glosse applicatevi, benché ancora in attesa di stampa.

⁴ Attorno a questo lato del temperamento del Nostro già ebbe a dire la sua M. GUGLIEMINETTI, *Tecnica e invenzione nell'opera di Giambattista Marino*, Messina-Firenze, D'Anna, 1964, pp. 128-37.

⁵ Cfr. *exempli gratia* P. CHERCHI, *Processo al cinghiale* (Adone, XVIII 234-41), in «Bollettino di italianistica», VI, 2009, pp. 69-83, a p. 72.

⁶ Del resto condivisi anche da altro Seicento, il quale, se non è il secolo dei fratelli Grimm, della contesse de Ségur e di Andersen, è comunque l'età di Perrault, oltre che di Sarnelli e Basile.

indirizzato), il *Tempio*⁷ ce lo fa toccare con mano, e si voglia riandare, per questo, a tutta la sua sezione sulla nascita e puerizia dell'encomiata, con le fatali Parche trasformate in massaie da bucato (99, 4) o in madrine da ninnananna (104, 3), le Grazie che la fanno da espansive bambinaie (110, 1-4) e Minerva intenta a fasciare la neonata (108, 5-6).

2. Cronaca e sua "letterarizzazione"

Davvero sorprendente (né inferiore, per dire, a quella del Monti più addossato all'oggi)⁸ è l'oculatezza con cui Marino, bene edotto della schietta attualità, ne trae ciò che fa meglio al suo caso, si tratti dei preziosi materiali (avorio ed ebano) onde è composto il vascello che traghetta Maria dal Tirreno alla Provenza (130, 1-2) o delle spaventose circostanze del supplizio dell'empio Ravaillac (204). Sicché, dunque, non v'è nel *Tempio* accenno alla contemporaneità che non venga infallibilmente risolto in icastico apparato descrittivo e in mirabile prestigio verbale, dal frisone cavallo montato dal re, il quale diventa pretesto per un'ecfrasi da applauso (47-48) condotta in gara col Giambologna (49), alla spedizione di un giovane Enrico fatta vivaio di sintassemi espressivi di ardore ed oltranza (46).

3. Raggiungimento dei fini celebrativi per virtù di pura retorica

Posto che l'indole epidittica del panegirico per la Medici non lascia scampo alcuno all'autore, l'industrioso scrutinio del suo stile addimosta che la forma saputavi assegnare agli effati elogia molto meglio della stessa sostanza d'essi.

⁷ Assieme alla scenetta della cerbiatta e del cagnolino nell'*Adone* (XII, 105-108) e ad uno degl'indiscutibili vertici dell'arte mariniana, *id est* il canto di Davide per i bimbi martiri infine accolti nel Limbo, fulgente chiusa della *Strage de gl'Innocenti* (IV 99-112).

⁸ Riformulando un paradosso attribuito a Palmiro Togliatti («In politica, la colpa più grave non è dire falsità ma il finire per crederci»), oserei azzardare che, almanco in certi casi, il maggior torto di un lirico d'occasione o di un poeta in lode può esser quello di non rassegnarsi a lavorare a freddo, e cioè con la necessaria dose di superiore distacco. Giusto questa la distanza tra il letterato Marino e il politico Monti, l'esecrabilità del cui canto VI del *Bardo* risiede proprio nell'apparente convinzione e nel credibile entusiasmo (non so se più stolti o scellerati) con i quali il colpo di stato d'un ambizioso demagogo vi è coonestato, infiocchettato ed esaltato. Tanto sia detto in un'epoca che abbonda di buffi e pestiferi napoleoncini, quanto più arroganti e loquaci tanto più incapaci e dappoco.

Quale più efficace mezzo, infatti, per equamente congruagliare il lustro che si addice a sovrano (220, 1-4), regina (285, 3-6) e principe del sangue (256, 3-4; 263, 1-4) se non destinare a tutti e tre un medesimo artificio, l'infilata per modo di deprecazione come tributo di lode venerante?

Spica da falce rigida troncata,
fior da spietato vomere reciso,
nave da fiero turbine affondata,
tronco da crudo fulmine diviso, (220, 1-4)

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. (285, 3-6)

o di quest'egra età crescente speme,
di quel pudico sen ben nato parto, (256, 3-4)

O quale più diplomatica ma più speditiva maniera di approssimare un re vittorioso a un soccombente duca se non quella di ammantare quest'ultimo con un escatocollo strepitoso:

Ecco poi di Savoia il fiero sire
contro lui [Enrico IV] l'armi arrota, irrita l'ire. (62, 5-6)

in cui un doppio aggiogamento («ARmi – ARrota – IRrita – IRe»), un doppio incrocio (nome – verbo – verbo – nome; *R* tenue – *R* intensa – *R* intensa – *R* tenue) e un omeoteleuto con eterotonia («ar / rò / TA – ìr / ri / TA») si spalleggiano a tutt'uomo nel magnificare?

O quale più discreto ma più suasivo espediente per registrare e nobilitare, assieme, lo scopo dell'unione matrimoniale tra Borboni e Medici (cioè un reciproco profitto sotto colore di pari dignità) se non un volteggiante distico finale:

i legni (2) accinse (1) ch' (3) a la *reggia alpina* (5)
avean da tragittar l'*alta reina* (4). (129, 5-6)

in cui Francia e Toscana vengono sposate in un chiasmo («reggia alpina – alta reina»), uguagliate dalla rima («alpina – reina»), apparentate secondo etimologia («reggia – reina»), associate nel senso («alpina – alta») e allineate nel suono («ALpinA – ALtA»)?

4. «Rhetorica narrans ipsis suis viribus»

La locuzione latina in epigrafe (forsanco un po' impettita e curialesca) intende di riferirsi ad un duplice ordine di fenomeni, cioè:

(1) quando la stessa costruzione della strofa, o perfino della frase, è resa dal poeta un avventuroso cammino epperò un appassionante racconto, e

(2) quando (a) è il fatto di lingua a produrre diegesi, ovvero (b) la diegesi sembra indossare la veste di un certo tale fatto di lingua.

Quanto ad (1), menzionerò quel confinario appello alle Muse che, nel ritrarre pittorescamente il vario paesaggio della sede d'esse («la castalia riva – i penetranti interni»), congegna due impari consecutive e loro commette di protrarre l'assetata aspettazione del lettore in vista dell'agognato scioglimento ultimo, ad arte dilazionato («le labra attuffi», v. 5) e ancora retrocesso («le labra (2) attuffi (1)»):

Aprite a me de la castalia riva,
concessi a pochi, i penetranti 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. (3)

o quella descrittiva degli scalini del tempio (visuale al punto da mimare una didascalica e moraleggiante impresa, con tanto di corpo – vv. 1-4 – ed anima – vv. 5-6 –) che illude chi legge di stare via via montando con litotico sforzo («agiata no», «non [...] senza fatica») proprio mediante la sospensione e posposizione – nel complesso di un robusto monoperiodo – del soggetto («scala») fin giù al quarto verso della sestina:

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 lettre d'oro un motto dica:
«A gloria non si va senza fatica.» (29)

Quanto a (2) (a), si veda l'encomiastica (vv. 3-6) strofa nella quale un ordine delle parole accortamente ciclico e circondante («ENRICO il magnanimo (A₁) [...] / di Gallia bella (B) il generoso augusto (A₂),») pare votato a raffigurare, plasticizzando il tenore del dettato, un valoroso abbraccio che

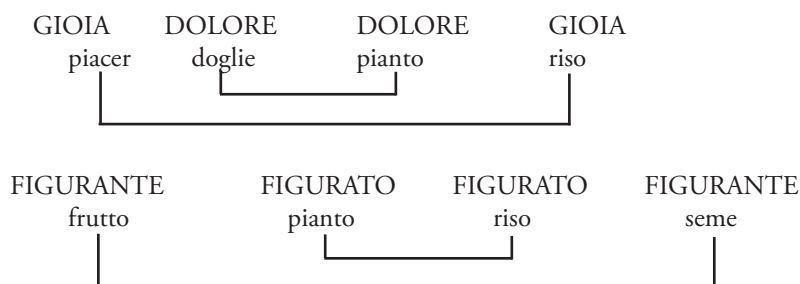
protegga da ogni insidia un'inerte donzella (con il che l'*elocutio* come tale inscena o simula una microstoria):

Siavi ENRICO il magnanimo scolpito,
di Gallia bella il generoso augusto,
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. (44)

Quanto a (2) (b), invito ad aguzzare lo sguardo su due sentenze da riguardarsi come *narratiunculae*, perché l'eterna quiddità del racconto (il nascere di un fatto – v. 5 – o il cambiarsi di uno stato – v. 6 –) vi è presente *in nuce* ed in diritto:

Figlie son de' piacer le doglie estreme
e del frutto del pianto il riso è seme. (181, 5-6)

e sul lor proprio manifestarsi attraverso dei sintagmi a specchio:



5. Poetica del gioco di bussolotto

Rientra in tale comparto tutto l'insieme di quei parlari nei quali trova sfogo la tipica mania mariniana (se non di «lodar di diritto e biasimar di reverso», per dirla con il livoroso eppur veridico verdetto dell'avversario Stigliani)⁹ di disporre uno iato tra senso di facciata (parvente, ricevibile, innocuo) e senso sotto traccia (acquattato, invisibile, discorde).

⁹ Che così si pronuncia in una postilla al *Ritratto*, 54, 3-6 (in un esemplare della B.N.C. di Roma: 71.9.A.9.2, p. 19) che già posi in esergo ad un mio saggettino dell' '82 (*Marino letto e misurato*, poi ripubblicato in *Epistole a Fileno. Studi su Giovan Battista Marino*, Urbino, Arti Grafiche Editoriali, 1997, pp. 11-17, a p. 11); fondamentale – oggi – C. CARMINATI, *Le postille*

È giusto in una zona specialmente propositiva quale la liminare dichiarazione d'intenti che Fileno ci rifila un ambiguo paralogismo di quelli quanto più cubitali di fatto tanto più camuffati con cura:

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. (7)

poiché il pio assunto aniconico dei vv. 3-6 (non per nulla arieggiante il monito scritturale di *At* 17, 24: «Deus [...] non in manufactis templis habitat») è presentato come figlio di un evo precristiano a sua volta condannato come paganamente errante (vv. 1-2), laddove è il moderno vate cattolico a volere, sia innalzare un visibile edificio di culto («questa nobil fabrica», 9, 2), sia consacrarlo a una donna che divina è solo per pelosa iperbole («quel sovrano e glorioso nume», 9, 1).

La tecnica del senso occulto trova poi le sue più ragguardevoli realizzazioni ogniquale volta la soave orazione in cui il *Tempio* consiste ingrana le due inverse ma confocali marce (così consuete alla retorica in versi) del (1) lodare (magari l'autore stesso in quanto aedo superlativo) e del (2) denigrare (semmai coloro medesimi che in apparenza si viene elogiando e si avrebbe ragione di non inimicarsi).

Circa (1), l'orgogliosa autoesaltazione cui il poeta si addà senza ambagi:

De la gran mole che 'l mio ingegno accenna
porfidi i fogli fian, scarpel la penna. (10, 5-6)

sa previamente schermirsi al riparo di una *recusatio* tutta modestia (fittizia) e umiltà (decettiva):

Non di metallo fin l'opra ch'io mostro,
non di gemme lucenti ornerà l'arte, (10, 1-2)

e anticipatamente giustificarsi con un'assertività quasi proterva:

di Stigliani al Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele del Marino, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di E. BELLINI et alii, Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 443-77.

Ma quel sovrano e glorioso nume
 che 'n questa nobil fabrica s'intaglia,
 [...]
da sdegnarla non ha [...] (9, 1-2 e 5)

eppur fondata su basi incontrovertibili:

da sdegnarla non ha, *poscia che* tutta
 di materia non vil sarà costrutta. (9, 5-6)

E altresì il guascone pareggiarsi («Un tale a punto e di lavor *simile*», 18, 1; «L'opra [...] / [...] è *simile*», 290, 1 + 3) ai massimi Virgilio e Apelle transisce con placida noncuranza, come corretto da diversive professioni di pochezza e insufficienza («con rozo stile», 290, 1; «ne l'imperfezion», 290, 6) o eclissato da un battagliero – e rancoroso? – proclama di volontario esilio in Oltralpe («lui vide il Mincio e me vedrà la SONA», 18, 6).

Circa (2), l'arte del detrarre senza che paia si appunta nel poemetto, non che forse sui poeti francesi del momento (255) o sugli ugonotti stessi – bensì potenti ma non cari alla Reggente – (295-296), su Enrico come marito anziano (169) e dissoluto irriducibile (139-140) e su Luigi come figlio retto con le dande (262, 3) e consorte bisognoso di sostegno (262, 6). Sola immune da verun biasimo, anche solo larvato o indiretto, sembra la titolare del componimento, nei confronti della quale, però, la mariniana inclinazione ai messaggi cifrati e clandestini si esplica in tutta la trama di imperturbate (proprio perché appunto tenute nell'ombra) trasposizioni agiologiche e teologali della Medici, ora agguagliata alla suprema dignità della Vergine (in quanto impeccabile per grazia speciale – 27, 5 – o flebile per somma pietà – 218-219; 224, 1 –), ora promossa all'ipostasi e all'ufficio di Cristo (perché icona di Dio – cfr. 232, 4 con *Gn* 1, 27 – e salvatrice degli uomini – cfr. 232, 5-6 con *Gv* 14, 6, e 211, 3 con *Ap* 19, 16 –).

6. Lavoro (eminentemente metalinguistico) sugli istituti poetici come tali

È questo un aspetto dell'opera del Nostro al quale l'esegesi del nuovo millennio mi pare abbia prestato una ben fioca attenzione. Se è lecito discorrere di una certa durezza di timpani ingeneratasi a riguardo, non si può non chiedersi poi se si tratti di un'accidentale e transitoria ipoacusia (eventualmente medicabile) o di un risoluto e perentorio tapparsi gli orecchi (certamente ir-

rimediabile, ch  – i proverb  essendo la sapienza del genere umano, secondo l’aureo oracolo del podest  di Lecco – non c’  peggior sordo di chi non vuol sentire). Accettiamo pure come ineluttabile il passaggio dagli astratti furori semiotici degli anni soprattutto ’70 (il «mal francese» o la «merda gallica» di due autorevoli e collimanti testimoni)¹⁰ all’attuale disaffezione ad ogni quesito di teoria della poesia (o anzi, all’odierna allergia ad ogni riflessione sull’oggetto dello studio letterario e sul funzionamento d’entrambi). Non per questo dovr  farne le spese Marino, vale a dire un autore in cui la consapevolezza del darsi di un codice (in accezione giuridica, e non linguistica) e di una formalizzazione tr dita che dello scrivere son stigma – o essenza –   talmente affilata e appuntita da riuscir peculiare senz’altro:

Vale spesso per ogni tipo di lirica, ma vale sempre per il Marino il principio che il tema amoroso   un pretesto per un altro discorso. Si constata anzitutto che questo discorso riguarda in molti casi la poesia stessa nel suo farsi, nel suo sperimentale procedere. Gli ingredienti primi dell’esperimento, in s  e per s  alquanto indifferenti, sono i temi amorosi offerti dalla tradizione antica e recente. Tutto l’interesse si sposta sulle reazioni che si possono provocare ponendo a contatto temi noti in ignote combinazioni, per di pi  reiterandole in vari dosaggi¹¹.

Il che, per il *Tempio*,   Vangelo, come dovr  riconoscere chiunque in esso osservi, non solo il segnaletico impiego di un *ordo verborum* smaccatamente connotato (fra anastrofi, iperbati e sinchisi) in collegamento con una surretizia *traditio lampadis* dai megalirici Virgilio e Petrarca a Marino in persona (113-114) o l’apposita adozione di mai cos  estremistici *versus rapportati* (intesi quali idiotismo del tema letterario della muliebre venust ) in connessione con il solenne preconio (anche ornato da metafore d’onore) dell’eccellente bellezza di Maria fin gi  solo dalla sua venuta al mondo (107), ma soprattutto lo sghembo e contorto maneggio di cristallizzati stereotipi erotici¹² (due per sestina) in sede di poesia epicedica (212-214) al fine di celebrare la Medici come spirito ardente ed amante ancora in morte del

¹⁰ Sono, rispettivamente, il Marzio Pieri di un intervento appena retrospettivo (*Paesaggi del barocco*, in «Antologia Vieuksseux», XII, 1977, pp. 35-45, a p. 39) e un Carlo Dionisotti di dirompente virulenza (nel vivace e affidabile ricordo di A. MARTINI, *Carlo Dionisotti e Giovanni Pozzi. In margine all’edizione del carteggio*, in «Il Cantonetto», LXI, 2014, pp. 192-201, a p. 200, col. 1).

¹¹ A. MARTINI, *Introduzione* a G.B. MARINO, *Amori*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 26.

¹² Cfr. F. FAVARO, *Due idilli pastorali di Giovan Battista Marino: esibizioni d’amore e virtuosismi metaletterari*, in EAD., *Canti e cantori bucolici. Esempi di poesia a soggetto pastorale fra Seicento e Ottocento*, Cosenza, Pellegrini, 2007, *exempli gratia* pp. 12-13, ed EAD., *Spazi bucolici nelle*

diletto coniuge oltre che durante la loro unione (178), o il mandato conferito a particolari combinazioni (141-142: motivi pescatorî + motivi idillici), ibridazioni (275-287: canone breve + canone lungo) e variazioni (286: τόπος della leggiadra mano) di essere esse a illustrare a modo loro (additando un'ascendenza, chiarendo una primazia, ostendendo una bravura, indicando un'attitudine) lo stato di servizio dell'autore.

7. Fonti

Ammetto di essere un cattivo *Quellenforscher*. Nel cercare di accertare le filigrane di un testo soglio infatti affidarmi a memoria ed orecchio, e quindi a strumenti umani (avrebbe detto Sereni): insufficienti, fallibili, difettosi. Altri dunque, dopo di me, farà meglio e di più; lasciamo un po' – o un bel po' – di lavoro anche ai posteri (consolative parole di Vittorio Rossi a Umberto Bosco, malcontento editore di Petrarca). Cionondimeno, un certo qual numero di piste che dalle aule del *Tempio* si dipartono, per condurci in regioni anche inattese, mi picco invero di averlo scorto e sbizzato. Ad esempio la Bibbia, che, visto il quanto e il come della sua messa a frutto nel panegirico, si dovrà essere tanto avvertiti da non stimare un apporto scontato. In aggiunta a svariate pericoli più a portata di mente:

pregava invitto all'uccisor perdono, (210, 3)
[...] orate pro persequentibus [...] vos [...] (*Mt* 5, 44)

non cessavi [tu, Maria] con gli occhi al fianco esangue
d'unger la piaga e di lavare il sangue. (210, 5-6)
Et ecce mulier [...] lacrymis coepit rigare pedes
eius [...] et unguento ungebat. (*Lc* 7, 37-38)

Ond'ad erger gli oppressi, a punir gli empi, (260, 3)
Deposuit potentes de sede,
Et exaltavit humiles. (*Lc* 1, 52)

andran messi in conto e calcolati gli echi dell'Antico Testamento:

possan gli abbissi vagheggiar le stelle. (21, 6)
[...] in templo sancto [...]

Rîme boscherece di Marino: fra dialoghi e silenzi di pastori, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIX, 2012, pp. 70-90, *exempli gratia* p. 76.

[...] intueris abyssos, et sedes super cherubim; (*Dn* 3, 53 + 55)

[...] il cui trono mai col freddo piede

[...]

E sotto lo scabel dela cui sede (25, 1 + 3)

Terra autem scabellum pedum meorum. (*Is* 66, 1)

Cangiate in torte falci, e 'n curvi aratri

preser la terra a coltivar le spade. (72, 1-2)

Et conflabunt gladios suos in vomeres,

Et lanceas suas in falces. (*Is* 2, 4)

pargoleggiava intempestivo il senno. (95, 6)

Sicut ablactus est super matre sua,

Ita retributio in anima mea. (*Sl* 130,2)

prorompan latte in larga vena i rivi,

stillino manna i più selvaggi dumi,

sudino l'elci mel, nettar gli olivi, (115, 2-4)

[...] stillabunt montes dulcedinem,

Et colles fluent lacte, (*Gl* 3, 18)

ed una stupefacente esfiltrazione che solo dall'estro del nostro *hacedor* razzolante nel suo zibaldone si poteva arrivare ad attendersi:

Fin da' lidi di *Lidia* [...]

[...] tragge et appresta

la bella Deiopea *porpore* vive, (159, 1-3)

Et quaedam mulier nomine *Lydia*,

purpuraria civitatis Thyatirenorum [...] (*At* 16, 14)

Di non minore momento – tra i serbatoî cui Marino attinge nella stesura dell'operetta – la *Commedia* in tutta quanta la sua estensione, giacché agl'imprestati dal semmai più familiare *Inferno*:

d'ambe l'Esperie orribilmente accampa. (58, 4)

Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia: (V, 4)

enfiate labra e crespa chioma irsuta (85, 5)

Poi si rivolse a quella 'nfiata labbia, (VII, 7)

ma d'Acheronte in su la riva nera (194, 2)

su la trista riviera d'Acheronte». (III, 78)

del teatro d'abissio orrendo gioco; (205, 4)
de la valle d'abissio dolorosa (IV, 8)

Così Sibilla con tenace pane (241, 5)
là dove bolle la tenace pece, (XXXIII, 143)

che le falde dilati e formi un tutto (266, 5)
piovean di foco dilatate falde, (XIV, 29)

si affiancan quelli dalla cantica ulteriore e dall'esotericissimo *Paradiso*:

e l'alta vena si dispensa altrui, (2, 3)
quasi torrente ch'alta vena preme; (*Par.* XII, 99)

date ancor oggi a me, fabro di rime, (6, 5)
«fu miglior fabbro del parlar materno. (*Purg.* XXVI, 117)

e quasi un ciel d'oriental zaffiro (87, 3)
Dolce color d'oriental rubino, (283, 1)
Dolce color d'oriental zaffiro, (*Purg.* I, 13)

(se non m'inganna antiveder divino) (167, 3)
ché, se l'antiveder qui non m'inganna, (*Purg.* XXIII, 109)

cerchiando il muro, a seminare il prato. (204, 6)
cerchiando il mondo, del suo caro duce (*Par.* XXI, 26)

cumuli in te de le perdute genti. (205, 6)
fuor che mostrarli le perdute genti. (*Purg.* XXX, 138)

L'anima giovinetta è molle cera, (258, 1)
l'anima semplicetta che sa nulla, (*Purg.* XVI, 88)

Parecchie di queste convergenze dantesche hanno già potuto iniziarcì all'iperqualitativa sorta della memoria mariniana, una memoria – cioè – mirabilmente ritmico-fonetica (sillabismi, giaciture ed accenti) oltre che nozionale e concettuale¹³; e l'accredito da Petrarca (per cui cfr. 33, 1 con *Rvf* 269, 1; 138, 3 con *Rvf* 366, 1; 227, 3 + 5 con *Tr.*, III, 1, 166) si pone talora sullo stesso piano:

¹³ Li dove il Nostro sembra pescare da Gellio (V, 9, 1-4 da cfr. con 188) o Plutarco (*Alex.*, 27, 5-9 da cfr. con 270, 1-4), Publilio Siro (*Sententiae*, F24 da cfr. con 180, 5) o Claudiano (*Epith. Honorii*, 144-145 da cfr. con 143, 1).

tre Pieri, tre Lorenzi e tre Giovanni, (90, 3)
e duo Pauli, duo Bruti, e duo Marcelli; (*Tr.*, IV, 1, 53)

Ma non meno notevole è, nel commercio intrattenuto dall'autore con i suoi autori, la latitudine dei debiti eventualmente contratti, ora con ipotesti notorî e d'istituto (il Virgilio di *Ecl.*, IV, 40, 42-45 da cfr. con 114, 1-4) ora con ipotesti squisiti e riposti (il Mosco di *Europa*, 53¹⁴ da cfr. con 216, 4 + 6); o lo strenuo virtuosismo di alcuni connubî (quale l'intarsio di *Aen.*, IV, 200 e del Curzio Rufo di IV, 7, 23 in 270, 1-2); o l'emulativa sottigliezza di talune riprese (dal *Furioso* – cfr. IV, 13, 2 con 30, 6 – e dalla *Liberata* – cfr. XV, 48, 1 con 84, 1; III, 1 con 135; I, 1, 2 con 170, 6; IV, 3, 2 con 183, 5; I, 4, 4 con 236, 4 –).

8. Vocazione e missione ecfrastica del poemetto

Il fruitore del *Tempio* bene farà a non dimenticare mai che esso a lui si porge pur sempre come la prolungata e minuziosa descrizione di una fabbrica nella sua complessa struttura e nelle sue molteplici parti. Ciò fermato, non potrà non avvenire a chiunque accosti il panegirico di accorgersi che la sua così esibita e tanto insistita visività è costantemente sussunta al fatto scrittorio in sé e per sé, o in quanto a contare è recato il significante più presto che il significato, o in quanto il figurativo in cui il poeta si prodiga è interamente preso in carico da elementi d'ordine linguistico e stilistico¹⁵. Al tutto letterario assaporamento di una nomenclatura inedita e stuzzicante quantunque ineccepibile nella sua appropriata esattezza («metope», 38, 3; «zoforo», 39, 1; «modiglioni», 38, 4) si unisce così il capriccio di un'architettura che non manca di contemplare con giustezza i varî contrassegni dei tre ordini tradizionali (dorico – «triglifi», 38, 4 –; ionico – «frontesche», 38, 2 –; corinzio – «astragali», 38, 4 –) ma anche li aduna e li addiziona con un abito del più beato antirealismo. Del pari, il puntiglioso impegno nel dettagliare dimensioni (30) e precisare volumi (32) fiorisce da una radice schiettamente alessandrina (e cioè l'appetire la sfida dell'impossibile), peraltro in grado di

¹⁴ Latinamente leggibile da Marino in *Carmina novem illustrium feminarum*, Anversa, Plantin, 1568.

¹⁵ Fattispecie lumeggiata già da F. CHIAPPELLI, *Ariosto, Tasso e la bellezza delle donne*, in «Filologia e Critica», x, 1985, pp. 325-41, alle pp. 328-29, e ultimamente da G. BARBERI SQUAROTTI, *Le gare di bellezza: variazioni cinquecentesche*, in «Critica letteraria», xli, 2013, pp. 677-96, a p. 685.

perfettamente sostenere lo studio (che certamente è marinianissimo, benché in pochi se ne siano avveduti) di evocare, d'un qualunque oggetto, postura nello spazio e conseguente funzione (132).

Nuovo e più acuto senso – da questo punto di vista – acquista il noto debole del Nostro per i *technopaegnia* (dove l'atteggiarsi di una strofa a cornice recipiente – 89 – o di un'altra a sacello quadrilatero – 94 –) ed eziandio (col che facciamo già ingresso nel successivo capitolo) la sua tendenza a fare della sintassi un equivalente dell'εἶδος in parola, o perché disgiunta suggerisca l'elongazione (133), o perché inarcata dipinga l'obliquità (39), o perché nominale incarni il sensorio (83-86).

9. Schemi ottici e iconismo della sintassi

Mi è d'uopo interporre, qui giunto, un breve *excursus* nientemeno che autobiografico. Una volta confermatosi in maniera ufficiale il mio incarico relativo al *Tempio*, non nascondo che esso, pur sommamente lusinghiero, divenne per me cagione di ansioso turbamento: da che parte partire, o meglio, quale specola scegliere che risultasse adeguata e feconda? La Provvidenza (in cui nessuno può essere obbligato a credere, ma che si è pur liberi e padroni di postulare, talvolta, come più logica ed economica spiegazione di certe felici coincidenze) giusto allora volle che la sempre premurosa gentilezza di Alessandro Martini mi elargisse copia d'un accuratissimo articolo di Ottavio Besomi sul carteggio Contini-Pozzi¹⁶. In una missiva del 22 maggio 1953 (ancor prima – quindi –, non solo del volume mariniano presso Einaudi – che uscirà nel '60 –, ma altresì del libro su Orchi – che verrà diffuso nel '54 –) il Cappuccino scriveva dunque al suo maestro, con una *vis perscrutandi* che ci lascia a bocca aperta:

Una tale poetica [quella della “zonizzazione” (direbbero i signori urbanisti) del discorso, sviluppatasi per blocchi – tematici o linguistici – in sé uniformi, ben delimitati, e mutuamente contrastivi] presiede, ulteriormente complicata, anche all'Adone'. Ma mi sembra che essa sia raggiunta proprio attraverso l'esperienza delle 'Dicerie': lo dicono i due 'panegirici': 'Il Ritratto' (ancora immune: ed è del 1608), ed 'Il Tempio' (già contaminato: ed è del 1615); e così sembrano rispondere anche gli Idilli. Le 'Dicerie' possono quindi essere o non essere un libro bello: ma mi pare segnino una tappa decisiva della carriera del Marino, e forse

¹⁶ O. BESOMI, *La corrispondenza Contini-Pozzi*, in «Ermeneutica letteraria», VII, 2011, pp. 91-96. La seguente citazione è alla p. 93.

l'atto di nascita di un fatto poetico nuovo in Italia: un seicentismo, o manierismo o barocco spaziale.

Ecco, conosciuta quest'epistola, confesso di aver provato il tuffo al cuore, e anche il riconoscente sollievo, del navigante smarrito il quale finalmente intravede la stella polare e su essa si dispone a orientare il suo viaggio. La verità è che si è soliti (ed è del resto giusto e, comunque, inevitabile) accoppiare il panegirico sabaudo (*Il Ritratto*) e il panegirico francese (*Il Tempio*): stesso metro, stesso intento encomiastico, stesso vantaggio nella carriera (che Marino si ripromette con lucidità, e con tempismo incassa). Ma di mezzo ci sono le *Dicerie*, e tutta la loro sperimentazione sintattica ed iconica, nonché tutto il loro arrovellarsi e arzigogolare (perché le prime due, e maggiori, è al vedere – *La Pittura* – e all'udire – *La Musica* – che si intitolano) su quei rapporti fra ottico e acustico che nel nostro poemetto ammiriamo talora rintrecciati fin sull'orlo della sinestesia.

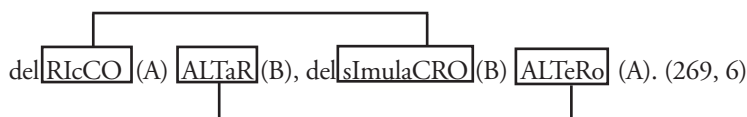
La spazialità dell'elocuzione nel *Tempio* appare quindi declinata (se la si gradui a seconda di una scala ognora maggiore, dalla composizione dei singoli suoni alla configurazione dell'intero testo):

(1) o come *Wortstellung* – e perfino *Lautstellung* – mimetica dei lineamenti, comunque concepiti, di un *denotatum*;

(2) o come distinta opposizione di campiture linguisticamente eterogenee, cioè come regolata vicenda di tinte sintatticamente alternative;

(3) o come disposizione della derrata di contenuto giusta rispondenze variamente armoniche e proporzionali.

(1) La propensione del discorso mariniano a plasmarsi secondo istanze squisitamente eidetiche si appalesa nel panegirico transalpino fino allo scialo ed all'eccesso, conformandosi ora il periodo in guisa di scatola cinese (127) o di *arbor cosmica* (120), ora la frase in guisa di aree inconcentriche (95), ora il verso in guisa di anamorfosi (tra chiasmo delle lessie e isocolo dei fonemi):



Ad un'investitura imitativa può così essere forzata sia la geometria dei timbri, come in quel certo *remuage* finissimamente effigante il deciso fletter-si dell'eroe contro i suoi avversarî:

già quattro armate a' danni suoi son pronte;
ma l'intrepido re l'insegne spiega
senza spavento, e *vOLge LOR la fROnte*. (53, 2-4);

sia il costruito delle parole (vignetta – via via – delle sparse rovine di Roma – 15, 5 –, del bivio di Ercole giovinetto – 124, 4 + 6 –, di un abbraccio tenace e tutelare – 102, 116 –); sia la coniugazione degli uni con le altre, come nella resa dell'ostacolo della remora tramite bloccanti embricature di allitterazioni ed antitesi:

[...] mandar volle
 ┌──────────────────┐
 REMoRA ingorda ad affERrAR la nave,
 └──────────────────┘
 perché ponesse con tenace morso
 ┌──────────────────┐
 immobil freno al suo spedito corso! (146, 3-6)
 └──────────────────┘

(2) Il miraggio dell'accostamento di due diverse tonalità delle quali il riquadro della scrittura venga a muta a muta ricoprendosi è dal nostro autore ottenuto col ricorso a cavilli svariati: antonomasie («del vago suo – la dea – l'alpino agosto – la bella donna – l'uom», 215, 2-5) di contro a metafore ('torrenti d'argento a filo a filo – masse d'oro ondeggianti – Nilo – Tago', 216, 4-6); stile predicativo (vv. 1-4) di contro a stile nominale (vv. 5-6):

*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.*

(50);

modalità iperbatica (vv. 1-2) di contro a modalità isometrica (vv. 4-6):

Così dicean (1), felicemente attorto (5)
 innaspando (3) le Parche (2) il fil soave (4).

Ella intanto girando in gesto accorto
 de l'occhio pueril lo sguardo grave,
 pareo volesse de l'età futura
 anticipar la maestà matura.

(118);

inversione (vv. 4-5) di contro a parallelismo (v. 6):

di tenerezza e di pietà (2) si sente (3) spiccar (4) per man d'un violento affetto (1)

la pupilla dagli occhi, il cor dal petto.

(136);

paratassi (v. 2) di contro a ipotassi (v. 4), rispettivamente dedicate ad attrezzi di tradizione ('freccia – spada – lancia') e all'oggiadiana arma da fuoco:

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 sembiante uman spirto d'inferno. (187)

e perfino accavalcianti (se non ossimorici) abbinamenti di narrazione anacronica con *ordo naturalis* (188) e di narrazione diacronica con *ordo artificialis* (189):

D	<input type="checkbox"/>	Sciolse il groppo a la lingua e, benché muto, di Crespo il figlio articolò la voce,
B	<input type="checkbox"/>	quando nel genitore ebbe veduto stringer la spada orribile e feroce,
A	<input type="checkbox"/>	e quel che fatto non avea natura
C	<input type="checkbox"/>	fero in lui la pietate e la paura. (188)

A	<input type="checkbox"/>	Et io verso il crudel ch'insidioso contro un pubblico padre il ferro mosse,
B	<input type="checkbox"/>	com'esser può ch'irato ingiurioso volgendomi a la man che lo percosse,
C	<input type="checkbox"/>	rotto il silenzio a bestemmiar quell'armi, non arroti la penna e vibri i carmi? (189)

(3) Quello a suddividere porzioni di argomento a norma di criterî tra l'algebrico e l'assonometrico è impulso che Marino appare nel *Tempio* soddisfare con un'arguzia che ha dell'inesauribile, ora incapsulando quattro perifrasi nell'alveo di due *exempla* (151, 1-4), ora architettando (152-153) un quadruplici pantheon di luminose deità («Citerea – Aurora – Cinzia – Sole») in cruciali evenienze circadiane («qualora – quando – quando – allor che»), ora sfruttando il numero delle Parche per persistere nell'affettare una sestina in tre distici (100-101), ora – al contrario – svolgendo dalle tre ninfe Clime, Deiopea e Cidippe (e dalle loro proprie strenne: «un cinto – porpore vive – aureo monile») una corolla di aggiustate strofe (158-160), ora, infine,

calettando per tre sestine (12-14) tempio di Diana a Efeso e tempio di Salomone a Gerusalemme secondo una scansione addirittura aritmetica:

12, 1-2	Efeso (2 versi)
12, 3-4	Gerusalemme (2 versi)
12, 6.a	Efeso (mezzo verso)
12, 6.b	Gerusalemme (mezzo verso)
13	Efeso (sei versi)
14	Gerusalemme (sei versi)

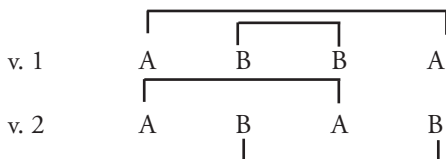
Accade così che, anche omettendo di scomodare nomi come quelli di Andrea Pozzo (83-86), Annibale Carracci (124), Reni e Guercino (135), Pietro da Cortona (151), Velázquez (172), Tiziano e Tintoretto (185-186) per casi in cui pur si sarebbe autorizzati a farlo (in ragione d'un accomunamento di temi figurativi o di generi pittorici tra il poeta e gli artisti), il modo come Marino punta all'ordinamento dei suoi motivi, proprio in quanto si traduce in una fisica collocazione d'essi sulla superficie della pagina, è prettamente percettibile come spaziale, o perché, a partire dall'antitesi pace *vs* guerra, venga stagliata una nitida dicotomia entro il perimetro della strofa:

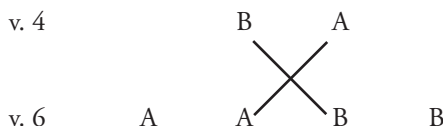
S'apra in due bande, e l'un e l'altro lato
 scopra in un sol semblante opre diverse.
 L'uno *inerte* il figuri e l'altro *armato*,
 là *tra ministri* e qui *tra squadre averse*.
 Termini a l'uscio in questa e 'n quella parte
 facciano *in pace Giove*, *in guerra Marte*. (45)

o perché, di sul medesimo contrapposto (A = guerra; B = pace):

Volto l'elmo (A) in corona (B), in scettro (B) il brando (A),
 la sella (A) in trono (B), il padiglione (A) in reggia (B),
 nel felice governo andò mostrando
 come senno (B) a valor (A) ben si pareggia
 e che del pari in lui regger sapea
 Marte (A) la lancia (A) e la bilancia (B) Astrea (B). (71)

riverberi si avviluppino in incastri:





o perché di un opulento diagramma bilaterale:

Nobiltate (267, 6)	Fellonia (268, 5)
Virtute (267, 6)	Invidia (268, 5)
Gloria (267, 6)	Fortuna (268, 6)
Fama (267, 6)	Morte (268, 6)

si faccia il gruppo di personificazioni su cui si erge il simulacro dell'elogiata nel centro del tempio (267-268); o perché una quaterna di allegoremi sia beneamati e trionfanti (Pietà – 248, 2 – e Giustizia – 248, 5 –) sia abominandi e sconfitti (Vizio – 249, 3 – e Insolenza – 249, 5 –) venga organizzata a riscontro tra due sestine, in modo tale da singolarmente preludere alle due coppie di statue poi poste a sinistra e a destra dell'altare di Sant'Ignazio nella Chiesa del Gesù a Roma (la Fede contro l'Idolatria, di Jean-Baptiste Théodon; la Religione contro l'Eresia, di Pierre Legros il Giovane).

È da premesse siffatte (la conversione del flusso linguistico in immagine, anche solo sotto specie mentale) che i grafismi del nostro panegirico possono in qualche caso pervenire (salvo non inoltrarsi nell'adiacente recinto dove visibile e ascoltabile van scambiandosi i ruoli – 260, 264-265, 272 etc. –) all'immobilismo, o anzi, all'antimotorietà (115, 119), come padre Pozzi aveva affermato con una diagnosi *in corpore vili*¹⁷ poi rimasta immutata negli anni¹⁸ e ancora per noi da sottoscrivere¹⁹.

¹⁷ G. Pozzi, *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento esemplificata sul P. Emmanuele Orchi*, Roma, Institutum Historicum Ord. Fr. Min. Cap., 1954, pp. 63, 82, 85.

¹⁸ «[...] ho potuto dedurre due caratteristiche fondamentali non solo per il caso Orchi, ma per tutto il barocco letterario: una mentalità simmetrica che forza la naturalezza del deflusso linguistico bloccandola in formule statiche di natura spaziale [...] Quello che è venuto dopo, in ambito seicentesco dal Marino delle pseudoprediche a quello del poema pseudoepico, dal Tesoro al Caramuel, è sviluppo di quell'iniziale, come dire?, captazione di quei due microorganismi stilistici»; G. Pozzi, *Quando sono in biblioteca. (Una lezione inedita del 1991)*, in «Fogli», 33, 2012, pp. 1-31, a p. 18.

¹⁹ Cfr. A. Martini, *Giovanni Pozzi dall'oratoria sacra al Marino*, in «Scaffale Aperto», iv, 2013, pp. 57-75, alle pp. 68-69.

Un'osservazione per concludere. La particolarità del *Tempio* – che viene stampato nel 1615 – può pure essere vista stare (come ho tentato di sostenere già in passato²⁰, senza però riuscire a convincere quasi nessuno) nel rappresentare esso il massimo sforzo, sino a quel momento, cui Marino si sobbarchi per metter su un componimento unitario, se non narrativo in senso stretto. Tuttavia inette ad esser pubblicate (e sortiranno soltanto *post mortem*) sono infatti – a quell'altezza – entrambe le opere (la *Gerusalemme distrutta* e *La strage de gl'Innocenti*) nelle quali Fileno intende giocare, fin forse dagli anni napoletani, le sue ambizioni al poema grande²¹; l'*Adone* come dopo verrà edito è, allora, di là da venire²², per non parlare delle vieppiù fantomatiche *Polinnia*²³ e *Trasformazioni*; la stessa *Francia consolata* (databile al 1615 anche se uscirà l'anno appresso come maestosa *ouverture* degli *Epitalami* per Tussan du Bray) al far dei conti è lunga solo una metà circa del *Tempio* (925 versi contro 1782), e tutti ricordiamo quanto dirimente risulti sempre il parametro quantitativo nella riflessione e nella pratica del nostro poeta.

²⁰ *Poesia in forma di tempio*, nelle mie *Metamorfosi di Erato. Altre inquisizioni mariniane*, Napoli, La Buona Stampa, 2005, pp. 18-31, alle pp. 20-24.

²¹ Sul Marino e l'eroico, cfr. D. BOILLET, *Dire «l'inonesto gioco» dans le chant VIII de l'Adone*, in *Maître et passeur. Per Marziano Guglielminetti dagli amici di Francia*, a cura di C. SENSI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 213-35, a p. 226, e G. ALONZO, *Il romanzo di formazione del personaggio Marino nella parabola poetica di Giovan Giacomo Ricci*, in «Critica letteraria», XL, 2012, pp. 22-52, a p. 41.

²² Sulla diacronia dell'*Adone* occorre oggi indicare E. RUSSO, *L'Adone a Parigi*, in «Filologia e Critica», xxxv, 2010, pp. 267-87 e C. CARMINATI, *Affetti e filastrocche: una lettera inedita di Giovan Battista Marino a Ridolfo Campeggi*, in «Filologia e Critica», xxxviii, 2013, pp. 219-36, alle pp. 233-35.

²³ Il relativo *dossier* è stato recentissimamente riaperto in un acribico tometto, G.B. MARINO (?), *Inni profani*, a cura di D. CHIODO, Torino, Res, 2014, pp. 107-08.

Le arti, la devozione, il potere nelle *Dicerie Sacre*

Erminia Ardissino
(Università di Torino)

Pittura, Musica, Cielo: questi i titoli delle dicerie che possediamo. Che cosa Marino volesse scrivere in quelle progettate, aventi come titolo e referente metaforico la «nave» o la «spada» o il «monile», non possiamo immaginare¹. Certo è che le tre che ci ha lasciato sono fortemente rappresentative dei suoi interessi. Nonostante la scelta del genere omiletico, cui appartiene la diceria, risulti inequivocabilmente inusuale nella sua produzione, i temi: pittura e musica, ma anche l'astronomia, sono talmente consoni agli interessi mariniani da sorprenderci per la coerenza. Mancherebbe solo una diceria sulla poesia, e sarebbe completo il circuito dei coinvolgimenti artistici mariniani².

Se il primo commento moderno di padre Pozzi ha privilegiato l'aspetto stilistico di quest'opera, se il mio commento nella recente edizione ha pun-

¹ Così Marino scrive, in una lettera all'editore veneziano Giambattista Ciotti, del prospettato secondo volume di dicerie: «Quelle che io penso d'aggiungervi son queste: il *Cuore*, sopra la conversione dell'uomo a Dio; la *Nave* sopra il primo sabato della quaresima, le *Tre saette* sopra la tentazione; la *Tragedia* sopra il giudizio universale; la *Cagnolina* sopra il vangelo della Cananea; l'*Acqua viva* sopra la samaritana; il *Monile* sopra la Madalena; l'*Inferno* sopra l'istoria dell'Epulone; la *Morte* sopra quella del figlio della vedova; la *Tomba* sopra la sepoltura; la *Stella* sopra l'Epifania; il *Fuoco* sopra la Pentecoste; il *Giardino* sopra la beata Vergine; la *Battaglia* sopra san Michele arcangelo; la *Spada* sopra il sacramento dell'Eucaristia; l'*Ambasciata* sopra l'orazione; la *Notomia del Crocifisso* e tre discorsi ovvero meditazioni della Passione: l'*Orto*, i *Tribunali*, et il *Monte Calvario*». E aggiunge: «Questo ho voluto dirvi, acciocché non vi risolviat di rimprimerle nella medesima maniera come si trovano, ma aspettiate d'accoppiarle con un libro di lettere gravi e piacevoli, ch'io ho disegnato ancora di dar fuori, e quattro commedie [...]». G.B. MARINO, *Lettere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 1966, lettera 138, p. 258. Il progetto è presentato anche nella dedica della *Sampogna*: G.B. MARINO, *La sampogna*, a cura di V. DE MALDÈ, Parma, Fondazione Bembo, 1993, lettera V, p. 64; cfr. E. RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, p. 127.

² Anche il panegirico *Il tempio* è dedicato a una delle arti: l'architettura. Cfr. G.B. MARINO, *La sferza e Il tempio*, a cura di G.P. MARAGONI, Roma, Vignola Editore, 1995.

tato sulla ricostruzione del contesto omiletico, resta da esplorare l'intreccio di arte, devozione e discorso politico, che fa delle *Dicerie* un testo eccentrico, unico, e tentare per questa via qualche ulteriore interpretazione³.

Il tema della pittura della prima diceria è svolto ricorrendo anzitutto al tradizionale paragone delle arti sorelle, mettendo in contesa pittura e scultura secondo argomentazioni derivate principalmente dalla *Lezione, nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura* di Benedetto Varchi. Marino ricostruisce lo sviluppo dell'arte pittorica nell'antichità, sulla base delle storie di Plinio e dei moderni trattati sulla pittura e sul paragone delle arti, che egli mostra di conoscere bene. Gli altri autori su cui si basa sono Alberti, Lomazzo, Vasari, Zuccari. Quindi discute della natura del pittore, del prodotto artistico, del soggetto, riversando nella diceria riflessioni che dovevano essergli familiari, visto l'interesse per l'arte, da sempre coltivato, e considerata la sua straordinaria cultura figurativa, ben dimostrata nella *Galeria* e qui e là nell'*Adone* e nelle rime⁴. In questa diceria

³ La bibliografia sulle *Dicerie* non è abbondante, oltre alle pagine introduttive delle due moderne edizioni: G. POZZI, *Introduzione e Nota al testo*, in G.B. MARINO, *Dicerie sacre e La strage de gl'Innocenti*, a cura di G. POZZI, Torino, Einaudi, 1960, pp. 13-65 e 433-39; E. ARDISSINO, *Introduzione e Nota al testo*, in G.B. MARINO, *Dicerie sacre*, a cura di E. ARDISSINO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 9-55 (le citazioni e i riferimenti alle *Dicerie sacre* sono derivati da questa edizione), si possono vedere: A. LUPPI, *La metafora musicale nelle Dicerie sacre di G.B. Marino*, in «Rivista internazionale di musica sacra», xi, 1990, pp. 37-98; P. LUPARIA, *Il Mondo creato nelle Dicerie del Marino*, in *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*, Atti del convegno di studi di Urbino, 15-16 giugno 2004, a cura di G. ARBIZZONI, M. FAINI e T. MATTIOLI, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 353-94; E. RUSSO, *Le Dicerie sacre*, in Id., *Marino*, pp. 117-28; E. ARDISSINO, *Le Dicerie sacre e la predicazione di primo Seicento*, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, a cura di E. RUSSO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 165-84. Trattano, anche se marginalmente, delle *Dicerie*: A. MARTINI, *I capricci del Marino tra pittura e musica*, in *Letteratura e arti figurative*, Atti del XII convegno dell' AISLLI, Toronto-Montréal, 6-10 maggio 1985, a cura di A. FRANCESCHETTI, Firenze, Olschki, 1988, pp. 655-64; M.L. DOGLIO, *Grandezze e "meraviglie" della Sindone*, in «Filologia e Critica», xxv, 2000, pp. 418-41; A. MARTINI, *Le Divozioni del Marino*, in «Parlar l'idioma soave». *Studi di filologia, letteratura e storia della lingua offerti a Gianni A. Papini*, a cura di M.M. PEDRONI, Novara, Interlinea, 2003, pp. 181-95; C. CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008; P. FRARE, *Adone. Il poema del neopaganesimo*, in «Filologia e Critica», xxxv, 2010, pp. 227-49.

⁴ Su Marino e l'arte cfr. G. FULCO, *Il sogno di una Galeria. Nuovi documenti sul Marino collezionista*, in Id., *La "meravigliosa passione". Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 93-117; C. CARUSO, *Saggio di commento alla Galeria di G.B. Marino: 1 (esordio) e 624 (epilogo)*, in «Aprosiana», x, 2002, pp. 71-89; E. BERTI TOESCA, *Il cavalier Marino collezionista e critico d'arte*, in «Nuova antologia», LXXXVII, 1952, pp. 51-66; C. CARMINATI, *Un ritratto del cavalier Marino a Ravenna*, in «Filologia e Critica», xxxv, 2010, pp. 217-26.

viene esaltato quel potere di dire dell'arte muta che, come scrive a proposito dei ritratti di Figino, «senza mai parlar, parla ne l'atto»⁵.

Gli argomenti sono svolti in funzione devozionale, ma la trattazione è complessa e articolata. Marino non parla per il pulpito, bensì per il duca di Savoia e la corte. Dopo il paragone delle arti sorelle, dopo aver decretato la superiorità della pittura, egli propone la Sindone come ritratto di Dio, donato all'umanità e voluto per amore. Tre sono le ragioni per ammirare questo dono: il pittore ovvero Dio innamorato dell'essere umano; la pittura, fatta col sangue della passione redentiva; la cosa dipinta ovvero Cristo. Questa tripartizione struttura il discorso, che tratta anzitutto dei pittori, quindi delle pitture, infine dei soggetti dipinti, esibendo un'erudizione ancora in gran parte derivata da Plinio, abilmente combinata con una lettura teologica e devozionale.

La prima parte è dedicata alle qualità del pittore, poi applicate a Dio, alle opere dei pittori (grottesche, fantastiche, capricci, ritratti), ai vari ritratti di Dio: l'uomo, l'anima, l'angelo, il Verbo, e il non-ritratto (secondo la teologia negativa pseudo-dionisiana). La seconda parte verte sulla pittura come tecnica, che richiede «disegno interno» ed «esterno», procedimenti pittorici e colorito (ogni aspetto è rapportato alle qualità della Sindone come pittura divina). La terza parte è dedicata alla cosa dipinta, proclamando la superiorità della Sindone su tutti gli altri oggetti della storia della redenzione, perché la Sindone è fondativa per la realizzazione dell'*imitatio Christi*. L'equivalenza Sindone-ritratto di Dio è perfettamente in sintonia con la spiritualità coeva, assai propensa alla rappresentabilità figurativa del divino e all'uso delle immagini, per il loro potere evocativo più che rappresentativo⁶. La conclusione è elogiativa, ricostruisce la storia della Sindone e l'operato dei Savoia, lodandoli come possessori della più importante reliquia del cristianesimo.

Marino finalizza dunque questo discorso colto, di grande impegno, ad una corte che intendeva imporsi sulla scena politica anche coltivando l'arte: era in quegli anni in costruzione a Torino la grande Galleria, che suggestionò

⁵ G.B. MARINO, *Il ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele Duca di Savoia*, ed. critica a cura di G. ALONZO, Roma, Aracne, 2011, sestina 7.

⁶ Su questo aspetto si possono vedere R. DEKONINCK, *Ad Imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005; O. NICCOLI, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 2011; *Ut Pictura Meditatio. The Meditative Image in Northern Art, 1500-1700*, edited by W.S. MELION, R. DEKONINCK and A. GUIDERDONI-BRUSLE, Turnhout, Brepols, 2012; *Visibile teologia. Il libro sacro figurato tra Cinque e Seicento*, a cura di E. ARDISSINO ed E. SELMI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012.

non poco il poeta⁷. Svolgendo il tema della perfezione della Sindone, la cui devozione era impiegata dai Savoia come strumento di difesa del cattolicesimo e dello stato, il poeta offriva materia per difendere e sostenere una pratica politica non di mera alleanza trono-altare, ma più sofisticata, che cerca motivazioni profonde per legare l'autorità ducale alla religione⁸. La reliquia è detta «la vela che conduce la combattuta navicella della cristiana religione al porto della salute», non è solo «la costellazione che guida al cielo», ma è il «baluardo della città di Torino», una «rocca di difesa più forte delle Alpi», il modello più fulgido di vita cristiana, più ancora del Calvario. Il poeta sottolinea in modo inequivocabile il privilegio di Torino di essere, più di Roma, il testimone della religione cristiana, dunque modello in piena autonomia di un'autentica *sequela Christi*. Il riferimento spirituale dei cattolici non è più al presente il Calvario, secondo il poeta, sono bensì le Alpi che circondano la città di Torino, ospitante la Sindone.

Procuriamo con una vera e lodevole imitazione, come veri cristiani di nome e di fatti, di configurarci a Cristo: *facito tibi secundum exemplar, quod monstratum est in monte*. Alza gli occhi e gira lo sguardo al monte, o anima pietosa: non dico al monte Calvario, dove ti fu rappresentata questa funesta tragedia, ma a questi monti alpini, dove sei fatta spettatrice di quella tragica insegna: *cum elevatum fuerit signum in montibus*⁹.

La diceria è infatti un incitamento e una conferma a fare della Sindone

⁷ G. ROMANO, *Le origini dell'Armeria Sabauda e la Grande Galleria di Carlo Emanuele I*, in *L'Armeria Reale di Torino*, a cura di F. MAZZINI, Busto Arsizio, Bramante Editrice, 1982, pp. 15-30; *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di G. ROMANO, Torino, Fondazione e Banca Cassa di Risparmio di Torino, 1995; *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid*, Atti del convegno (Torino, 21-24 febbraio 1995), a cura di M. MASOERO, S. MAMINO e C. ROSSO, Firenze, Olschki, 1999; A.M. BAVA, *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, in *Torino: prima capitale d'Italia*, a cura di E. CASTELNUOVO ed E. PAGELLA, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010, pp. 47-53; G. GRITELLA, *La celebrazione della dinastia: la "Grande Galleria di Carlo Emanuele I"*, in *Il re e l'architetto. Viaggio in una città perduta e ritrovata*, a cura di M. CARASSI e G. GRITELLA, Torino, Hapax, 2013, pp. 100-06.

⁸ P. COZZO, *La geografia celeste dei Duchi di Savoia. Religione e sacralità in uno stato di età moderna (secoli XVI-XVII)*, Bologna, il Mulino, 2006; P. MERLIN, *Tra guerre e tornei. La corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, Torino, SEI, 1991; *Torino. I percorsi della religiosità*, a cura di A. GRISERI e R. ROCCIA, Torino, Città di Torino-Archivio Storico, 1998. Sugli aspetti culturali della Torino di Carlo Emanuele I: *Il teatro di tutte le scienze e le arti: raccogliere libri per coltivare idee in una capitale di età moderna: Torino 1559-1861*, Torino, Ministero per i Beni e le Attività Culturali-Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Piemonte-Consiglio Regionale del Piemonte-Centro Studi Piemontesi, 2011.

⁹ MARINO, *Dicerie sacre, Pittura* III 17.

l'emblema della città e soprattutto a mostrarne il privilegio. Perciò Torino, ora capitale, acquista un ruolo peculiare di mediazione fra la terra e il Cielo. Dunque ai Savoia, egli rileva, è assegnato il compito di rivelare al mondo i misteri che il Santo Sudario può manifestare.

Soverchio parmi il ricordarvi quanto segnalato privilegio sia della vostra Serenissima Casa l'esser degnata a possedere così notabil reliquia, adorata dagli uomini, invidiata dagli angeli, segno e pegno singolare dello smisurato amore di Dio¹⁰.

Se il tema della prima diceria era peculiare per il contesto a cui era diretto, quello della seconda, le sette parole di Cristo in croce, era invece di larga frequentazione da parte dell'omiletica di quegli anni. La metaforizzazione delle parole di Cristo in musica era già stata accennata da Panigarola in un sermone incompiuto (o non compiutamente tramandato)¹¹, ma per Marino diventa motivo di tutto il suo discorso. La sensibilità musicale del poeta è ben nota e certamente è pertinente anche per la scrittura della seconda diceria¹². La potenza del canto, esaltato nella strofa d'avvio di *Adone* VII, che stabilisce l'equivalenza tra musica e poesia come arti sorelle, le «più salubri alle affannate menti», è tale che «né cor la Scizia ha barbaro cotanto, / se non è tigre, a cui non piaccia il canto»¹³.

La diceria è divisa in quattro parti, corrispondenti a diversi stadi di lavorazione¹⁴. L'avvio è dato dall'azzardata corrispondenza fra Pan e Cristo. Sulla base della natura musicale e universale della pagana divinità, viene costruita la correlazione con l'universalità di Dio, creatore di un cosmo armonico, che è come un concerto in cui operano tutte le creature, dagli angeli agli esseri terreni. L'anima è detta strumento della musica divina. La trattazione segue quella boeziana, secondo la tripartizione della musica

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ F. PANIGAROLA, *Prediche quaresimali con aggiunta di nove discorsi sopra le sette parole di Cristo in croce*, Venezia, Meietti, 1597.

¹² Cfr. R. SIMON e D. GIDROL, *Appunti sulle relazioni tra l'opera poetica di G.B. Marino e la musica del suo tempo*, in «Studi secenteschi», xiv, 1973, pp. 81-187, e soprattutto le osservazioni di G. MAZZOTTA, *Marino's Operatic Esthetics*, in *Word, Image, and Song. Essays on Early Modern Italy*, I, edited by R. CYPRESS, B.L. GLIXON and N. LINK, Rochester, University of Rochester Press, 2013, pp. 251-64. Mazzotta sottolinea l'evoluzione della poetica mariniana in seguito all'esperienza mantovana. Mantova, dove in occasione del matrimonio dell'infanta di Savoia Monteverdi rappresentò l'*Arianna*, sanzionando il successo del melodramma, fu certo determinante anche per la scrittura della diceria sulla musica.

¹³ G.B. MARINO, *Adone*, a cura di E. RUSSO, Milano, Rizzoli, 2013, VII 1.

¹⁴ Per cui si veda POZZI, *Introduzione*, pp. 26-28.

in celestiale, umana e strumentale, e usa ampiamente la filosofia neoplatonica. Siccome il testo ispiratore di Marino è qui l'*Harmonia mundi* di Francesco Zorzi, vengono sviluppati moltissimi temi risalenti al neoplatonismo rinascimentale: le corrispondenze fra gli esseri, fra macrocosmo e uomo-microcosmo, fra cieli e scienze.

La seconda parte è inaugurata dalla figura dissonante di Lucifero, ma è dedicata alla voce umana, con riflessioni sull'anatomia della gola, delle orecchie, e su Cristo musico, eloquente più di ogni antica prova di eloquenza, dunque capace di attirare le anime con la dolcezza della sua voce, che completa la musica di Dio creatore con l'opera della redenzione in croce. La terza parte continua la trattazione della prima: sviluppa la tripartizione boeziana per mostrare come Cristo rappresenti nella passione ogni genere di musica: mondana, perché proporzionata con le leggi (naturale, scritta, evangelica); umana per le contraddizioni di Cristo; organica o strumentale perché determinata dagli strumenti della passione, chiodi, croce, lancia.

Ma la maggior parte del capitolo è dedicata al «settenario», ovvero alla presenza del numero sette in astronomia, nella vita umana, nella Bibbia, nei gradi della voce, in musica, per giungere infine alle sette parole di Cristo in croce, che sono trattate nella quarta, ultima lunga parte, che si chiude con una commossa venerazione della croce nell'attesa della resurrezione:

Puossi molto meglio del canto di Cristo dire, della cui armonia par che, invaghita la notte, accelerando intempestivamente il corso, anticipi la sua venuta nell'orizzonte, e così risponda quasi in un pieno coro insieme con tutte le cose create al tenore del suo cantare. [...] Voglio concludere che, se a sí tragico oggetto i due lumi maggiori si fasciano di funesto velo la fronte, se il cielo di nera e ferruginea benda si cuopre il volto, se la terra con tremende scosse infin dall'ultime radici si squassa, se le rocce alpine con repentino rimbombo scoppiano, se i sepolcri sgangherati son costretti a vomitare l'antico pasto, se il velame del santuario da se stesso in due squarci si fende, tutto è applauso di questa melodia, tutto è concerto che 'l suono della siringa di Cristo solennemente accompagna¹⁵.

Dopo un accumulo di funeree immagini di morte, la ripresa del motivo di Pan, con cui era iniziato il discorso, offre una prospettiva armonica sulla perfezione del disegno redentivo.

¹⁵ MARINO, *Dicerie sacre*, *Musica* IV 106-09.

Ambedue le prime dicerie si presentano quindi come un'ambiziosa fondazione sacra delle arti maggiori, pittura e musica, che poggiano nel divino la loro ragion d'essere: la pittura come rappresentazione della redenzione di Cristo, la musica come armonia del creato superiore alle dissonanze introdotte dal maligno, poi annullate dalle sette parole di Cristo. I due scritti non hanno lo scopo di porre l'arte al servizio del sacro, ma di mostrare come l'arte, avendo una sua sacralità, perché fondata nell'opera redentiva di Dio, possa meglio inculcare un sentimento del divino nel fruitore e quindi imprimere l'idea di quell'ordine che l'autorità politica contribuisce a conservare.

Il cielo, che è la più diversa nella forma, lo è anche nel contenuto: rapporta i cavalieri dell'ordine dei SS. Maurizio e Lazaro alle stelle e alle costellazioni. La trattazione, fondata sulla *Sfera* di Alessandro Piccolomini, con molti debiti verso *Il mondo creato* del Tasso¹⁶, sviluppa parallelamente le caratteristiche del cielo (origine, sito, materia, figura, ornamento, virtù, ordine, movimento, armonia) con quelle dell'ordine onorifico sabaudo. Nonostante Marino sia uno dei primi e più rilevanti elogiatori di Galileo all'epoca (*Adone* X 45), questa pubblicazione astronomica del 1614 si fonda su testi aristotelico-tolomeici, ancora in voga anche nelle accademie, e non contiene neppure un cenno agli straordinari sviluppi della scienza delle stelle di quegli anni (del 1610 è il *Sidereus nuncius* e del 1613 è l'*Istoria e dimostrazione sopra le macchie solari e loro accidenti*). Tuttavia, come mostra l'indice della progettata *Polimnia*, e come tutto il canto decimo dell'*Adone* prova, il mondo celeste era una delle curiosità del Marino e uno dei suoi ricorrenti temi poetici.

Questa diceria, molto più breve e compatta delle altre due, si risolve in gran parte in un encomio di casa Savoia, unito all'incitamento per una nuova crociata. La lotta contro l'eresia sembra costituire quasi la *climax* di un discorso già avviato. Carlo Emanuele I e la casa Savoia sono lodati proprio per aver lottato contro gli eretici, dentro e fuori il Ducato, e per avere un ruolo importante nello scacchiere politico-religioso della lotta contro gli "infedeli", europei e non.

La diceria si chiude con l'invito al duca a rispondere ai lamenti di Cipro e Rodi, legate a casa Savoia perché, come essa recita:

Cipro, ottenuta in dote per lo legame del maritaggio tra Lodovico di Savoia e Ciarlotta, figliuola unica del Re Giano; Rodò difesa e soste-

¹⁶ LUPARIA, *Il Mondo creato nelle Dicerie del Marino*, p. 359.

nuta in guerra contro l'armi turchesche e dall'assedio liberata per opera d'Amedeo quarto¹⁷.

Marino, accennando all'invocazione che le due isole rivolgono al duca perché intervenga in loro soccorso, si riferisce a un fatto storico reale, che rendeva Carlo Emanuele I legittimo erede di quelle terre ormai sotto il dominio ottomano. Nel 1433, infatti, Ludovico di Savoia aveva sposato Anna di Lusignano, figlia di Giano, re di Cipro, da cui nacque, tra gli altri figli, Luigi, che sposò Carlotta di Lusignano, cugina e figlia di Giovanni di Giano¹⁸. Alla morte del padre, nel 1458, Carlotta salì sul trono di Cipro, ma venne spodestata dal fratellastro Giacomo, che aveva sposato Caterina Cornaro e perciò ottenuto l'appoggio di Venezia. Alla morte di Carlotta, erede dichiarato fu il nipote Carlo di Savoia, ma l'isola fu tenuta da Venezia fino al 1573, quando le fu sottratta dai Turchi. Dunque Carlo Emanuele I era davvero il legittimo erede del regno cipriota, sebbene un secolo e mezzo fosse intercorso senza possesso o rivendicazione alcuna da parte dei Savoia.

L'impresa attribuita ad Amedeo IV in difesa di Rodi era invece leggendaria: un Amedeo di Savoia (si ipotizzano anche Amedeo V e VI) si sarebbe recato a Rodi per liberarla dall'assedio dei Turchi. Da qui il motto FERT, che è acronimo di *Fortitudo Eius Rhodum Tenuit*, presente nell'araldica sabauda¹⁹. Ma il racconto non ha fondamenti storici, l'isola di Rodi fu tenuta dai Cavalieri Ospitalieri (poi di Malta), resistendo a vari assedi turchi, fino al 1522, quando cadde nelle mani di questi ultimi.

Con una prosopopea che occupa una decina di paragrafi della terza diceria (dal paragrafo 123 al 134 della recente edizione) Marino mette in

¹⁷ MARINO, *Dicerie sacre, Il cielo*, 121. Cfr. G. SFORZA, *I negoziati di Carlo Emanuele I, duca di Savoia, per farsi re di Cipro*, in «Atti della Real Accademia delle Scienze di Torino», LIII, 1917-8, pp. 329-89. V. CASTIGLIONE, *Le pompe torinesi nel ritorno dell'altezza reale di Carlo Emanuele I, duca di Savoia, principe di Piemonte, re di Cipro*, Torino, Giovan Giacomo Rustis, 1645; *Trattato delle ragioni sopra il regno di Cipro, appartenenti alla serenissima casa di Savoia. Con narratione d'istoria del violento spoglio, commesso dal bastardo Giacomo Lusignano*, Torino, Giovan Battista Bevilacqua, 1594.

¹⁸ Si veda a proposito: *Anna di Cipro e Ludovico di Savoia e i rapporti con l'Oriente latino in età medioevale e tardo medioevale*, Atti del convegno internazionale Château de Ripaille Thonon-Les-Bains, 15-17 giugno 1995, a cura di F. DE CARIA e D. TAVERNA, Torino, Istituto per i beni musicali, 1997.

¹⁹ C. PADIGLIONE, *Il F.E.R.T. di Casa Savoia. Memoria araldica scritta per le fauste nozze di Umberto con Margarita di Savoia*, Napoli, Tipografia del Giornale di Napoli, 1869; L.C. GENTILE, *Monete e sigilli, vettori dell'immagine del principe (cap. V)*, in *Riti ed emblemi. Processi di rappresentazione del potere principesco in area subalpina (XIII-XVI secc.)*, Torino, Silvio Zamorani Editore, 2008, p. 205.

bocca alle due isole, rappresentate come donne ferite e oppresse, un invito ai cavalieri dell'ordine dei santi Maurizio e Lazzaro ad intervenire per la loro liberazione dall'oppressione ottomana. Così conclude la diceria terza, che è anche il suo discorso di investitura nell'ordine:

Avete uditi, Cavalieri fratelli, gli angosciosi sospiri e gli affettuosi gemiti delle due afflitte e misere schiave. Qual rispetto adunque vi ritiene? Che cosa vi sgomenta? Temete forse le punte avvelenate dall'acuto saettame di Partia, di Tracia e Scizia? Ecco il valoroso Sagittario del nostro Cielo, ch'armato anch'egli d'arco possente, minaccia OPPORTUNAMENTE di scoccare nelle nimiche schiere un nembo di quadrella celesti. Deh, mostrate che questo Cielo, quantunque sia sempre sereno, mercé alla serenità del suo Serenissimo Sire, sa pur'anche talvolta tonare sopra i Giganti e vibrare a tempo i fulmini d'un'ira giusta²⁰.

Né i cenni alla lotta contro le eresie, né questo invito sono creazioni fantasiose del Marino. Essi rispondono a eventi che potevano avere avuto nella corte torinese una notevole risonanza. Proprio nell'anno 1608, quello dell'arrivo a Torino del poeta, Carlo Emanuele I era stato impegnato attivamente sul fronte del Levante per il recupero di Cipro. Già il padre, Emanuele Filiberto, era stato sollecitato a riprendere Cipro, e dal 1590 lo fu anche Carlo Emanuele I, ma ambedue non reagirono a quelle prime coraggiose proposte dei Ciprioti²¹. Solo più tardi, per conseguire il titolo di re, che solo poteva portare il duca al grado dei re di Francia, Inghilterra e Spagna, Carlo Emanuele I volse l'attenzione a Cipro e iniziò nel 1600 a congetturare piani con i Ciprioti, che avrebbero voluto sollevarsi contro l'impero ottomano, anche con il consenso del vescovo di Nicosia. Ma nulla si fece. Nel 1608, sollecitato ancora dai Ciprioti, il duca ricevette a Mondovì un emissario, latore di lettere che lo invitavano a intervenire²². Furono fatti alcuni piani, ma senza vero impegno da parte del duca, mentre i Ciprioti, sollevatisi inutilmente, ne invocavano l'aiuto. Carlo Emanuele I fu sconsigliato dai suoi consiglieri a proseguire, perché poche erano le possibilità di successo e grandi i rischi. Di queste manovre sono attestazioni le relazioni degli ambasciatori veneti a

²⁰ *Opportunamente* è il motto dell'impresa scelta da Carlo Emanuele I per la guerra di Saluzzo e per la guerra del Monferrato, la figura era un sagittario al galoppo (cfr. il commento di Pozzi in MARINO, *Dicerie sacre, Il cielo*, p. 430).

²¹ SFORZA, *I negoziati di Carlo Emanuele I, duca di Savoia, per farsi re di Cipro*, pp. 379-89.

²² Cfr. S. GUICHENON, *Historie généalogique de la Royale Maison de Savoie*, I, Lyon, G. Barbier, 1660, pp. 366-67.

Torino, Pietro Contarini per il 1606-1608 e poi Gregorio Barbarigo per il periodo successivo. Barbarigo osserva acutamente:

Carlo Emanuele I coi Turchi non avendo confini, non ha né timore di perdita né speranza di acquisto; come cosa gloriosa discorre volentieri di far imprese contro quella potenza, ed ascolta proposte di fare spedizioni in mare ed imprese in Levante, sebben crederei che in questi ultimi tempi fosse ciò stato fatto per uso piuttosto di voler attendere a tutte le cose, che perché propriamente avesse ad esse rivolta la inclinazione dell'animo suo²³.

Questi affari non erano certo segreti e nel *Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele Duca di Savoia*, pronosticando le molte imprese che il duca avrebbe potuto guidare, Marino scrive:

Né sol Rodo e Corinto al giogo indegno
sottratti, e Sparta e Tebe al turco orgoglio,
ma dela Dea d'Amor libero il regno
e del gran Costantin risorto il soglio,
al distruttur de' perfidi idolatri
saceranno obelischi, archi e teatri²⁴.

I pronostici su Carlo Emanuele I come distruttore dei nemici di Cristo e come liberatore e nuovo re di Cipro ci sollecitano a collegarlo con il mitologico protagonista del poema *in progress* di Marino, Adone, primo re di Cipro. Carlo Emanuele come nuovo re avrebbe dovuto estendere il suo regno sull'isola degli amori con Venere, sebbene l'auspicio apparisse improbabile per lo scacchiere mediterraneo del tempo.

In questi anni non si hanno notizie sui progressi dell'*Adone*, che sembra scomparire dai progetti del Marino²⁵, ma viene naturale pensare che l'avanzare del poema, che comunque avviene, come attesta la *Lettera Claretti*²⁶, possa sottintendere una connessione tra il primo re di Cipro e colui che potrebbe divenire il nuovo re dell'isola. Il poema conosce proprio a Torino la svolta che lo rende cospicuo: già alla fine del 1614 era «diviso in dodici canti assai

²³ *Relazioni degli stati europei lette al Senato dagli Ambasciatori veneziani nel secolo decimosettimo*, raccolte ed annotate da N. BAROZZI e G. BERCHE, III I, Venezia, P. Naratovich, 1862, pp. 161-62.

²⁴ MARINO, *Ritratto*, sestina 227.

²⁵ RUSSO, *Marino*, p. 253.

²⁶ Nella lettera, a firma Onorato Claretti, che apre *Lira III*, il poema è già presentato «distribuito in quattro libri». Si cita dall'edizione offerta in E. RUSSO, *Le promesse del Marino. A proposito di una redazione ignota della lettera Claretti*, in Id., *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 156-57.

lunghi», come si legge in una lettera a Fortunio Sanvitale²⁷. Forse l'opera (ma sono solo congetture) aveva acquisito un intento epico, che poteva essere al momento nella mente del Marino costituito da un elogio delle imprese del duca come eroico prosecutore dei fasti di Cipro in età contemporanea. Invece di chiudersi con l'elogio dell'unione di Francia e Spagna, che appare, secondo Cherchi, il vero intento del poema²⁸, l'*Adone* forse è stato dapprima pensato come elogio del nuovo possibile re di Cipro²⁹. Poi le vicende biografiche e storiche con il trasferimento in Francia lo deviarono verso altri esiti.

Ma se queste ultime sono mere congetture, è importante sottolineare che Marino, nonostante le sue dichiarate preferenze per la pace e la tranquillità, non è poeta avulso dai problemi del tempo, bensì risulta attento anche al dibattito politico-religioso contemporaneo, attenzione che raggiunge forse il suo culmine con la *Sferza*³⁰. Marino, come ha indicato Angelo Colombo, appare figura poliedrica, acutamente consapevole dei problemi più gravi del suo tempo, persino impegnato a riflettere su questioni di politica religiosa in un'Europa in cui il cattolicesimo era minacciato su diversi fronti³¹. Anche se non sappiamo quale fosse il livello di consapevolezza politica messa in campo nelle «ragioni» che nella *Lettera Claretti* dice di avere portato, alla morte di Rodolfo d'Asburgo nel 1612, a sostegno della proposta di «esorta[re] gli elettori dell'Imperio a creare Re de' Romani il Serenissimo di Savoia», dobbiamo forse dar maggior credito alle competenze del Marino in fatto di «prencipi moderni» e «interessi di stato»³².

Anche le *Dicerie* costituiscono una scrittura impegnata politicamente ol-

²⁷ Mi baso sempre sulla ricostruzione proposta da Emilio Russo (Russo, *Marino*, p. 254-55).

²⁸ P. CHERCHI, *La metamorfosi dell'Adone*, Ravenna, Longo, 1996.

²⁹ Una pubblicazione torinese del 1623 sottolinea la convinzione che ai Savoia spettasse la corona di Cipro: *Trattato del titolo regio dovuto alla Casa di Savoia. Insieme con un ristretto delle revolutioni del Reame di Cipri appartenente alla corona di Vittorio Amedeo Duca di Savoia*, Torino, Tarino, 1623. Vittorio Amedeo è il figlio primogenito di Carlo Emanuele I e in effetti era nominato 're titolare di Cipro e Gerusalemme'. La notizia non serve certo a confermare questa nostra congettura sull'*Adone*, ma almeno indica l'interesse (per Cipro e la sua corona) che si doveva ben avvertire in quelle decadi a Torino.

³⁰ Si veda la lettera a Carlo Emanuele I, in cui si dichiara «della pace studioso» e «di natura amica della tranquillità». MARINO, *Lettere*, lettera 48, p. 78.

³¹ A. COLOMBO, *Adone, poema di pace (letture erasmiane del Marino?)*, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, pp. 321-46.

³² Così si legge nella lettera prefatoria: «Scrisse nell'interregno del 1612, seguito per la morte dell'Imperador Ridolfo d'Austria, alcune ragioni per lequali esortava gli Elettori dell'Imperio a creare re de' Romani il Serenissimo di Savoia. Scrittura certo non meno eloquente che piena di buona erudizione Politica, ma perché tocca alcuni interessi di stato particolare pertinenti a Principi moderni, non è cosa da commettersi alle stampe». MARINO, *Lettera Claretti*, in RUSSO, *Le promesse del Marino*, pp. 173-74.

tre che religiosamente. Marino scrive e pubblica i tre discorsi in una Torino in ascesa, al servizio di un duca, Carlo Emanuele I, che cerca di tenere una politica di cauta autonomia non solo dalle massime potenze, Spagna e Francia, in mezzo a cui si incuneava il suo piccolo stato, ma anche da Roma, che imponeva a tutta la cattolicità un disciplinamento che è il nerbo della riforma tridentina e che era particolarmente pesante per il piccolo stato ad alta densità di “eretici”.

Credo si possa supporre che questi scritti del Marino rappresentino una sorta di programma politico-culturale per il duca. I discorsi vertono su temi sacri, indirizzati al regnante, e li sviluppano in direzioni e con argomenti molto diversi, presi in prestito dal campo profano. Le *Dicerie* appaiono un testo di politica culturale e religiosa, dove né il sacro è *instrumentum regni*, né il profano è al servizio del sacro, ma dove sfera religiosa e sfera politica sono legate dalla funzione estetica e nella vita culturale trovano perfezione le loro coincidenze. Il Marino propone qui al duca una politica per il principe cristiano³³, in cui la chiave di successo è rappresentata dalla sottile persuasione attraverso le arti: la parola *in primis*, che tutto riassume; la musica, che è sacra in ogni sua forma, perché manifestazione di un’armonia data al creato dal suo Creatore; l’arte pittorica, nobilitata dallo stesso Creatore che opera a immagine e somiglianza di sé; l’astronomia, che contempla l’ordine divino e lo indica come modello per il mondo terrestre.

Dunque le *Dicerie* si presentano come alleanza di potere laico e devozione, e propongono una forma di diretto rapporto con la divinità senza l’intermediario romano, di cui il duca faceva volentieri a meno³⁴. Appaiono come un consiglio, un suggerimento di politica e cultura per i Savoia, al fine di rafforzare la loro autonomia da Roma. In esse il sacro è posto al servizio della politica di uno stato cristiano, pur conservandogli una sua autonomia e difendendolo da una profanazione politica. Anche Botero nella *Ragion di stato*, il trattato che ridisegna la scienza politica del tempo, porta a modello di governo re che hanno fatto dell’arte sacra uno strumento di gestione: David, per aver abbellito il tempio e averlo dotato di musicisti, e Carlo Magno, per aver coltivato la musica sacra e i libri³⁵.

³³ Angelo Colombo ipotizza in modo assai convincente che Marino fosse lettore dell’*Institutio principis christiani* di Erasmo. Cfr. COLOMBO, Adone, *poema di pace*, pp. 332-33.

³⁴ Per le difficoltà dei rapporti tra Carlo Emanuele I e Roma si vedano le documentate pagine di C. CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura, passim*.

³⁵ Si veda il capitolo *Modi di propagar la religione*, in G. BOTERO, *Ragion di stato*, a cura di C. CONTINISIO, Roma, Donzelli, 1997, pp. 78-79.

Marino era in stretta relazione con Botero, se non in amicizia: lo loda per la condivisione degli studi con il duca nel *Ritratto* e in un sonetto per la pubblicazione della *Primavera*, e ne viene lodato con esametri latini di elogio (Marino è comparato a Marone) apparsi nella prima edizione del suo poemetto encomiastico³⁶. Marino non poteva estraniarsi dal clima politico dell'epoca, propenso all'intrecciarsi di fede e autorità politica, ma pone la loro unione sotto l'egida dell'arte, indicando come compito del sovrano un governo che sovrintenda alla cosa pubblica, ma sappia anche guidare i sudditi alla salvezza eterna con mezzi di immediata presa sugli animi.

Che Marino non fosse avulso dai problemi politici del suo tempo è già stato mostrato più di un secolo fa da Giuseppe Rua, che aveva individuato in due sonetti il tentativo del poeta di dare indicazioni al duca a proposito di politica estera³⁷. Sono questi gli anni del dibattito italiano sull'indipendenza dalla Spagna e della corrente politica che riponeva proprio nel duca le sue speranze, come recita Marino nell'ode al Serenissimo duca di Savoia: «Carlo, quel generoso invito core / da cui spera soccorso Italia oppressa», che è invito ad agire in attesa di una lode imperitura³⁸.

Non trascura questo aspetto il biografo Giovan Francesco Loredan, che riporta due aneddoti antispagnoli nella sua vita del Marino: la risposta data ad uno che esaltava la stampa di monete di Spagna come indice di grandezza del re Cattolico. Marino avrebbe risposto con arguzia che «lo faceva per necessità di tempo, avendo a soddisfare tanti debiti, dove la Repubblica di Venezia, che doveva riporli ne li suoi scrigni, li formava a suo bel agio con tanta diligenza e con ogni politezza». Nel secondo aneddoto racconta come a una richiesta di parere del duca di Savoia, in guerra contro la Spagna, Marino rispondesse, celiando perché il duca era all'ombra, «che pareva ch'egli fusse cotanto inimico de gli spagnoli che non voleva né anche riscaldarsi al loro fuoco», fondandosi sull'opinione vulgata che sull'impero spagnolo il sole non tramontasse mai³⁹.

Se questo supporto all'indipendenza dalla Spagna è stato riconosciuto da tempo, soprattutto in clima post-risorgimentale, addirittura come «fervore

³⁶ Per i riferimenti si vedano: MARINO, *Ritratto*, sestina 165; MARINO, *La lira*, II, p. 171. Quello per il Botero è il sonetto 67 delle *Lodi*. Il componimento del Botero si legge in G.B. MARINO, *Il ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele di Savoia*, Torino, [s.n.], 1608, pp. n.n.

³⁷ G. RUA, *Sonetti politici del Cav. Marino a Carlo Emanuele I*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXI, 1893, pp. 457-61.

³⁸ La canzone si legge nella sezione *Rime sparse* in MARINO, *La lira*, III, pp. 153-54. Marino associa alla lotta antispagnola Venezia nella canzone *Italia parla a Venezia* ancora in MARINO, *Rime sparse*, ivi, III, pp. 96-99.

³⁹ G.F. LOREDAN, *Vita*, in G.B. MARINO, *Rime*, Venezia, N. Pezzana, 1675, pp. n.n.

patriottico» del Marino, «antesignano dell'indipendenza italiana»⁴⁰, non mi pare sia stato trattato come merita il ruolo che ha avuto la preoccupazione politico-religiosa nella scrittura mariniana, che risponde sicuramente a un immaginario collettivo estremamente sollecitato dalle notizie che provenivano dal Levante e dai paesi europei riformati, che mostravano il mondo cattolico come assediato da altre confessioni religiose.

Tutta una sezione (14 sonetti) delle *Rime eroiche*, pubblicate già nel 1602, ha per oggetto l'aggressione di Taranto da parte di alcune navi turche, evento avvenuto il 14 settembre 1594⁴¹. L'episodio doveva aver avuto un'eco notevole anche a Napoli, dove Marino presumibilmente ha scritto questi versi. Le modalità di trattazione sono facilmente immaginabili: la deprecazione delle violenze perpetrate sulla popolazione, specie femminile (son. 54), l'insulto rivolto agli assalitori («perfido cane», son. 52) e la loro identificazione con i peggiori mostri dell'antichità (Idra, Pitone, Serpe, son. 53), il ricordo di altre aggressioni (Rodì e Cipro, son. 52), l'invito ai Tarantini a reagire, esteso a tutta la cristianità, perché si prendano le armi a difesa dell'Italia e del cristianesimo (son. 58)⁴². I quattro ultimi sonetti sono dedicati a Giovanni Andrea Doria, duca di Melfi e capitano di molte imprese sul mare, tra cui quella di Lepanto, dove aveva guidato, peraltro non in modo glorioso, l'ala destra della flotta. Marino, che poteva averlo conosciuto a Napoli, lo celebra come l'unico possibile salvatore del mondo cristiano⁴³:

Chi fia, che per pietà gli occhi rivolga
ove senza difesa ognor trafitto
geme il fedel da tante piaghe afflitto,
o de' suoi danni almen seco si dolga?

Chi (se non tu) che le catene sciolga
ch'egli sostien de l'Asia e de l'Egitto?
Vienne, e sol la tua destra, o Duce invitto,
rotti i suoi ceppi, al duro giogo il tolga⁴⁴.

Il capitano rappresenta, agli occhi del poeta, la sola speranza del «fedel», l'unico in grado di vincere la forza delle armate turche e di liberare la cristia-

⁴⁰ RUA, *Sonetti politici*, p. 459.

⁴¹ Sul fatto G.C. SPEZIALE, *Storia militare di Taranto negli ultimi cinque secoli*, Bari, Laterza, 1930, pp. 101-05.

⁴² MARINO, *La lira*, I, pp. 158-65.

⁴³ Sul Doria si veda la scheda biografica di Slawinski in MARINO, *La lira*, III, pp. 334-36.

⁴⁴ MARINO, *La lira*, I, p. 162.

nità dall'oppressore. Marino indica come l'impresa (la liberazione del Mediterraneo) abbia un valore incalcolabile per tutta la cristianità, infatti in un successivo sonetto il Doria viene detto salvatore della navicella di Pietro, la Chiesa:

Scocca ne l'empia omai l'arme tonanti,
 sì la nave di Pier libera poi
 per te l'acque solcar fia che si vanti⁴⁵.

Marino loda il Doria anche in un sonetto della *Galeria*, dove più realisticamente si parla della mancata Fortuna, che non ha favorito la sconfitta dell'Impero ottomano, e si auspica che «malgrado de le genti infide / là dove sorge il sol, cad[a] la luna» (l'Impero ottomano, di cui la luna è simbolo)⁴⁶. E ancora lo celebra in ben due sonetti delle *Lagrima*: nel primo (*Nel bel diamante ove scolpite e fisse*) per affermare l'immortalità della sua fama e richiamarlo alla viva memoria attraverso la poesia, nel secondo (*Queste lacere vele, e queste antenne*), per le sue imprese e per aver difeso le acque «dai ladroni del mar»⁴⁷.

Nel *Ritratto* il compito della difesa dall'impero turco, che si era impossessato di territori da sempre cristiani, è decisamente assegnato al duca Carlo Emanuele e costituisce una parte importante della conclusione del poemetto. Qui si auspica, in modo analogo, che il Savoia faccia cadere «la serpe oriental», chiuda le fauci al «can superbo», «atterri e franga» il corno della Mezzaluna, non annientato a Lepanto, sì che «Europa ne goda, Asia ne pianga»⁴⁸. È questa l'ultima impresa, altra *climax*, pronosticata per il duca, in modo che ne risplenda la gloria: «d'opre sì chiare e sì pregiate / fie che 'l sol d'ogn'intorno il grido ascolti»⁴⁹.

Il motivo della difesa dai Turchi era già stato accennato nella rappresentazione dell'antenato di Carlo Emanuele I, quell'Amedeo IV, presunto difensore di Rodi, che appare nel *Ritratto* «come il forte Amadeo [che] Rodo sostenne»⁵⁰. Al mitico difensore dell'isola è dedicato anche un madrigale della sezione *Principi* della *Galeria*, appunto come vincitore dell'Impero ottomano: «questi è il sol, che sanguinosa e bruna / per te di Thracia inneccissò la Luna»⁵¹.

Simile veemenza contro il potere che ha usurpato territori cristiani anima alcune ottave di *Adone* XVII 174-175, ispirate al ricordo di Lepanto. Nel

⁴⁵ Ivi, p. 164.

⁴⁶ G.B. MARINO, *La galeria*, a cura di M. PIERI e A. RUFFINO, Trento, La Finestra, 2005, p. 153.

⁴⁷ MARINO, *La lira*, II, pp. 181 e 182.

⁴⁸ Le citazioni da MARINO, *Ritratto*, sestine 223-226.

⁴⁹ Ivi, sestina 228.

⁵⁰ Ivi, sestina 90.

⁵¹ MARINO, *La galeria*, p. 139.

racconto del viaggio di Venere verso Citera, quando la dea passa accanto alle Echinadi, vengono quindi ricordate le due famose battaglie di quei luoghi, di Azio e di Lepanto. Se per la prima si piangono i casi di Antonio, per l'altra le parole della dea sono veementi, sebbene anacronistiche, poiché viene attribuita al nuovo occupante la sostituzione dei suoi templi con le moschee:

L'altro stermini, onde di por s'aspetta
al turchesco furor morso e ritegno,
fia d'ingiuria immortal poca vendetta
contro il distruggitor del mio bel regno.
No no, fuggir non puoi, malvagia setta,
il castigo del ciel ben giusto e degno
d'aver guasti ad Amor gli orti suoi cari
e cangiate in meschite i nostri altari. (*Adone* XVII 173)

Il motivo religioso anima anche un altro soggetto della poesia politico-religiosa di Marino: quello della lotta contro i protestanti. Sebbene l'Italia fosse rimasta estranea alle guerre di religione che insanguinavano l'Europa ancora nel '600, gli italiani prestarono molta attenzione a quello che stava accadendo in quei paesi europei sconvolti da conflitti confessionali. L'assassinio di figure di spicco, come Maria Stuarda, Enrico IV di Borbone, Carlo I d'Inghilterra, le persecuzioni, la violenza, le guerre, gli assedi, i massacri esercitarono un profondo impatto sulla fantasia italiana, così come sulla creazione letteraria. Il teatro, la narrativa, la storiografia, la poesia sono testimoni dell'eco italiana delle guerre di religione europee, a cui Marino non fu estraneo. Anche ignorando l'*Anversa liberata*, che fu erroneamente attribuita a Marino⁵², abbiamo diversi scritti mariniani che trattano di quegli eventi. Li ricorda il sonetto di apertura della sezione *Lodi* della *Lira*, che è rivolto al duca di Savoia:

O se mai (come spero, e come parmi
veder, Signor) quel ribellante infido
ch'ha sul lago Lemano refugio e nido,
fulminato cadrà per le vostri armi,

⁵² L'attribuzione al Marino nell'edizione a cura di Salsano: G.B. MARINO, *Anversa liberata, tre canti inediti. De' capelli di S.ta Maria Maddalena, due odi inedite*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1956, è stata contestata da G. FULCO, *Giovan Battista Marino*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. MALATO, V, Roma, Salerno Editrice, 1997, p. 629; ma si veda ancora A. COLOMBO, *Ora l'armi scacciano le Muse. Ricerche su Giovan Battista Marino (1613-1615)*, Roma, Archivio Guido Izzì, 1996, pp. 25-26.

fien mal capaci a contenere i marmi
 il vostro nome in ogni stranio lido,
 del valor vostro il glorioso grido
 fien mal possenti a sostenere i carmi. (*Lira* II, p. 137)

Il duca di Savoia fu impegnato durante il suo governo in una campagna contro i valdesi che seppe tuttavia abilmente contenere nella predicazione, evitando con l'intervento dei Cappuccini la crociata auspicata da Roma⁵³. Egli era anche interessato ad agire contro i calvinisti, che largamente abitavano il ducato a Nord, in area ginevrina, su cui però ebbe poche possibilità di azione.

Marino, nel secondo sonetto delle *Lodi*, alla lotta contro i protestanti associa il terzogenito del duca, Emanuele Filiberto (1588-1624): «Vedrem sul Rhen da la tua man sicura / l'Hidra Germana in picciol tempo estinta» (*Lira* II, p. 138), che però, essendo anche nominato «generale di mare» da Filippo III, più ampiamente è caratterizzato per la lotta contro l'Impero turco in levante: «Vedrem su l'Istro da' tuoi raggi vinta / la turca Luna in breve spazio oscura»⁵⁴.

Un altro sonetto, dei tre dedicati al principe nella prima parte delle *Lodi*, è costruito come un discorso di Carlo al figlio, alla partenza per un'impresa di mare, e ricorda ancora le due isole, Rodi e Cipro, perché sempre sotto-messe all'Impero ottomano. Esse sono significativamente menzionate come «i tuoi regni»:

Vanne, e di man del Barbaro Idolatra
 Rhodo e Cipro (i tuoi regni) omai scatena;
 e 'n cento groppi il crudo morso affrena
 del Mastin ch'a la Luna arrabbia e latra.

Vanne, e lascia del mar squallida et atra
 di sangue saracin l'onda e l'arena
 e 'n poppa trionfal l'Asia rimena
 quasi Augusto novel nova Cleopatra. (*Lira* II, p. 139)

Ma non sono solo le imprese dei Savoia a interessare Marino, che ritrae diversi aspetti del quadro politico-religioso europeo, che era agli inizi

⁵³ Sulle missioni dei Cappuccini nelle valli Valdesi cfr. C. POVERO, *Missioni in terra di frontiera. La Controriforma nelle valli del Pinerolese, secoli XV-XVIII*, Roma, Istituto Storico dei Cappuccini, 2004.

⁵⁴ MARINO, *La lira*, II, p. 138.

del Seicento assai movimentato. Alla riconquista di Ostenda da parte delle truppe imperiali sotto la guida di Ambrogio Spinola, avvenuta nel 1604, Marino dedica ben quattro sonetti che non sono stati inclusi nella raccolta⁵⁵. Si tratta soprattutto di sonetti elogiativi, in cui risalta l'aspro giudizio contro gli occupanti precedenti che vengono tacciati di empietà e ferocia («belgico furor», son. 72; «empie mura», «empia Ostenda», sonn. 72-73; «aspro furor de l'infedel Germano», son. 73; «barbari furori», son. 75)⁵⁶. Gli stessi negativi attributi («l'empio rubello e 'l fier nemico», p. 71), certo dovuti anche a una retorica corrente, sono indirizzati in un sonetto agli abitanti di Bearn, riconquistata nel 1620 da Luigi XIII.

La questione religiosa viene invece decisamente accantonata quando Marino tratta di Enrico IV, assassinato dal fanatico cattolico Francois Ravallac. Il poeta si focalizza sull'irrazionalità e la crudeltà del gesto (sia in *Adone* X 185-202, sia in *Tempio* 190-207, sia in una canzone delle *sparse* «Mentre che già tra il Termodoro e 'l Xanto», sia nel madrigale de *La galeria* «In rogo sì felice»)⁵⁷. La morte del re Borbone viene sottratta alla questione religiosa, ma non la sua vita. Il re viene infatti innalzato a eroe della cattolicità. Nel madrigale «Villana mano infame»⁵⁸, Marino accenna ai progetti di riconquista che hanno animato il regno di Enrico IV: «Quando l'armi stringea per far a Cristo / di novi mondi acquisto», interrotti però dalla congiura e dal tradimento della «nemica paüra». Come ha recentemente mostrato Metlica, Marino assorbe prontamente le attribuzioni mitologiche che circolavano nel mondo letterario e politico francese e attribuisce sia a Enrico III, sia a Enrico IV, come pure al giovane Luigi XIII, le prerogative erculee che erano *Leitmotive* della «topica antieretica» francese⁵⁹. Le qualità dell'Ercole gallico vengono trasferite ai sovrani e la lotta contro l'Idra viene identificata con quella contro l'«Idra protestante». Le stesse corrispondenze valgono, mostra ancora Metlica, per Giove nella lotta contro i Giganti, portato a emblema del re di Francia in lotta contro i protestanti⁶⁰.

⁵⁵ Forse fu solo per ragioni meramente di convenienza, come ipotizza Slawinski in *Note*, in MARINO, *La lira*, III, p. 223. I quattro sonetti si leggono ora in *Rime sparse*, ivi, III, pp. 178-79.

⁵⁶ Cfr. *ibidem*.

⁵⁷ La canzone si legge ivi, pp. 38-45; il madrigale in MARINO, *La galeria*, p. 142.

⁵⁸ MARINO, *La galeria*, p. 143.

⁵⁹ La definizione da C. CARMINATI, *Note per la Sferza di Giovan Battista Marino*, in *L'invective. Histoire, formes, stratégies*, publié par A. MORINI, Saint-Étienne, Cerclis-Université de Saint-Étienne, 2006, pp. 179-204, a p. 204. Si veda A. METLICA, *Marino e i libertini. L'encanto del re alla prova delle guerre di religione*, in «Studi secenteschi», IV, 2014, pp. 63-80.

⁶⁰ Ivi, pp. 71-78.

Il culmine delle scritture antiereticali del Marino è costituito, come si sa, dalla *Sferza*, l'invettiva contro i ministri ugonotti che avevano indirizzato al re una *Défense de la confession des églises réformées*, rivolta contro le prediche del gesuita padre Arnoux, che attaccava alcune interpretazioni ugonotte delle Sacre Scritture⁶¹. Pubblicato proprio nei mesi della condanna dei Concini, lo scritto diede occasione al Marino di intervenire (come molti altri), pronunciandosi sul «nodo dei rapporti tra potere politico e strutture religiose [...] con il suo scritto forse più inatteso ed occasionale»⁶². Al di là del vantaggio che gliene venne, potendosi per mezzo dell'invettiva ingraziarsi il re, a cui la dedicò, e persino il papa, a cui poté presentarla grazie ai favori del cardinal Bentivoglio, si può rilevare che la *Sferza*, dettata *in primis* da necessità di una difesa personale, risponde all'impegno che abbiamo visto percorrere qui e là le altre opere del Marino in difesa della religione da lui professata nella confessione cattolica.

La *Sferza* è uno scritto acre, che affronta il nodo politica-religione discutendo fondamentalmente dell'arte della parola e delle sue ambiguità. Non solo questa è un'opera in prosa, come le *Dicerie*, il cui scopo è, oltre all'encomio, pure la costruzione di un fondamento per una politica religiosa, ma tratta anche della valorizzazione delle lettere e delle arti come strumento religioso. L'attacco dei ministri ugonotti, che genera la *Sferza*, era rivolto, secondo il Marino, a «oratori evangelici, et religiosi scienziati, di costumi e di lettere candidi»⁶³, ma la questione riguarda, oltre ai trasmettitori del Verbo, anche il modo stesso di recepire e annunciare il messaggio evangelico.

La parola degli Ugonotti, secondo Marino, appare candida e santa, ma in realtà è ingannevole come quella del serpente dell'Eden:

Io veggo ne' vostri scritti eruditioni così eleganti, et conclusioni così sode, che giurerei ciascun vostro detto esser stato dettato da virtù soprahumana; et che ogni vostro accento sia stato formato da intelligenza angelica in quella guisa istessa che si legge in altro tempo esser state articolate le voci di un'Asina. E si deve piamente credere, che in quello stesso spirito, mosse già la lingua del Serpente ad ingannare con la prima mentita i nostri padri, abbia anche al presente regolate le vostre non men livide e velenose a vomitare sentenze così proterve⁶⁴.

Quella del Marino è un'invettiva violenta e beffarda, che non lascia campo a una discussione; se questa è la parte avversa, egli prende posizione netta

⁶¹ CARMINATI, *Note per la Sferza di Giovan Battista Marino*, pp. 187-88.

⁶² RUSSO, *Marino*, p. 165.

⁶³ MARINO, *La sferza e Il tempio*, p. 111.

⁶⁴ Ivi, p. 117.

con la Chiesa cattolica (infatti dice di scrivere in sua difesa), accusando gli Ugonotti di non tener conto della tradizione e di fermarsi alla lettera, di divulgare la Bibbia in volgare facendo «traboccare nelle medesime trappole la semplicità di chi crede»⁶⁵:

Non sapete voi che tutti i misteri dell'antica theologia erano nascosti sotto veli di geroglifici e di simboli, perché non fossero comunicabili al vulgo? Non vi sovviene, che non per altro furono ritrovati i Sileni, se non perché dentro le lor latebre chiudessero i profondi et imperscrutabili secreti della divinità?⁶⁶

Da sempre, osserva il poeta, la parola è stata usata anche per maledire santi e profeti: così come oggi gli ugonotti si pronunciano contro i gesuiti, nel passato altri malevoli si sono pronunciati contro i patriarchi, ma «alla fine la verità viene a galla»⁶⁷, e sebbene a guisa di sirene si presentino come sostenitori del trono di Francia, si saprà che invece intendono distruggerlo.

Se la prima parte è dedicata all'arte della parola, nella seconda metà dell'invettiva Marino con un ragionamento stringente lega il bene dello stato alla fede. Egli sostiene che la religione è parte della giustizia, la giustizia è necessaria al governo, il corpo politico necessita della fedeltà dei popoli, i popoli possono essere soggiogati solo da chi soggioga il proprio pensiero a Dio: «irragionevole cosa sarebbe il voler ch'altri con la ubbidienza riconoscesse lui per sovrano Principe in terra, s'egli con l'adorazione ricusasse di riconoscere Iddio per sommo Signore in Cielo?»⁶⁸. Di conseguenza, in perfetta coerenza con gli ideali politici assolutistici, che vedevano nell'autorità politica anche una guida spirituale, Marino scrive che solo un re cattolico può sedere su un trono, non solo su quello di Francia. La proposta è diretta contro il probabile intento degli Ugonotti di costruire una repubblica sulle rovine della Chiesa e della monarchia francese⁶⁹.

Riportando una serie di esempi storici in cui si vede il successo o il fallire di un regno o di un impero, a seconda della fede del suo principe, Marino si propone di rafforzare l'azione di un re già «ben'inclinato alla divozione, che

⁶⁵ Ivi, p. 118.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Ivi, p. 121.

⁶⁸ Ivi, p. 125.

⁶⁹ CARMINATI, *Note per la Sferza di Giovan Battista Marino*, pp. 187-88. Metlica individua un passo riferito al libertinaggio degli ugonotti, il 117: «vi fate chiamare Libertini, et tenete le vostre anime in una servitù assai peggiore di quella, che menavano i Giudei sotto la tirannide del Faraone» (METLICA, *Marino e i libertini*, p. 78).

porge di sé altissime speranze di dover dilatare la grandezza del suo scettro col domar l'eresie, e far fiorire ne' suoi stati una perpetua pace col continuare nella religione bevuta col latte»⁷⁰. Tutta questa parte, basata su materiale erudito, è intercalata da una varietà stupefacente di allocutivi animaleschi rivolti ai suoi interlocutori («cagnacci arrabbiati», «lupi voraci», «rospi velenosi»)⁷¹, termini che appartengono sia al Marino sia a un probabile «serbatoio retorico e lessicale diffuso nell'ambito della polemica religiosa e politica»⁷². L'invettiva si chiude con l'elenco dei fatti di sangue di cui gli Ugonotti erano ritenuti responsabili e l'invito a dannare costoro con i mezzi con cui si propagano: libri, scuole, comunità, sinodi, assemblee, cattedre e chiese, per evitare del tutto quei «melati e piacevoli sermoni dei predicatori insidiosi»⁷³.

Marino adempie così alla dichiarazione di apertura, in cui proclamava il proprio dovere d'intervento come membro della Chiesa cattolica:

Et sarà impresa convenevole di chiunque milita sotto la insegna del Crocifisso abbracciare la tutela della sua Chiesa. Et io per me (ancorché debole campione) ardisco di farmi difensore di questa causa, accioché appaia manifesta la perfidia delle bugiarde imputationi, et le villanie tornino alla fine in doppia gloria della nostra onorata e santa madre⁷⁴.

Marino articola dunque nella *Sferza* un'apologia che gli serve però anche come personale difesa. Infatti, osserva Carminati, l'invettiva appare come «modulo insieme obbligato e genialmente efficace per una affermazione di sé più che come convinta (religiosamente convinta) demolizione dell'altro»⁷⁵.

Nella *Sferza* Marino porta alle estreme conseguenze l'intento di essere scrittore cristiano, come si era dichiarato nella menzionata lettera a Carlo Emanuele I. L'accordo tra potere politico e religione trova però, a mio avviso, il suo vertice nelle *Dicerie*, quando l'arte si fa portatrice di un equilibrio che non si trova né nei sonetti né nella *Sferza*. Marino mostra come il potere e le sue ideologie siano una costruzione culturale, a cui contribuisce ogni

⁷⁰ MARINO, *La sferza e Il tempio*, p. 130.

⁷¹ Ivi, da p. 123 a p. 127.

⁷² CARMINATI, *Note per la Sferza di Giovan Battista Marino*, p. 198. «Qui importa comunicare l'impressione di materiale letterariamente inerte, che acquista originalità solo nell'impasto con quello religioso e politico, sussunto e gestito dal Marino senza imprecisione o sbadataggine, anzi con piena consapevolezza. A quest'altro materiale, sin d'ora e in vista di un commento che renda giustizia al ventaglio di letture mariniane, è a mio vedere necessario applicarsi ove si inseguano risultati di qualche rilevanza».

⁷³ MARINO, *La sferza e Il tempio*, p. 132.

⁷⁴ Ivi, p. 109.

⁷⁵ CARMINATI, *Note per la Sferza di Giovan Battista Marino*, p. 193.

discorso intellettuale, e che il potere è un *medium* comunicativo⁷⁶. La parola si fa carico dell'ideologia, ma non meno l'arte visiva e la musica, che sono veicoli più immediati e persino più efficaci nelle rappresentazioni del potere. Più ancora che il linguaggio, le arti rappresentano immediatamente un campo semantico di organizzazione, che per Marino inizia nel trascendente e include tutte le manifestazioni terrene. Per questo nelle *Dicerie* devozione e politica collaborano nell'affermazione di una verità collocata a monte, che risiede in quel divino che per Marino tutto fonda e che ha un suo linguaggio comunicativo, che è costituito dalla parola *in primis*, ma anche da pittura, musica e ordine dell'universo, di cui Marino si fa interprete⁷⁷.

⁷⁶ Per quanto riguarda la consapevolezza in Marino della scrittura come forma di collaborazione alle «decisioni politiche su valori fondamentali della comunità»: M. 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 novembre 2002, a cura di M.A. TERZOLI, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 185-204, a p. 202.

⁷⁷ Sul potere e le sue forme persuasive all'epoca e in generale cfr. S. MORANDO, *Il sogno di Chirone, letteratura e potere nel primo Seicento*, Lecce, Argo, 2012; M. FOUCAULT, *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1972; ID., *Microfisica del potere*, a cura di A. FONTANA e P. PASQUINO, Torino, Einaudi, 1982; P. BOURDIEU, *Pouvoir et langage symbolique*, Paris, Seuil, 2001; W. REINHARD, *Storia del potere politico in Europa*, Bologna, il Mulino, 2001.

Per un commento all'epistolario di Marino. Le prime lettere a Giovan Battista Manso

Clizia Carminati
(Università di Bergamo)

Temo che la mia relazione sul lavoro di edizione e commento dell'epistolario mariniano sarà affetta da un doppio svantaggio. Innanzi tutto, posso portare risultati soltanto provvisori: non solo perché l'opera è appena all'inizio, ma anche perché il testo di cui mi occupo potrà dare frutti sostanziosi solo dopo essere stato curato nel suo complesso. Un epistolario si costituisce di unità discrete, che possono essere trattate separatamente; ma il lavoro di commento acquista solidità solo quando quelle unità vengono fatte reagire le une con le altre e, ancor più, con altre unità esterne: testi, documenti, missive d'altri. Inoltre, secondo svantaggio, la raccolta epistolare di Marino non è, o almeno non è principalmente, un testo letterario. Lo è nelle lettere burlesche, nelle amorose, la cui edizione curerà Emilio Russo¹; lo è magari nelle dedicatorie, che però pertengono alle opere cui sono premesse, formando con esse un insieme coeso. Ma nelle familiari, di cui qui mi occuperò, non lo è se non perché Marino mette la sua arte in testi che nascono con intenzioni comunicative e informative. Di conseguenza, il suo commento non si fonda sugli stessi criteri che guidano il commento all'*Adone*, alle *Rime*, alle *Dicerie*, al *Tempio*. È insomma un commento che si aggira – per usare le parole di padre Pozzi – per «la pianura delle soluzioni pratiche» e che è difficile, se non

¹ Il volume delle *Lettere* entro l'edizione complessiva delle *Opere di Giovan Battista Marino*, coordinata da Alessandro Martini, da Emilio Russo e da me e avviata nel 2014 presso le Edizioni di Storia e Letteratura (con il volume delle *Dicerie sacre* curato da Erminia Ardissino, di cui si veda l'intervento in questi stessi Atti), sarà composto da tre tomi separati: I. *Lettere familiari*, II. *Lettere burlesche e amorose*, III. *Lettere a Marino e intorno a Marino*. Questo intervento è un mero saggio di commento, estrapolato da un cantiere aperto: conserva perciò i tratti estemporanei della relazione pronunciata e rivela la provvisorietà di una ricostruzione che nuove acquisizioni e il perfezionamento del commento alle altre lettere possono giungere a complicare, semplificare o rivelare errata.

inutile, contemplare «dalle alture dei principi generali»². Proverò dunque a elencare i problemi che si pongono al commentatore e quindi a offrire un esempio.

L'epistolario mariniano è un insieme costruito dagli editori, non dall'autore. Marino accarezzò per anni il progetto di una raccolta epistolare, vuoi per onorare la richiesta di Onorato Claretta, segretario di Carlo Emanuele di Savoia, vuoi per porre la sua firma sotto un genere che, da Aretino in poi, era stato praticato da molti scrittori. Di questo progetto è traccia in un fascicolo manoscritto della Biblioteca Vaticana portato all'attenzione anni fa da Emilio Russo e risalente al 1616 circa³. Il manoscritto non è corposo, ma è importante per molte ragioni. Prima di tutto, perché nella breve raccolta figuravano numerosi inediti⁴; poi, perché alcune lettere già note vi comparivano con testo diverso⁵; infine, perché la serie delle lettere ivi contenute suggerisce indizi utili a intendere quel progetto di cui il fascicolo era parte. Dal manoscritto si evince con sicurezza che la raccolta mariniana non avrebbe seguito la consuetudine, suddividendo le lettere per capi, cioè per argomento (di lode, di congratulazione, di condoglianze, ecc.), o per genere (burlesche, familiari, discorsive, ecc.), bensì avrebbe rispettato l'ordine cronologico. Il fascicolo sopravvissuto corrobora di rimando, dunque, la scelta ovvia e obbligata dell'editore moderno: proporre le lettere in ordine cronologico, restituendo per congettura le date alle lettere che ne sono prive. Come già scriveva Giorgio Fulco nell'ultimo suo intervento, «il nodo dell'ordinamento»⁶ investe la gran parte dell'epistolario ed è cruciale. Nodo cruciale che la cattiva sorte e le consuetudini editoriali dei precedenti curatori hanno lasciato non sciolto: Borzelli e Nicolini, cui si deve il primo ordinamento cronologico, sostanzialmente conservato da Guglielminetti, compilarono una nota

² G. POZZI, *Fra teoria e pratica: strategie per il commento ai testi*, in *Il commento ai testi*, Atti del Seminario di Ascona 2-9 ottobre 1989, a cura di O. BESOMI e C. CARUSO, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser Verlag, 1992, pp. 311-33, a p. 311.

³ E. RUSSO, *Un frammento ritrovato. Ventiquattro inediti per l'epistolario mariniano*, in «Filologia e Critica», xxx, 2005, pp. 428-48, che si veda anche per la ricostruzione dei progetti del Marino per una stampa delle lettere, mai realizzata.

⁴ Le lettere familiari sono pubblicate in C. CARMINATI, *Per una nuova edizione dell'epistolario di Giovan Battista Marino. Testi inediti*, in «Studi secenteschi», lxxii, 2012, pp. 313-41.

⁵ Si veda in particolare E. RUSSO, *Una nuova edizione del Ragguaglio a Carlo Emanuele del Marino*, in «Filologia italiana», vii, 2010, pp. 107-37.

⁶ G. FULCO, *La corrispondenza di Giambattista Marino dalla Francia*, in Id., *La "meravigliosa" passione. Studi sul barocco fra letteratura e arte*, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 195-215, a p. 202.

al testo ricchissima ma stringata, lasciando fuori deliberatamente proprio le riflessioni che avevano portato alle date congetturali: «Rendere particolareggiato conto di tutta la serie di induzioni e deduzioni, che ci hanno persuasi ad assegnare a questa o a quella lettera questa o quella data, non è possibile: occorrerebbe fare l'analisi minuta di almeno dugento lettere, ossia esibire, a dir poco, trenta o quaranta pagine di prosa tutt'altro che divertente»⁷. Fulco ha offerto una tabella di riordinamento della corrispondenza dalla Francia preziosa ma priva, a causa della scomparsa dello studioso, dei ragionamenti che ne hanno accompagnato la compilazione.

Il fatto che l'epistolario mariniano sia un insieme costruito dagli editori, arricchitosi negli anni di non pochi inediti, implica che l'editore si trovi di fronte a materiali eterogenei: lettere autografe (non molte), lettere manoscritte non autografe ma in stretto rapporto con un manoscritto d'autore pensato per la stampa (quelle del fascicolo vaticano), lettere stampate nel Seicento poco dopo la morte di Marino (la prima raccolta è del 1627), decurtate delle formule d'indirizzo e di conclusione, della data cronica e talvolta di quella topica. Lettere, dunque, scritte o stampate da più persone, ciascuna dotata di proprie caratteristiche ortografiche e morfologiche. La scarsa numerosità degli autografi, i principi guida e i criteri di trascrizione della edizione complessiva da poco avviata, improntata a un ammodernamento delle grafie antiche, mi hanno convinto, non senza dubbi, a non tentare un'uniformazione, bensì a presentare i testi traendoli dal primo testimone in ordine cronologico, laddove, s'intende, non vi fossero ragioni per scegliere testimoni più recenti⁸.

L'eterogeneità dei materiali, se deleteria per la veste formale, viene invece a soccorso sul piano dell'ordinamento: entro la maggioranza di lettere andate a stampa senza data nel Seicento, i cui originali sono perduti, fungono da puntelli gli autografi datati ritrovati in tempi più recenti dagli studiosi. Essi permettono di fissare punti sicuri e sono spesso d'appoggio per collocare con precisione lettere prive di data.

⁷ F. NICOLINI, *Nota*, in G.B. MARINO, *Epistolario. Seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, a cura di A. BORZELLI e F. NICOLINI, II, Bari, Laterza, 1911, p. 394. Indicherò con le sigle BN e G le due edizioni moderne dell'epistolario: quella appena citata con BN; con G invece G.B. MARINO, *Lettere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 1966.

⁸ La stessa scelta è giustificata incisivamente nella *Nota ai testi* di Paolo Procaccioli a L. DOLCE, *Lettere*, Manziana, Vecchiarelli, 2015, p. 41; è stata inoltre proposta da Guido Baldassarri, futuro editore delle lettere del Tasso, nella sua relazione al XVI Seminario internazionale di Letteratura italiana "Gennaro Barbarisi": *Epistolari italiani e latini dal Due al Seicento: modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, Gargnano 29-30 settembre/1 ottobre 2014, i cui Atti sono in preparazione.

Sarebbe vano, però, sperare che l'impalcatura dell'epistolario si regga mediante il solo ricorso a documenti interni. Gran parte delle datazioni congetturali deriva infatti dall'incrocio dei documenti mariniani con quelli esterni sopra menzionati: in tal modo, la necessità di datare le lettere di Marino si intreccia con la scelta di offrire un commento di servizio. Dove «di servizio» significa permettere al lettore di identificare i fatti, le persone e i libri menzionati dal Marino quando si può, e dichiarare l'impossibilità di farlo quando non si può (o quando all'editore non riesce). Dopo una prima edizione priva di commento e una seconda con un commento molto parco, pensata come libro di bella lettura più che come strumento di studio, ho ritenuto necessario, anche se certo inameno, offrire appunto un commento di servizio. Servizio che, sia detto per inciso, mi pare tanto più utile quanto più muti risultano alle nuove generazioni i testi letterari, soprattutto – ma non solo – dei secoli precedenti il Novecento.

La scelta di predisporre un commento di servizio porta con sé una naturale «igiene» commentatoria: escluse a priori le note esclamative o di apprezzamento estetico, quasi mai necessarie le note esplicative del testo o di parafrasi, rimane il campo libero per quelle note storiche e documentarie che ritengo, come ho detto, indispensabili e che sono la novità che giustifica una riedizione dell'epistolario del Marino.

Dicevo che questo tipo di commento è reso possibile dall'incrocio dei documenti mariniani con quelli esterni. Si tratta di un principio generale: anche per Tasso – giusto per fare un esempio che tra breve ci riguarderà da vicino – quell'incrocio è sempre indispensabile, perché il suo carteggio abbonda in quantità, in qualità, in dettaglio, ma è in non piccola parte gravato da dubbi di autenticità. Per Marino la situazione è diversa, e il bisogno ne è ancor maggiore: non solo è sicura la perdita (sino ad ora) dei copialettere – se pure ne tenne – e di moltissime lettere certamente esistite e spedite, ma anche è certissima la discrezione dell'autore, per non dire reticenza, su quasi tutti i fatti cruciali della sua vita privata e artistica. Tanto che di Marino sappiamo di più grazie alle testimonianze di terzi che grazie all'autore medesimo. Ecco perché la parte dell'edizione cui sono più affezionata sarà il tomo terzo, contenente una scelta di lettere a Marino o intorno a Marino, scelta peraltro infinitesimale rispetto alla mole di documenti che offrono notizie su di lui. Il ricorso a documenti esterni, la cui necessità fu già eviden-

te a Fausto Nicolini⁹ che fece seguire alle lettere di Marino «lettere di altri scrittori del Seicento», supera le forze degli editori ma può essere agevolato da una ricognizione su larga scala qual è quella in corso per la costituzione del database Archilet – Reti epistolari (www.archilet.it). In tal modo, come dicevo al principio, le tessere individuali dell'epistolario mariniano possono riacquistare il loro luogo nella rete a maglie fitte delle corrispondenze letterarie degli ultimi decenni del Cinquecento e dei primi del Seicento, e il commento di servizio potrà dialogare con i documenti offrendo al lettore quella espansione che sarebbe impensabile inserire nelle note a piè di pagina, anche se la sede di pubblicazione entro la collana “Bites” delle Edizioni di Storia e Letteratura, con il testo disponibile online gratuitamente, consentirà comunque di largheggiare.

*

Ho deciso di soffermarmi qui sulle prime 13 lettere che compongono l'epistolario, pubblicate entro la prima silloge di epistole mariniane, nel 1627 a Venezia¹⁰. Esse costituiscono forse il nodo più problematico dell'insieme, per alcune ragioni che vado ad elencare.

Innanzitutto, esse sono tutto quanto ci resta del periodo ad oggi più oscuro, e tanto più oscuro quanto più importante, della vita del Marino: quello della formazione e delle prime esperienze poetiche a Napoli. La prima lettera datata di tutto l'epistolario, infatti, è del 1598¹¹, quando Marino ha già 29 anni: tutte le 13 lettere la precedono. Altro problema è dato dal fatto che le 13 lettere sono tutte dirette a un solo destinatario, Giovan Battista Manso: manca, dunque, quel dialogo tra più interlocutori, quella possibilità di incrocio che dicevo essere essenziale per verificare i contenuti. Disposte dai precedenti editori in un ordine francamente poco rispondente alla logica¹², dal 1916 esse risultano per di più minate da un consistente dubbio di autenticità. In quell'anno, Angelo Borzelli pubblicò la sua monografia su

⁹ E cfr. ovviamente A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, Torino-Roma, Loescher, 1895, II, II: “Lettere di diversi a documento e a illustrazione della vita e delle opere di T. Tasso”.

¹⁰ *Lettere del Cavalier Marino Gravi, Argute, Facete, e Piacevoli, Con diverse poesie del medesimo non più stampate*, In Venetia, [colophon: Appresso Francesco Baba], MDCXXVII.

¹¹ Si tratta della lettera del 25 marzo 1598 indirizzata a Camillo Pellegrino (G 14), pubblicata da A. BORZELLI, *Il Cavalier Giovan Battista Marino (1569-1625)*, Napoli, Priore, 1898, pp. 214-15, da due manoscritti apografi.

¹² Si veda la tabella pubblicata in calce.

Giovan Battista Manso¹³, nella quale accusava il nobile napoletano di essere un abile falsario, concentrandosi soprattutto sulle testimonianze lasciate dal Manso del proprio ruolo di protettore e amico di Torquato Tasso, ma arrivando a negare ogni veridicità anche alle lettere di Marino al Manso, desideroso secondo lui di spacciarsi per mecenate dei due principali poeti del torno del secolo.

Dirò subito che il dubbio di autenticità viene consolidato dai contenuti delle lettere: esse si concentrano per buona parte sull'accidentata pubblicazione del dialogo tassiano *Il Manso, o vero Dell'amicitia*, stampato postumo nel 1596 (ma con data 1595 sul *colophon*) a Napoli, per gli stampatori Carlino e Pace, con lettera dedicatoria, non datata, al Manso¹⁴: dialogo che non rientra tra i capolavori tassiani e che risulta scritto rapidamente, senza discostarsi troppo dalle sue fonti classiche, come è stato ribadito dalla critica recente¹⁵. Talché se, come Borzelli sostenne, lo stesso dialogo tassiano è un falso, costruito dal Manso per assicurare gloria perenne al suo nome, non manca neppure il movente: le lettere di Marino sarebbero state falsificate da Manso per provare ai posteri che il dialogo era già scritto e che solo le lungaggini della stampa ne avevano impedito la pubblicazione mentre Tasso era ancora vivo. Pubblicazione che, ovviamente, non sarebbe mai potuta avvenire in vita di Tasso se il dialogo non fosse stato opera sua; anche se, va detto, una pubblicazione conclusa a qualche mese dalla morte del poeta non giungeva a una distanza tale da impedire alla memoria collettiva (a Napoli e fuori Napoli) di tacciarla di falso se lo fosse stata.

V'è inoltre una testimonianza esterna, a sua volta sospetta perché offerta dal principale nemico di Marino, Tommaso Stigliani: in una postilla (non, dunque, un documento pubblico) alla prima biografia mariniana, la *Vita* di Baiacca, pubblicata nel 1625, Stigliani scrive accanto al passo in cui il biografo parla della dimora mariniana in casa del principe di Conca, nella quale avrebbe potuto frequentare domesticamente il Tasso:

Ciò non è vero, perché il Tasso, se ben v'era stato alcuni anni prima, quando v'entrò il Marino era morto in Roma al servizio del Cardinal

¹³ A. BORZELLI, *Giovan Battista Manso marchese di Villa*, Napoli, Federico & Ardia, 1916.

¹⁴ *Il Manso, o vero Dell'amicitia. Dialogo del sig. Torquato Tasso. Al molto illustre sig. Gio. Battista Manso*, In Napoli, Appresso Gio. Iacomo Carlino, & Antonio Pace, 1596 (*colophon*: In Napoli, Appresso Gio. Iacomo Carlino, & Antonio Pace, 1595).

¹⁵ Cfr. E. Russo, *Amore e elezione nel 'Manso' di Torquato Tasso*, in «Esperienze letterarie», xxiii, 1998, pp. 55-79.

di S. Giorgio, né il Marino lo conobbe mai, di che può far fede tutto Napoli¹⁶.

La postilla di Stigliani dice il vero nella prima metà: è stato dimostrato da Borzelli, sulla scorta di una lettera di Alessandro Pera a Camillo Pellegrino, che Marino entrò al servizio del principe di Conca solo alla fine del 1596 (Tasso si era allontanato definitivamente da Napoli alla fine di ottobre 1594 ed era morto a Roma il 25 aprile del 1595). La seconda metà è quella che ci interessa, perché nelle lettere al Manso Marino dichiara di aver parlato con Tasso del suo testo. Se davvero tutta Napoli poteva far fede che Marino e Tasso non si fossero mai conosciuti, le lettere non direbbero il vero, e sarebbero dunque probabilmente finte. Stigliani è spesso affidabile: molte delle sue postille, come ho mostrato altrove, sono provate da altri documenti. Questa, certo, non è comprovabile con alcun documento; ma sembrerebbe corroborata da un fatto quanto mai curioso entro l'immodesta personalità mariniana: in nessun'altra parte della sua opera Marino dice mai di aver conosciuto Tasso – forse per timore di essere smentito dai conoscenti napoletani?

Il libro di Borzelli, pubblicato in fretta non senza acrimonia, perché risultato perdente a un concorso indetto dalla Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli, non rimase isolato: fu recensito l'anno dopo da Benedetto Croce che, con parole equilibrate, mostrò di credere a Borzelli, augurandosi però che nuovi studi venissero a far chiarezza¹⁷. La ricerca di Borzelli era infatti avviata ma non ancora compiuta, perché appunto Borzelli si era dovuto affrettare a pubblicare il lavoro per quel giudizio sfavorevole ricevuto nel concorso accademico ove invece era stata premiata un'altra

¹⁶ Ho pubblicato le postille di Stigliani in C. CARMINATI, *Vita e morte del Cavalier Marino. Edizione e commento della 'Vita' di Giovan Battista Baiacca, 1625, e della 'Relazione della pompa funerale fatta dall'Accademia degli Umoreisti di Roma', 1626*, Bologna, I libri di Emil, 2011. La postilla citata è la n. 14, a p. 81. Sulla questione cfr. anche A. GRASSI, *Una proposta di commento alle rime di corrispondenza del Marino: gli scambi poetici con lo Stigliani e il Tasso*, in «L'Elisse. Studi storici di letteratura italiana», VI, 2011 (ma 2013), pp. 109-38, a p. 129.

¹⁷ B. CROCE, recensione a BORZELLI, *Giovan Battista Manso*, in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce», XIV, 1916, pp. 371-74, a p. 373: «È perciò indispensabile che alcuno, o il Borzelli stesso, riprenda a studiare con ordine e particolarità la questione delle lettere e delle rime del Tasso al Manso, e particolarmente del dialogo *De l'Amicizia*. Certo, la ricerca è delicata, perché sta di fatto che il Tasso ebbe col Manso qualche relazione, e, come lo nomina nella *Conquistata*, così poté anche indirizzargli qualche sonetto e qualche lettera: piccola parte di vero, che non toglierebbe la falsità o l'alterazione di altre lettere e sonetti e le fandonie della biografia, ma che, favorendo anzi l'inganno, ne renderebbe più difficile l'esatta delimitazione».

monografia sul Manso. Tale monografia è quella pubblicata poi nel 1919 da Michele Manfredi¹⁸, che ovviamente si preoccupò di rispondere alle accuse rivolte al Manso da Borzelli, riuscendovi molte volte, sulla scorta dei documenti, ma non tutte. Già prima, Antonio Belloni in una recensione¹⁹ del lavoro di Borzelli aveva apportato argomenti decisivi (e in particolare uno, cruciale per noi) contro le tesi di Borzelli: argomenti ripresi e ampliati da Manfredi. Completamente trascurata dagli studi è stata poi una amplissima ed eccellente recensione di Enrico Proto al lavoro di Manfredi, pubblicata nella «Rassegna critica della letteratura italiana» del 1920, ove molti dubbi trovavano soluzione o un avvio di soluzione²⁰.

La questione è intricatissima; posso qui soltanto riassumere e approfondire alcuni risultati che interessano le lettere mariniane o presunte tali.

1) Oltre a una lettera non autografa al Manso con la quale Tasso dichiara di volergli dedicare il dialogo (4 settembre 1592)²¹, esiste del dialogo tassiano un manoscritto²², appartenuto al Manso e oggi conservato alla British Libra-

¹⁸ M. MANFREDI, *Gio. Battista Manso nella vita e nelle opere*, Napoli, Jovene, 1919.

¹⁹ A. BELLONI, recensione a BORZELLI, *Giovan Battista Manso*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXIX, 1917, pp. 151-56.

²⁰ E. PROTO, recensione a MANFREDI, *Gio. Battista Manso*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», xxv, 1920, pp. 215-62.

²¹ *Le lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate da Cesare Guasti*, V, Firenze, Le Monnier, 1855, n. 1419 – d'ora in poi: GUASTI.

²² Londra, British Library, Add. 12046. Sul manoscritto non molte le indagini: *Appendice alle opere in prosa di Torquato Tasso*, a cura di A. SOLERTI, Firenze, Le Monnier, 1892, p. 60; SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, I, pp. 724-25 n. 4, p. 782; L. LOCATELLI, *La copia con correzioni autografe del dialogo "Il Manso, o vero de l'Amicizia" al "British Museum"*, in «Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo», xix, 1925, pp. 77-86 (erroneamente attribuito da Raimondi a Luigi Bonfigli); E. RAIMONDI, *Introduzione*, in T. TASSO, *Dialoghi*, ed. critica a cura di E. RAIMONDI, I, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 52-55 e 173-82. Da notare che la lettera dedicatoria al Manso, originariamente contenuta nel codice, prima conservato nel convento di Sant'Onofrio cui Manso lo donò nel 1613, fu trattenuta come autografa nel convento stesso: ma Raimondi ne nega l'autografia. Mi sembra inoltre che non sia mai stata data sufficiente attenzione alla particolare condizione del manoscritto britannico. Nella prima carta del testo, riprodotta nello studio di Locatelli – le cui lastre fotografiche sono ancora conservate alla Biblioteca Mai, Tassiana A Cassetto I n° 4 (6) –, è evidente come nella prima riga il copista avesse lasciato una lacuna tra «Il Sig. r» e «con la nobiltà del sangue», poi colmata dal Tasso con il nome «Gio. Bat. a Manso»; anche l'instestazione autografa, con il titolo e gli interlocutori, sembra aggiunta in un secondo momento e, tra gli interlocutori, di certo è aggiunto con diverso inchiostro proprio il nome del Manso. Questo particolare potrebbe rispondere al desiderio del Tasso di impreziosire la copia destinata al Manso, oppure potrebbe suggerire che il Tasso avesse composto l'opera rimanendo incerto sul dedicatario sino al 4 settembre 1592, data nella quale comunicava al Manso, in una lettera a lui diretta, di volergli inviare il testo in occasione di un viaggio di Scipione Belprato, e di volerlo «consecrare alla memoria immortale» del Manso stesso (GUASTI, V, n. 1419, già

ry, con correzioni autografe di Tasso (e in particolare autografa l'intitolazione al Manso): tali le hanno credute gli studiosi dalla fine dell'Ottocento in poi, sino all'edizione critica di Raimondi che proprio su quel manoscritto si fonda. Difficile dunque dubitare dell'autenticità del dialogo intitolato al Manso. Cadrebbe, pertanto, il movente della falsificazione.

2) Una delle lettere tassiane al Manso tacciate di falsità da Borzelli esiste in autografo nell'autorevole codice oggi alla Pierpont Morgan Library di New York (ex codice Torella, segnatura MA 462.52)²³. La vedremo subito, perché riguarda da vicino le lettere del Marino. L'esistenza dell'originale della lettera fu già segnalata da Belloni, ripreso con maggiore ampiezza dal Manfredi e soprattutto dal Proto²⁴.

3) Le notizie riferite dal Marino nelle lettere trovano puntuale conferma nell'ambiente culturale ed editoriale napoletano e interessano conoscenti la cui vicinanza al Marino è provata: ne farò subito qualche esempio.

4) Le lettere del Marino contengono almeno una affermazione che il Manso non avrebbe avuto interesse a divulgare.

5) Le lettere di Marino si uniscono ai dati riscontrabili in opere sue e altrui, in documenti manoscritti e nelle lettere del Tasso in modo così mirabile da dover ipotizzare nel Manso, a più di trent'anni di distanza, una abilità di falsario francamente improbabile, soprattutto se confrontata con i maldestri

ricordata). Una tardiva risoluzione potrebbe spiegare il perché, ancora l'ultimo di luglio dello stesso anno, il Tasso si fosse scusato col Manso di non avergli potuto dedicare che pochi sonetti (GUASTI, V, n. 1411). Sul Belprato, interlocutore del dialogo e parente del Manso, cfr. Russo, *Amore e elezione*, pp. 60-61 e note, con bibliografia precedente.

²³ Cfr. prima SOLERTI, *Appendice*, p. 96, e poi L. POMA, *Un manoscritto tassiano perduto e ritrovato: il codice Torella*, in «Studi tassiani», x, 1960, pp. 11-51, a p. 31. Da notare un particolare non secondario: il poscritto tassiano in cui si fa riferimento alla stampa del dialogo (cfr. *infra*) è vergato su una semplice striscia di carta, separata dalla lettera. Poma lo riferisce senza dubbio alla lettera al Manso, che è un bifoglio provvisto di indirizzo. Invece il primo studioso a descrivere il codice (N.F. FARAGLIA, *Descrizione del codice tassiano posseduto dal principe di Torella*, in *Torquato Tasso a Napoli. Contributo di onoranze e di memorie raccolte e pubblicate nel III centenario del poeta da Bartolommeo Capasso*, Napoli, Francesco Giannini e figli, 1895, pp. 21-44, a p. 38), pur confermandone la collocazione tra le due carte della lettera al Manso, la citava come «una striscia di carta con tre righe scritte, dei quali non trovo legame». Per economia archivistica è assumibile che il poscritto appartenesse alla lettera al Manso, ma solo un riesame dell'autografo tassiano potrà fugare i dubbi, che sono capitali, poiché nella lettera non vi è alcun riferimento al dialogo. Cfr. il lavoro in corso di E. RUSSO, *Torquato Tasso*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, III, Roma, Salerno Editrice, in preparazione, e le anticipazioni rese dal medesimo in *Per l'epistolario del Tasso (2). Schede su quattro autografi*, in *Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*, Atti del Seminario Internazionale di Bergamo, 11-12 dicembre 2014, a cura di C. CARMINATI, P. PROCACCIOLI, E. RUSSO, C. VIOLA, Verona, CRES, 2016, pp. 55-64.

²⁴ MANFREDI, *Gio. Battista Manso nella vita e nelle opere*, pp. 42-43; PROTO, *rec. a* MANFREDI, pp. 227 e sgg., e soprattutto pp. 247, 252-54.

rimaneggiamenti riscontrati su alcuni mss. di rime dal Borzelli e con certe leggende spacciate per verità nella *Vita del Tasso*; e, non ultima, la capacità di imitare alla perfezione quel tono insieme spavaldo e affettato così tipico del Marino.

Ma entriamo nel merito. Qual è la figura del Marino che emerge da quelle 13 lettere? È quella di un poeta già non più giovane che tenta di sbarcare il lunario – dopo la rottura col padre – e di farsi amicizie che contano. Dal Manso è stato beneficato in danaro; al Manso chiede di essere impiegato in qualche servizio; col Manso scambia poesie; si occupa di iniziative poetiche richieste dal Manso. Ma anche: si scusa perennemente della pigrizia nello scrivere, con toni di una cerimoniosità che confina con la piaggeria. Soprattutto, però, le lettere identificano con buona sicurezza una situazione alla quale mi pare non sia stata attribuita la giusta importanza dagli studi: Marino, in lettere databili dal 1593 al 1595, si procura da vivere lavorando. Fa, diremmo oggi con formula elegante, “il letterato in tipografia”, o l’umanista “with inky fingers”; o, con definizione meno elegante, il correttore di bozze, il revisore (ma con qualche libertà d’iniziativa), l’agente editoriale presso la tipografia di Orazio Salviani, cui si erano affiancati dal 1592 gli stampatori Carlino e Pace, che poi ne rileveranno l’officina, proseguendo in proprio²⁵; anzi, poiché tutte le attività menzionate dal Marino nelle lettere riguardano libri stampati per Carlino e Pace, direi che a costoro, più che al Salviani, va collegato l’impiego del Marino. L’ipotesi era già stata avanzata da Borzelli, nella monografia su Marino del 1898 scritta prima di maturare i sospetti sul Manso²⁶. Allego in nota – ma molti ne riesaminerò nelle pagine che seguono – i passi che riguardano questa attività di Marino²⁷: letti tutti insieme, direi

²⁵ Per queste notizie cfr. P. MANZI, *La tipografia napoletana nel '500. Annali di Orazio Salviani (1566-1594)*, Firenze, Olschki, 1974.

²⁶ BORZELLI, *Il Cavalier Giovan Battista Marino*, p. 16 n. 3. Ivi, alle pp. 24-27, Borzelli riassume i contenuti delle lettere qui prese in esame, senza neppur lui incrociarle con quelle tassiane.

²⁷ Lettera 4 (G 4): «Quando le fosse comodo mandarmi quel dialogo del Tasso di che in Napoli mi parlò, avrei più buona occasione di mandarlo alle stampe». Lettera 7 (G 10): «Il dialogo del Tasso è ancora in mio potere, che per la stessa cagione della mia assenza non se n’ha potuto far nulla; oltre di ciò è venuto di nuovo un ordine di Monsignore, che gli originali restino dopo l’impressione in mano dello stampatore; e perché so quant’ella sia zelante di questa copia, è necessario ch’io la trascriva, il che a punto sto facendo. Il memoriale è già spedito, e la stampa mi sollecita». Lettera 8 (G 12): «Il signor Orazio d’Afeltro mi disse che esso autore aveva intenzione d’aggiugnervi dentro un non so che, e pregommi strettamente ch’io dovessi trattener l’impressione [...] dicendo io ch’era per mandar fuori questa sua opera per ordine di Vostra Signoria Illustrissima, mostrò d’averne sommo piacere, promettendomi di risolversi quanto prima; e mi disse che desiderava la stampa del libro non in dodici come noi avevamo

che non lasciano dubbi (e proprio attraverso lo studio del catalogo editoriale di Salviani/Carlino-Pace è possibile datare molte delle lettere).

Una testimonianza terza, autorevole, giunge insieme a illuminare questa attività di Marino e ad autenticare di rimando le lettere al Manso: si tratta di una lettera del 18 luglio 1595 di Sertorio Quattromani a Francesco Antonio Rossi ove è citato il Nostro²⁸. Quattromani si lagna con il Rossi della copia non autorizzata, a fini di pubblicazione, del manoscritto della sua traduzione delle *Storie* del Cantalicio, da lui prestato a Tiberio di Tarsia «perché avesse a darci un'occhiata». Il Rossi (che pubblicò le sue opere pure da Carlino e Pace), evidentemente coimputato del misfatto, doveva essersi difeso, in una lettera precedente, accusando un altro «amico» di aver sottratto il manoscritto. Destinatario del quale era appunto il Marino, come riferisce, nella sua piccata replica, Quattromani:

Né mi dica che il libro le fu involato da quello amico, perché il signor Marino l'ebbe prima che colui avesse fatto pensiero di essere a Napoli.

Ora, dell'opera esiste un'unica edizione indicante apertamente nel frontespizio il nome del Quattromani, pubblicata proprio da Giovan Giacomo Carlino nel 1607²⁹, «Ad istanza di Henrico Bacco, alla libreria dell'Alicorno».

disegnato, ma in quarto foglio. [...] Le avrei oltre a ciò mandata la *Cinzia* del signor Carlo Noci nuovamente impressa; ma mi disse d'aver egli di ciò pensiero. Quando però non l'abbia ancora avuta, farò che subito le si mandi». Lettera 9 (G 13): «Non ho scritto fin qui a Vostra Signoria Illustrissima con isperanza di mandarle di di in di l'impressione del dialogo, la quale dallo stesso signor Torquato m'è stata più volte sollecitata, sapendo ch'io aveva quest'ordine da lei, e se non fosse per l'infermità di monsignor Orazio Salviani, il quale si ritrova disperato da' medici, che ci trattiene, già sarebbe spedita molti giorni sono. Con tutto ciò farò in modo che si fornisca quanto prima si potrà. Vero è ch'io sto con tanti intrighi e garbugli attorno, che non so come dividermi in tante parti, perché da un lato l'opera del cavallo della buona memoria del signor Pier Antonio Ferrari, la quale io per servire al signor Vincenzo Tuttavilla sto rivedendo [...]». Lettera 10 (G 11): «Per ora adunque basterà dirle che 'l dialogo del Tasso quanto prima sarà tirato, cioè subito che si dia fine ad alcuni fogli che avanzano d'un'opera di matematica che ora tengono in mano gli stampatori, il che sarà fra pochissimi dì. Ed impresso lo manderò a lei volando».

²⁸ *Lettere di Sertorio Quattromani gentil'huomo e accademico cosentino divise in due libri e la tradizione del Quarto dell'Eneide di Virgilio del medesimo autore* (a cura dello stesso Francesco Antonio Rossi), Napoli, Per Lazzaro Scoriggio, 1624, pp. 117-19.

²⁹ *Le historie de Monsig. Gio. Battista Cantalicio [...] Delle guerre fatte in Italia da Consalvo Ferrando di Aylar, di Cordova, detto il gran Capitano, Tradotte in lingua Toscana dal Signor Quattromani, detto l'Incognito Academico Cosentino*, In Napoli, Appresso Gio. Giacomo Carlino, 1607. Ad istanza di Henrico Bacco, alla libreria dell'Alicorno. Ho potuto consultare, per gentilezza del personale che ringrazio, l'esemplare conservato alla Biblioteca Jagellonica di Cracovia,

La *princeps* dell'opera era stata pubblicata proprio nel 1595³⁰ a Cosenza (ma con *imprimatur* risalente al 1593 e senza il nome di Quattromani), con una seconda edizione uscita nel 1597, pure a Cosenza, ma «ad istanza di Enrico Bacco libraro in Napoli»³¹, come l'ed. Carlino del 1607, il che conferma la traccia di un progetto di pubblicazione napoletana, oggetto della protesta di Quattromani: ad istanza appunto di Enrico Bacco, libraio di origine tedesca, titolare di una bottega a San Biagio dei Librai, impiegato presso Salviani e attivo come editore presso la tipografia di Carlino e Pace³². Col che, *tout se tient*.

Andiamo più nel dettaglio, concentrandoci proprio sulla questione della stampa del dialogo tassiano e cercando di fare ciò che non è stato mai fatto con cura dopo la disamina acrimoniosa di Borzelli, cioè leggere attentamente le lettere incrociandole con quelle di Tasso al Manso e con altri dati disponibili.

Incominciamo dal mezzo, cioè dalla lettera di Marino con incipit «Né così picciolo è 'l merito», numerata 10 da G e da me provvisoriamente 7. La lettera incomincia con tre cerimoniosissimi paragrafi nei quali Marino giura al Manso di non aver ricevuto che una lettera sua, quella cui sta rispondendo; ma spiega anche la sua intempestiva risposta, della cui tardanza il Manso si era evidentemente lamentato, con un suo viaggio a Nola³³. Al paragrafo 5 scrive:

precedentemente posseduto dalla Staatsbibliothek di Berlino ed erroneamente catalogato come datato 1592.

³⁰ *Le historie de monsig. Gio. Battista Cantalicio, vescovo di Civita di Penna, et d'Atri, delle guerre fatte in Italia da Consalvo Ferrando di Aylar, di Cordova, detto il Gran capitano, tradotte in lingua toscana [sic] dall'Incognito Academico Cosentino, a richiesta di Gio. Maria Bernaudo*, [In Cosenza, per Luigi Castellano, 1595].

³¹ *Le historie de monsignor Gio. Battista Cantalicio, vescovo di civita di Penna, & d'Atri. Delle guerre fatte in Italia da Consalvo Ferrando de Aylar, di Cordoua, detto il gran capitano, tradotte in lingua toscana dall'Incognito Academico Cosentino. A richiesta di Gio. Maria Bernaudo. Nuovamente corretta, & ristampata*, In Cosenza, per Leonardo Angrisano, e Luigi Castellano, 1597 (*colophon*: In Cosenza, ad istanza di Enrico Bacco libraro in Napoli, 1597).

³² Traggio le notizie su Bacco dalla scheda di Edit16, ove si vedano le opere pubblicate a sua istanza da Carlino e Pace (tra le quali anche il *Capriccio. Comedia* dello stesso Francesco Antonio Rossi, 1598).

³³ Viaggio che Borzelli (*Il Cavalier Giovan Battista Marino*, p. 16) lega alla «triste fortuna» del Marino (ma perché la sfortuna dovrebbe portarlo a Nola?), e che io invece legherei a un incarico affidato dal Pace, che era nolano. Cfr. P. MANZI, *L'arte della stampa in Nola*, in «Accademie e biblioteche d'Italia», xxxvii, 1969, pp. 195-99.

Il dialogo del Tasso è ancora in mio potere, che per la stessa cagione della mia assenza non se n'ha potuto far nulla; oltre di ciò è venuto di nuovo un ordine di Monsignore, che gli originali restino dopo l'impressione in mano dello stampatore; e perché so quant'ella sia zelante di questa copia, è necessario ch'io la trascriva, il che a punto sto facendo. Il memoriale è già spedito, e la stampa mi sollecita; pure se a lei piacerà ch'io la rimandi, potrà avvisarmi a chi ho a consegnarlo, perché subito gli sarà dato. Potrà far fede di questa mia assenza, e che non sia scusa, il signor Ascanio Pignatelli.

La riga che ho sottolineato non lascia dubbi: il Manso, nella lettera cui Marino risponde, e forse in una precedente che il Marino non ricevette o finse di non ricevere, aveva richiesto indietro la «copia» del dialogo tassiano, precedentemente inviata al Marino perché la stampasse e disponibile in tipografia dove egli lavorava. A questa richiesta Marino risponde elencando una dopo l'altra le circostanze in cui l'impresa si trova:

- ha ancora lui il manoscritto
- la cui stampa non è ancora incominciata, ulteriormente ritardata dal suo viaggio a Nola;
- inoltre «Monsignore», cioè l'arcivescovo di Napoli Annibale di Capua, che molto fece per la censura libraria in Napoli, ha ordinato che i manoscritti di tipografia non vengano restituiti agli autori ma rimangano in tipografia dopo la stampa³⁴, motivo per cui
- Marino sta trascrivendo il dialogo tassiano per evitare che Manso perda il manoscritto a lui tanto caro; inoltre
- è stato già spedito il «memoriale», che nel gergo tipografico e censorio significa l'approvazione necessaria all'*imprimatur*, di cui viene poi data notizia nella stampa, e
- per ciò stesso, poiché cioè è tutto pronto per stampare, la tipografia sollecita il Marino a sbrigarsi della copia e a concedere il manoscritto per la composizione.

³⁴ Il deposito del manoscritto era necessario per confrontare il testo autorizzato dalla censura con quello poi stampato. Su Annibale di Capua e sulla censura libraria a Napoli cfr. P. LOPEZ, *Inquisizione stampa e censura nel Regno di Napoli tra '500 e '600*, Napoli, Edizioni del Delfino, 1974, in part. cap. X. Sul deposito legale del manoscritto si veda il caso affine di Venezia, ricordato in P. GRENDLER, *L'inquisizione romana e l'editoria a Venezia. 1540-1605*, Roma, Il Veltro, 1983, pp. 213, 228, 413-15 e in M. INFELISE, *Deposito legale e censura a Venezia (1569-1593)*, in «La Bibliofilia», CIX, 2007, pp. 71-77.

Ora, qual è l'intento di Marino? quello, ovviamente, di non perdere l'incarico di stampare il testo tassiano, deludendo il Manso. Ma perché il Manso dovrebbe richiedere indietro il manoscritto, quando lo aveva egli stesso fatto avere al Marino, attraverso Orazio d'Afelfro (Felfro)³⁵, intrinseco del Tasso, per stamparlo? Una prima motivazione potrebbe trovarsi nei rapporti tra Manso e Marino: può essere che il Manso, stanco delle lungaggini del Marino, avesse deciso di rivolgersi altrove. Forse, però, una ragione più cogente potrebbe spiegare la fretta del Manso. Tasso, giunto da un mese a Napoli, gli aveva infatti scritto quella lettera autografa del codice Torella in data 6 luglio 1594, corredata dal seguente poscritto:

Desidero di stampare, con alcuni altri miei, il dialogo de l'Amicizia: però vorrei che Vostra Signoria mi facesse grazia de la copia, ché l'originale non si può intendere³⁶.

È evidente che il Tasso, a quell'altezza, non aveva ancora pensato a far stampare il dialogo, il cui manoscritto apografo, ma con interventi di propria mano, aveva inviato al Manso sin dal marzo del 1593³⁷, e che vi pensava ora, una volta tornato a Napoli, disegnando di accludere il testo alle edizioni già avviate presso lo stampatore Stigliola (che a fine novembre, col Tasso già a Roma, avrebbe pubblicato i *Discorsi sul poema eroico* e il *Dialogo dell'Imprese*)³⁸. La lettera tassiana indusse a pensare che l'avvio del progetto di stampa affidato al Marino avvenisse appunto nel luglio 1594³⁹. Ma se la lettura della lettera mariniana è corretta, se ne ricava senza dubbio che le pratiche nella tipografia dove lavorava Marino erano già incominciate nel momento in cui Tasso chiese indietro la copia, come del resto confermato dalla consistenza del carteggio: troppe lettere, e troppo diradate, per consentire l'ipotesi che tutte le pratiche si esaurissero nei mesi caldi del 1594, senza contare che la lettera n. 4 (G 4, cfr. *supra* nota 27) rivela che fu la disponibi-

³⁵ Cfr. lettere G 5 («Parlai col signor Orazio d'Afelfro, consegnandole la lettera; e mi disse ch'egli non aveva in suo potere il dialogo del Tasso, ma che vedrebbe di riaverlo») e soprattutto G 9: «Il dialogo del Tasso già tengo per ricevuto, perciocché egli [Orazio d'Afelfro] ha promesso di darlomi quanto prima». Guglielminetti, sulla scorta di Raimondi, riferisce erroneamente «egli» al Tasso.

³⁶ GUASTI, V, p. 178, num. 1500.

³⁷ Appunto il codice oggi conservato alla British Library, cfr. nota 22 e quanto detto *infra*.

³⁸ Cfr. L. POMA, *Nota filologica*, in T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, Bari, Laterza, 1964, pp. 269-70 e 289-91.

³⁹ Così tutti gli studiosi, con l'eccezione del Proto, che pure un po' confusamente (rec. a MANFREDI, p. 254) scrisse: «Il Marino dovette chiedere il dialogo al Manso, prima che glie lo chiedesse lo stesso Tasso».

lità della tipografia comunicata al Manso dal Marino, e non una richiesta del Tasso, a dare avvio all'impresa.

Tanto è vero che poco dopo Tasso, evidentemente messo al corrente del progetto di stampa, incontra Marino e discute con lui della pubblicazione del dialogo, come rivela la lettera G12 (per me provvisoriamente 8), che ancora una volta incomincia con infinite scuse per la pigrizia nel rispondere:

Il dialogo del Tasso sarebbe già due mesi sono uscito alle stampe, ma 'l signor Orazio d'Afelftro mi disse che esso auttore aveva intenzione d'aggiungervi dentro un non so che, e pregommi strettamente ch'io dovessi trattener l'impressione, tanto più che Vostra Signoria Illustrissima non ne correva tanta fretta⁴⁰. Potrà ella per farmi grazia scrivere a lui in particolare una lettera, perché solleciti a spedir questo negozio, ovvero m'avvisi di quel ch'io ne debbo fare. Honne anche parlato con lo stesso signor Torquato, a cui dicendo io ch'era per mandar fuori questa sua opera per ordine di Vostra Signoria Illustrissima, mostrò d'averne sommo piacere, promettendomi di risolversi quanto prima; e mi disse che desiderava la stampa del libro non in dodici, come noi avevamo disegnato, ma in quarto foglio, conforme ad alcune altre sue cose, le quali in breve compariranno alla luce. Onde molto mi maraviglio com'egli nella sua lettera non le abbia questo fatto accennato.

Marino è preso tra due fuochi: la pressione della tipografia, motivo per cui chiede al Manso di scrivere una lettera particolare al d'Afelftro per accelerare la correzione del Tasso; e la pressione del Manso, che, come si intuisce chiaramente dal tono difensivo del Marino, doveva aver chiesto notizie della stampa con una certa perentorietà. Ma a sorprendere è l'ultima frase del passo riportato, quella sottolineata, dalla quale appare evidente che l'urgenza del Manso nasceva da una lettera del Tasso, in cui il poeta, tacendo delle pratiche correttorie che aveva egli stesso avviato, chiedeva al Manso notizie della stampa.

La conferma giunge puntuale dalle lettere tassiane, perché egli aveva scritto al Manso il 20 agosto, riferendosi al dialogo con una semplice frase: «Vorrei che si contentasse che 'l dialogo de l'Amicizia fosse dato a la stampa»⁴¹.

Frase che il Manso avrà inteso come un cortese sollecito, e che più probabilmente, invece, era stata scritta da Tasso prima di sapere del progetto

⁴⁰ *Non ne correva tanta fretta*: questa è l'informazione che Manso non avrebbe avuto interesse a divulgare se fosse stato lui ad aver falsificato le lettere.

⁴¹ GUASTI, V, p. 182, n. 1505. La lettera proviene dal codice Falconieri (Bergamo, Biblioteca Mai, Cassaforte 6 15, c. 150r) ove è trascritta da un copista insieme alle altre lettere al Manso, esclusa quella sopra menzionata del 6 luglio 1594. Per la storia e la descrizione del codice cfr. G. RESTA, *Studi sulle lettere del Tasso*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 167-70 e 176-78.

avviato con Carlino e Pace e di parlare col Marino⁴². Le date, tra l'altro, si intrecciano a meraviglia, perché la lettera di Marino fa riferimento a un'opera fresca di stampa, la *Cinzia* di Carlo Noci, uscita per Carlino e Pace nel 1594 con dedicatoria del 31 luglio: dunque quella lettera va collocata non prima di agosto inoltrato e anzi, calcolando i giri di posta e i tempi di stampa, arderei situarla a settembre.

Per riassumere: a inizio luglio Tasso scrive al Manso di voler stampare il dialogo e gli richiede il manoscritto; costui, sentito il Marino, apprende che l'*iter* tipografico è già a buon punto, e decide di non fermarlo, informando il Tasso del progetto; Tasso allora manda prima il d'Afelfro, poi prende contatto diretto con il Marino e frena la stampa per introdurre modifiche nel testo e soprattutto per cambiare il formato editoriale. Infatti, Carlino e Pace adottavano per testi del genere del dialogo il formato in dodicesimo⁴³; Tasso invece esigeva il quarto, lo stesso formato in cui sarebbero usciti, «in brieve», i *Discorsi sul poema eroico* e il *Dialogo dell'Imprese*, la cui stampa presso Stigliola era già avviata (e proprio insieme a quei testi, come abbiamo visto, il Tasso aveva inizialmente disegnato di stampare il *Dialogo de l'Amicizia*, decidendo poi, evidentemente, di concedere al Manso l'assenso sulla sede editoriale presso la quale era già stata progettata la stampa).

Nota non secondaria sul testo tassiano. Raimondi ha dimostrato che la *princeps*, che tardò poi più di un anno a uscire, non è esemplata sul manoscritto oggi conservato alla British Library. Quel manoscritto va identificato senza dubbio con quello appartenuto al Manso, spedito da Tasso a marzo del 1593 e consegnato al Marino dal d'Afelfro per la stampa, perché accompagnato da una lettera con la quale il Manso, nel 1613, lo donò al convento di Sant'Onofrio. Le correzioni autografe presenti su quel manoscritto andrebbero riesaminate: a una prima analisi, si tratta di correzioni derivanti da una rilettura, a sanare per lo più errori di copiatura inseriti da chi copiò il dialogo a Roma per volere del Tasso che poi, appunto, lo spedì al Manso. Ma, come abbiamo visto, il Marino aveva poi ricopiato il testo, per permettere al Manso di recuperare il suo cimelio. Occorre dunque congetturare l'esistenza di una vera e propria gemma paleografica: un manoscritto del dialogo tassiano scritto di mano propria dal Marino, presumibilmente perito nella tipografia del Salviani perché rimastovi depositato per l'ordine dell'arcivescovo. Rai-

⁴² Così il Proto: «Il Marino si meraviglia che il Tasso non avesse detto questo al Manso, forse riferendosi alla lettera del 20 agosto, nella quale nulla è di tutto questo, credendola scritta dal Tasso dopo il colloquio» (p. 254).

⁴³ Cfr. MANZI, *La tipografia napoletana nel '500*, p. 15. Il formato in-4° era riservato a «opere giuridiche, scientifiche, storiche, predicabili, memorie e atti capitolari».

mondi ha ipotizzato, per ragioni non molto cogenti⁴⁴, che la correzione tassiana che ritardò l'impressione, di cui Marino riferisce nella lettera, non sia mai avvenuta, e che le discrepanze del testo a stampa rispetto al manoscritto siano da attribuire alla poca attenzione del Marino copista. A me pare, tuttavia, che nulla autorizzi a scartare l'ipotesi che una correzione del Tasso vi fu, anche se non vi fu quell'aggiunta di cui Marino riferisce: e ben tassiana è l'inquietudine correttorica e variantistica prima dell'inesorabile *ne varietur*. Correzione che, tra l'altro, spiegherebbe perché la stampa Carlino e Pace non sia conforme al ms. della British Library, invitando forse a riconsiderare la scelta del testo di riferimento per l'edizione critica del dialogo.

Di lì a poco, infatti, il Tasso tornò dal Marino (presumibilmente tra settembre e ottobre, prima di partire da Napoli) a sollecitare l'impressione (G 13, lettera 9 alla nota 27), cosa che avrebbe senso solo a correzione finita; ma la malattia del Salviani, che morì entro l'anno, con la conseguente rilevazione della tipografia da parte di Carlino e Pace, dovette provocare un ritardo molto ampio, complicato anche dai molti impegni del Marino cui restava affidato il testo tassiano (e tra gli impegni la laboriosa stampa del *Proteo militare* di Bartolomeo Crescenzo⁴⁵, il «libro di matematica» corredato di tavole e disegni cui Marino fa riferimento nella lettera 10, G 11). La discrepanza di date tra il *colophon* e il frontespizio induce a pensare che il dialogo uscisse

⁴⁴ RAIMONDI, *Introduzione*, pp. 179-80: «Questo implicherebbe che, una volta che il Marino ebbe allestito la copia per la stampa, il Tasso la rivedesse per via diretta o indiretta, esattamente come attesta N [la stampa Carlino e Pace]. Ma l'ipotesi, non appena enunciata, appare difficilmente plausibile. Come credere davvero che il poeta riavesse l'apografo (o le bozze) pronto per la stampa, quando conosciamo che il Marino aveva tanta fretta di concludere? E poi, qualora il Tasso avesse proprio avuto agio di rileggere il testo del suo dialogo, perché mai avrebbe espresso al Feltro (secondo quanto ci comunica lo stesso Marino) il desiderio "d'aggiungervi dentro un non so che", promettendo al Marino di "risolversi quanto prima", non appena apprese che l'opera era per uscire "per ordine" di chi ne possedeva la preziosa copia? Che tutti questi progetti andassero a vuoto, si può mandare per certo: diversamente, il Marino ne avrebbe lasciato notizia e N, rispetto a Br [il ms. della British Library] avrebbe esibito le giunte che il Tasso aveva vagheggiato di fare se gliene fosse stata porta la possibilità». Come si è visto, la fretta di Marino (o meglio del Manso) non ottenne effetto alcuno; quanto al lasciare notizia della correzione tassiana, Raimondi dimentica che il carteggio mariniano è tutt'altro che completo, e che in ogni caso è presumibile che il Manso fosse prima o poi tornato a Napoli, facendo decadere la necessità di uno scambio epistolare dato che entrambi i corrispondenti si trovavano nella stessa città.

⁴⁵ B. ROMANO [B. CRESCENZIO], *Proteo militare diviso in tre libri. Nel primo si describe la fabrica di detto Proteo, et in esso nuovo istrumento, tutti gli altri istrumenti di matematica che imaginar si possano. Nel secondo, e terzo si tratta dell'uso di detto istrumento, nelquale si formano tutte le figure di geometria, et gl'istrumenti di prospettiva, pittura, scoltura, e d'architettura. S'insegna ancora l'arte del navigare, e quella del guerreggiare con nuovo, e facilissimo modo, come più distintamente nella tavola si potrà vedere*, Napoli, Carlino e Pace, 1595.

soltanto a fine 1595 o ai primissimi del 1596, quando Tasso non poteva più vederlo.

Questa lunga e complicata ricostruzione può forse far chiarezza su uno dei problemi dai quali eravamo partiti, cioè la postilla di Stigliani ove si dice che mai Marino aveva conosciuto il Tasso, e sullo strano silenzio del Marino intorno a quella frequentazione. Chiarite le circostanze nelle quali i due poeti si conobbero, è forse più facile comprendere la situazione. I pochi incontri avvenuti nella tipografia di Salviani non possono essere paragonati alla domestica conversazione che le biografie immaginavano tra Tasso e Marino in casa del principe di Conca: saranno stati incontri sbrigativi, di negozio, nei quali non poté esservi spazio per conversazioni letterariamente orientate. Al Tasso, Marino sarà apparso come un giovane dilettante di poesia che non aveva ancora una posizione, e che anzi si procurava il pane come revisore di bozze, pur prendendo parte alla vita poetica della città (ne sono testimonianza i sonetti di entrambi – coevi alla lettera 8, G 12 – per la morte di Cornelia de Lannoy, duchessa di Castel di Sangro, e ovviamente lo scambio poi pubblicato nelle *Proposte e risposte*, quasi certamente legato alla stessa occasione, come ha ipotizzato con intelligenza Andrea Grassi)⁴⁶. D'altra parte Marino, che poi consolidò quella posizione, entrando al servizio di Matteo di Capua e poi degli Aldobrandini, sino a diventare il Cavalier Marino e il beniamino di Maria de' Medici, non avrebbe avuto troppo interesse a ricordare quei suoi incontri da subordinato, da lavorante, col grande poeta dalla cui ombra volle sempre liberarsi. In questa direzione spingono molti indizi; qui ricorderò solo un'altra lettera, quella famosa a Bernardo Castello (G 77) in cui il poeta che nel 1609 aveva promesso di pubblicare ben undici volumi di opere sue, che si sentiva «abile a comporre un poema non meno eccellente di quel che si abbia fatto il Tasso», ricusava di rivelarsi al mondo, «dopo tanti anni e tanta opinione», come la montagna che partorisce il topolino, cioè con «quattro argomenti sopra la *Gerusalemme*».

⁴⁶ G.B. MARINO, *Rime lugubri*, a cura di V. GUERCIO, Modena, Panini, 1999, num. 18; T. TASSO, *Le Rime*, a cura di B. BASILE, Roma, Salerno Editrice, 1994, num. 1604. Cfr. GRASSI, *Una proposta di commento*, p. 129.

PROPOSTA DI ORDINAMENTO DELLE LETTERE AL MANSO		
Nuova Edizione	Venezia 1627	Borzelli-Nicolini = Guglielminetti
1	2	1
2	1	3
3	3	2
4	7	4
5	6	5
6	9	9
7	8	10
8	10	12
9	12	13
10	11	11
11	4	7
12	5	8
13	13	6

Premessa all'edizione dello *Stato rustico* di G.V. Imperiale

Ottavio Besomi
(Politecnico Federale di Zurigo)

*Sotto la persona di Clizio s'intende il signor Giovan
Vincenzo Imperiale, gentiluomo genovese di belle lettere,
che questo nome si ha appropriato nelle sue poesie. Nelle
lodi della vita pastorale si adombra il poema dello
Stato rustico, dal medesimo leggiadramente composto.*

Dichiarazione tanto esplicita in testa all'*Adone*, nell'Allegoria al canto primo, è segnale forte dell'importanza riconosciuta dal Marino all'autore e al suo poema. Ma se è vero che il Marino continua a occupare nella nostra storiografia una posizione marginale ed eccentrica, che dire dell'Imperiale, rimasto confinato nelle stampe del primo Seicento? L'invito alla rivisitazione dello *Stato rustico* è stato avanzato, quasi per naturale accostamento, agli inizi degli anni Sessanta del secolo scorso, alla ripresa di studi sul Marino e sulle sue opere¹; identificazione dello stato rustico con l'età dell'oro (*Adone* I 147); esaltazione dello stato naturale contro il civile, con strutture oppositive; uso del modalizzatore "gara" in descrizioni in cui si istituisce un confronto fra dati di natura; impiego di metafore dello *Stato rustico*; presenza di Filli, nome di una donna del poema dell'Imperiale; il rinvio esplicito a Genova e a Elicon. A questo primo incontro di Clizio (I 139-161), altri seguono nel poema del Marino: il pastore guida Adone al palazzo di Amore e di Venere (II 8-35) e, alla vista di un albero dai pomi d'oro, gli narra la vicenda che

¹ Avviati da Giovanni Pozzi nella scuola friburghese. *Lo stato rustico* è stato accostato per la prima volta, dopo secoli, proprio in quell'ambito e in quegli anni: C. COLOMBO, *Cultura e tradizione nell'Adone di G.B. Marino*, Padova, Antenore, 1967 (Tesi, Friburgo, A.A. 1961); O. BESOMI, *Ricerche intorno alla Lira di G.B. Marino*, Padova, Antenore, 1969 (Tesi, Friburgo, A.A. 1963); ID., *Esplorazioni secentesche*, Padova, Antenore, 1975; G. SOPRANZI, *Due poemi del primo Seicento: Lo stato rustico e Gli indovini pastori di Giovanni Vincenzo Imperiali*, Fribourg, Ed. Université de Fribourg, 1983.

culmina nel giudizio di Paride (II 39-179); raccomandato da Venere, Clizio assicura il suo fedele aiuto ad Adone nella caccia (XVIII 46-47) e lo soccorre quando è ferito dal cinghiale (XVIII 101); Clizio compare ancora con Filli nella gara della danza (XX 76-79), in un contesto che ricorda una scena d'amore di un pescatore con Lilla, figura dello *Stato rustico*; e anche altri sono i luoghi di convergenza con l'*Adone*, che qui non è necessario indagare². Importante invece tener presente la distanza tra i due poemi, come benissimo ha rilevato Pozzi:

E tale è precisamente l'*Adone*, dove pur nell'abbondanza di antri e ruscelli, ninfe e garzoni, mancano del tutto greggi e pastori, fuorché nella scenetta del c. I, 132-138, che però è delimitata al caso particolare del pastore Clizio: quasi a voler distinguere bene fra lo stato rustico di lui e lo stato non precisamente rustico di Fileno.

Ma che senso aveva, nel 1623, anno di stampa dell'*Adone*, l'omaggio di Marino all'Imperiale, autore che da un decennio (cioè dall'uscita del definitivo *Stato rustico*, 1613) aveva abdicato alla letteratura per impegni pubblici e privati (l'amministrazione delle sostanze famigliari), e per lasciar spazio alla vocazione di collezionista di opere d'arte? L'autore dell'*Adone* poteva sentire il bisogno di riconoscere i debiti contratti verso lo *Stato rustico*, anche se non era sua abitudine denunciare il dovuto ad altri, vero è semmai l'inverso, la tendenza a mascherarlo e a nascondere³. L'omaggio è forse da intendere

² Prendendo spunto dall'acuta osservazione di Pozzi (e dalle note di commento ai luoghi relativi al tema), pertinenti interventi critici sono stati avanzati sulla presenza di Clizio nell'*Adone*; a tali studi rinvio, in questo contesto bastando le veloci indicazioni date: A. MARTINI, *Oltre l'idillio*, in *Lectura Marini*, a cura di F. GUARDIANI, Toronto, Dovehouse, 1989, pp. 12-33; Q. MARINI, *Barocco in villa. Le ingegnose Arcadie del Seicento*, in *I capricci di Proteo*, Atti del convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 333-34; D. BOILLET, *Clizio e Fileno dans l'Adone de Marino*, in *Marino e il Barocco da Napoli a Parigi*, Atti del convegno di Basilea, 7-9 giugno 2007, a cura di E. Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 259-87; A. MARTINI, *L'autoelogio del Marino nel IX canto dell'Adone*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento – Formes et occasions de la louange entre XVI^e et XVII^e siècle*, a cura di D. BOILLET e L. GRASSI, Lucca, Pacini-Pazzi, 2011, pp. 237-55 (uscito prima in «Filologia e Critica» in memoria di Giorgio Fulco: xxxv, 2010, pp. 250-66 con il titolo *L'encomio del poeta nel IX canto dell'Adone: Marino sulle tracce di Ovidio*).

³ Tra i due autori, del resto, la partita era di dare e di avere; cfr. COLOMBO, *Cultura e tradizione*, pp. 67-84; BESOMI, *Ricerche*, pp. 189-211. Sull'occultamento delle fonti da parte del Marino si può rileggere un passo noto: «Sappia tutto il mondo che infin dal primo di ch'io incominciai a studiar lettere, imparai sempre a leggere col rampino, tirando al mio proposito ciò ch'io ritrovava di buono [...] Assicurarsi nondimeno cotesti ladroncelli che nel mare dove io pesco e dove io traffico essi non vengono a navigare, né mi sapranno ritrovar addosso la preda, s'io stesso non la rivelo» (G.B. MARINO, *Epistolario. Seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*,

come il riconoscimento al genovese di una modernità che andava dichiarata? Sappiamo d'altra parte che l'Imperiale non è compreso nel canone dei poeti di *Adone* IX 177-183, mentre si dà l'inverso, nella rassegna dei poeti nella Parte XIV dello *Stato rustico*. Potrebbe anche essere un modo per mettere a confronto il proprio prodotto, mitologico, e il bucolico-pastorale dell'Imperiale, con un esito già deciso a proprio favore, essendo il poema dello scrittore genovese dal Marino collocato ai margini del rifugio nell'isola di Cipro⁴. Né è da escludere che il motivo della citazione vada riferito ad altro contesto della biografia di un Marino non parigino, ma torinese, e ad altro momento precedente il 1623 (come del resto è probabile, dati i tempi di stesura del poema)⁵ quando poteva interessargli la Genova nobiliare (nel 1617 il padre dell'Imperiale è Doge di Genova) per qualche calcolo nei confronti del collezionista Imperiale. L'orientamento del Marino verso l'ambiente genovese risaliva del resto agli anni romani, ai primi anni del Seicento; l'epitalamio *Urania* per le nozze di G.V. Imperiale e Caterina Grimaldi è del 1604⁶. Forse non è del tutto azzardato aggiungere, in questa serie di ipotesi (che non si escludono necessariamente), una componente politico-diplomatica (da retrodatare rispetto al 1623), di cui il Marino poteva investire il suo *Adone* per conto e in vantaggio del suo mecenate Carlo Emanuele I di Savoia, nei non facili rapporti con Genova (città ricordata attraverso Clizio: *Adone* I 144) e con Torino appunto (*Adone* I 100)⁷. Probabilmente, anche altre sono le ragioni dell'attenzione rivolta da Marino allo *Stato rustico*, quindi dei suoi riflessi nell'*Adone*, e dell'omaggio esplicito; hanno meno a che fare con motivi

a cura di A. BORZELLI e F. NICOLINI, Bari, Laterza, 1911, pp. 259-60; G.B. MARINO, *Lettere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 1966, p. 249). Si vedano anche G.B. MARINO, *L'Adone*, a cura di G. POZZI, Milano, Mondadori, 1976, II 87-102 (note); E. RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 277-85.

⁴ MARINO, *L'Adone*, II 201 (note).

⁵ Non è necessario, qui e ora, accostare problemi di cronologia redazionale: su cui si veda MARINO, *L'Adone*, II 625-768 (note); su questo aspetto specifico, BOILLET, *Clizio e Fileno*, pp. 265-66.

⁶ Cfr. RUSSO, *Marino*, p. 83; sui rapporti coi genovesi F. GIAMBONINI, *Cinque lettere ignote del Marino*, in *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, a cura di O. BESOMI, G. GIANELLA, A. MARTINI, G. PEDROJETTA, Padova, Antenore, 1988, pp. 315-20; più diffusamente L. BELTRAMI, *Tra Tasso e Marino: Giovan Vincenzo Imperiali*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, soprattutto i capitoli I e II (pp. 15-115). Ricostruisce l'apporto della produzione latina e volgare genovese sulla poesia di Marino C. CARUSO, *Fra latino e volgare: preistoria genovese della poesia mariniana*, in *The Sense of Marino. Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, ed. by F. GUARDIANI, New York, Ottawa, Toronto, Legas, 1994, pp. 323-43.

⁷ MARINO, *L'Adone*, II 67 (note): «I rinvii degli inizi sono sempre programmatici: egli [il Marino] vuol rilevare che il Piemonte dei Savoia e la Genova nobiliare costituiscono i due centri del suo interesse italiano [...]».

di convenienza biografica e politica, pertengono al fatto letterario: le novità retoriche e stilistiche, insieme con la varietà e anche la mole del materiale trattato, stimolavano a imitare ma soprattutto a fare altro, tra suggerimento ed emulazione; sicuramente incoraggiata, questa, dall'immediato plauso all'indirizzo del poema dell'Imperiale tributato da 120 poeti, Marino compreso.

Stampato una prima volta dall'Imperiale venticinquenne in pochi esemplari a Genova nel 1607⁸ (il Marino aveva passato la cinquantina, quando l'*Adone* uscì a Parigi nel 1623), lo *Stato rustico* conobbe un successo immediato. Tra i "fedeli amici" cui venne inviato il poema in prima visione, Claudio Achillini⁹, il quale ricambiò con parole entusiastiche:

L'invenzione per molte varietà è molto curiosa e dilettevole, le sentenze vivamente concludono, il decoro è costumatissimo e lo stile meraviglioso. Dio buono! di quante perle poetiche è tutto sparso! che traslazioni nuove! che perifrasi miracolose!¹⁰

L'opera, corretta e ampliata rispetto alla prima redazione, fu di nuovo stampata a Genova nel 1611¹¹ e a Venezia nel 1613¹² «essendosi d'un subito smaltite le copie». Ecco quanto scrive in proposito Pietro Petracchi, prefatore dell'edizione del 1613 (c. 4v):

La prima e seconda impressione dello *Stato Rustico* dell'illustrissimo

⁸ DELLO | STATO RUSTICO | DI GIO. VINCENZO | IMPERIALE | Volume Primo | || IN GENOVA | PER GIUSEPPE PAVONI – MDCVII | Con licenza de' Superiori.

⁹ Sui rapporti Achillini-Imperiale cfr. BESOMI, *Ricerche*, p. 190 n. 3 e R. MARTINONI, *Gian Vincenzo Imperiale. Politico letterato e collezionista genovese del Seicento*, Padova, Antenore, 1983, pp. 26, 32-33, 39.

¹⁰ C. ACHILLINI, *Epistolario*, in MARINO, *Epistolario*, II, pp. 118-19: «Insomma il signor Giovan Vincenzo ha tolto i pregi alle città e n'ha arricchite le ville; ma se gli alberghi civili portano invidia ai boschi, i boschi all'incontro si dolgono d'esser stati rubati in queste carte e comunicati alle città: così cotesto signore non ha saputo involarsi alla città per donarsi alla villa, senza involar la villa alla villa e farne parte alla città». Bene riassume le osservazioni citate, ma soprattutto il modo di lavorare dell'Imperiale con metafore reciproche, il distico «Pianta ne le campagne e dentro i muri / selve di genti e popoli di piante»: C. ACHILLINI, *Poesie (1632)*. Edizione anastatica a cura di A. COLOMBO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, p. 64. Lodi in versi dell'Achillini all'indirizzo dell'Imperiale sono riportate da L. LEVATI, *Dogì biennali di Genova dal 1528 al 1699*, I, Genova, Tip. Marchese & Campora, 1930, p. 385.

¹¹ LO STATO | RUSTICO | di | GIO. VINCENZO | IMPERIALE || Stampato in Genova | 1611 | Per Vincenzo Pavoni.

¹² LO | STATO | RUSTICO | DEL SIG. | GIO. VINCENZO | IMPERIALE. | In questa terza impressio- | ne accresciuta delle | LODI | A lui de' migliori | dedicate. | Con licenza de' Superiori | e Privilegio. || IN VENETIA | Appresso Evangelista | Deuchino || 1613.

signor Gio. Vincenzo Imperiale, gentilissimi lettori, ha fatto ne' cuori de' virtuosi quell'effetto che fa l'acqua spruzzata sopra ferro dal fabbro, la quale maggiormente lo 'nfiama. Perciocché talmente s'è riacceso il desiderio di leggerlo, e del continuo goderlo, che essendosi in un subito smaltite le copie, assaissimi rammaricavansi che non ne avevano potuto avere, tanto più che sentivano crescer tuttavia l'applauso d'opra cotanto fina e vaga. Dal che io mi mossi a persuadere allo stampatore del presente volume a far la terza edizione in questa città ed in questa forma, che è molto più comoda a portarsi dietro e o in giardini o in villaggi [...].

L'accoglienza riservata al poema fu favorevolissima, a giudicare dagli unanimi consensi e dalle lodi indirizzate all'autore da tutta l'Italia: ne sono testimonianza le poesie encomiastiche dei migliori poeti del momento raccolte da Pietro Petracchi¹³: Ansaldo Cebà, Battista Guarini, Bernardino Baldi, Cesare Orsini, Claudio Achillini, Francesco Bracciolini, Gabriello Chiabrera, Gian Battista Marino, Guido Casoni, Tommaso Stigliani, Angelo Grillo. Accanto a loro, una lunga schiera di altri contemporanei con componimenti, distesi su 215 pagine, in volgare, in latino e uno in greco; se ne dà la lista per ricerche che altri potrebbe intraprendere sul genere dell'encomio o su singoli poeti¹⁴.

¹³ *Lodi per lo Stato rustico del sig. Gio. Vincenzo Imperiali*, in Venezia presso Evangelista Deuchino, 1613.

¹⁴ Si rinuncia a dare una tipologia delle lodi: che pure è aspetto interessante di cultura, anche perché il genere encomiastico conosce larga fortuna proprio in questi decenni. Con un * si indicano gli autori presenti nella biblioteca dell'Imperiale. Si danno le forme dei testi con le sigle c-canzone; m-madrigale; ot-ottave; od-ode; p-panegirico; s-sonetto; se-sestina). In ordine di comparsa:

¹. Autori italiani: l'Abbacinato Accademico Abbagliato (1m, 4s), l'Addestrato Accademico di Padova (5s), Agostino Franzone* (2s), Agostino Schiaffino (1s), Alessandro Guarini (1s), Andrea Cossa (2s), Angelo Grillo* (5s, 2m), l'Anelante Accademico Assetato (1s), Annibale Guasco* (6s), Ansaldo Cebà* (1c, 3m), Antonio Beni (1s), Aurelio Corbellini (2s, 1c), Bartolomeo Rinaldi (1s), Bartolomeo Tortoletti* (1s), Battista Guarini* (1s), Bernardino Baldi* (2s), Carlo Cibo (1p), Carlo della Cerna (1s), Cesare de' Franchi (3s), Cesare Gonzaga* (1p), Cesare Orsini* (2s, 1c), Cesare Toralto (4s), Crisostomo Talenti* (1c), Claudio Achillini (3s), Claudio Trivulzio (1s), Cortese Cortesi (1s), Dionisio degli Allori (1s), Domenico Carrega (1c), Faustino Moisetti (10s), Federico della Valle* (1s), Fernando Gonzaga detto Incerto (3s), Fortunio Liceti* (1c, 2s), Francesco Bracciolini* (1c), Francesco Cibo (1s), Francesco Fresco (1s), Francesco Maria Gualterotti (1c), Fulgenzio degli Allori (1s), Gabriello Chiabrera* (1c, 1s), Galeazzo Gualenghi* (1s), Gasparo Aracola (1s), Giacomo Belloni (1c), Giacomo Peri (2s, 2c, 7m), Gioseffo Grisanteo (1s), Giuseppe Policreti* (4s), Giorgia Belmosta (1s), Giovanni Antonio Ansaldo* (1s), Giovanni Andrea Rovetti (1c), Giovanni Antonio Zancarolo (2s), Giovanbattista Marino* (1s), Giovanni Zucco (1s), Giovan Battista Monti (1c), Giovan Battista Spinola (1s), Giovan Battista Strozzi* (1s), Giovanni da Firenze (1s), Giovanni Capponi* (1c), Giovan Giacomo Rossano (1se), Giovanni Valesio (1s), Giovanni Villafranca (1p), Giovanni

In lettere all'Imperiale, il Grillo loda il poema dell'amico, il quale «con la sua solita maniera tutta poetica, oltre la nobiltà del suono e la pienezza del numero, fa che il suo figurato pomposamente s'inalza nelle maestà delle figure»¹⁵. Accanto a un giudizio «estetico» sul poema «per la novità e la curiosità delle figure nobilissime e dei bellissimi traslati»¹⁶, il Grillo avanza una valutazione morale:

Stato rustico sì, ma pregno di stato civile, e di quel parto che V.S. ha già concetto e va tuttavia organizzando, dove con politica cristiana non si sforza far del vizio virtù, ma delle virtù comporre i muri della città e formare l'anima della repubblica. Vera filosofia di stato, che non s'allontana ma si stringe con la verità evangelica¹⁷.

Il cronista delle *Glorie de gli Incogniti* definisce l'Imperiale, membro dell'Accademia, «soggetto così famoso per la grandezza non meno delle sue virtù e delle sue fortune, che non gli fa mestiere d'altrui discorso per illustrarli»; e appone allo *Stato rustico* un'etichetta che merita di essere riferita:

È certo che il suo Eroico Poema dello Stato rustico è opera per ogni rispetto così compita, che pochi libri ha l'antica età, non che la moderna, che le si possano anteporre. S'ammirano in questo divino poema la bellezza de' concetti, la vaghezza degli artifici, i lumi delle sentenze, la purità dello stile, la nobiltà delle invenzioni; et insomma epilogate tutte le eccellenze poetiche con tanta felicità che sembra che l'Autore, benché

Visconti (1c), Girolamo Centurione (1s), Girolamo Frugone (2s), Girolamo Massucci (4s), Giulio Regio (1s), Giulio Guastavini* (1s), Giulio Salinero (1s), Guido Casoni* (1od), Ippolito Giglioli (1s), Orazio Novazzotti (1s), Ferrando Gonzaga* (3s), Lorenzo Cattaneo (3s), Ludovico Zucciollo* (1s), Mario Rinieri (2s), Matteo Carsidonio (1s), Maurizio Moro* (1s, 3m), Paolo Agostino Spinola (1m), Pasquale Sauli (1m), Peregrino Scardino (1s), Pier Francesco Paoli* (1s), Pier Giuseppe Giustiniano (1s), Pietro Campana (1s), Pietro Petracchi* (2c, 10m), Porfirio Feliciani* (1s), Raffaele Rabbia (1c), Riccardo Benedetto Riccardi* (1c), Ridolfo Campeggi (1s, ot), Roberto Tani (1m), Scipione Agnello* (1c), Scipione della Cella* (1s, ot), Tommaso Stigliani* (1c), Vincenzo Gateschi* (1s), lo Zelante Accademico Abbagliato (1s)

² Autori latini (tutti con un componimento): Alessandro Guardini, Benedetto Sossagi, Cristoforo Palmeri, Clemente Merlini, Cosma Siri, Faustino Mosè, Francesco Freschi, Galeazzo Gualeghi*, Ghelfredo, Gerolamo Centurione, Ippolito Giglioli, Giacomo Peri*, Giacomo Spinola, Giovan Battista Monti, Giovanni Degoglio Vesalio, Giovan Gregorio Burgo, Giovan Lazzaro Grisoni, Giulio Segni, Marcello Santagata, Matteo Rossi, Ottavio Caputo, Paolo Mazzi, Pietro Cantoni, Pietro Contestabile*

³ Un autore greco, Carlo Moneta.

¹⁵ A. GRILLO, *Lettere*, Venezia, Ciotti, 1616, II, p. 136.

¹⁶ Ivi, p. 300.

¹⁷ Ivi, p. 16.

allora giovinetto, abbia avuto nel suo generoso pensiero infallibile mira, che non si legga giamai altro libro in somigliante materia¹⁸.

Lodi altrettanto entusiastiche reca nel suo *Teatro* Girolamo Ghilini, un quarantennio dopo l'uscita dello *Stato rustico*. Ritenendo l'Imperiale uno dei più eccellenti letterati del secolo, identifica nello *Stato rustico*

un nuovo modo di poetare spiritoso e tutto di metaforici ornamenti ripieno e dalla vaghezza dello stile e dalle invenzioni di bellissimi concetti accompagnato [...] onde si può con ogni verità dire che dal suo [di Imperiale] eminentissimo ingegno sia con universale applauso uscito un parto, del quale in simil genere il nostro secolo non è per goder cosa che all'eccellenza sua uguagliar si possa; ammirandosi in esso una grandissima copia di sentenze, di concetti, di colori, di lumi, di artifici a segno tale che devesi più tosto chiamare una scuola di poeti che un poema¹⁹.

Venivano così riconosciuti allo *Stato rustico* quei valori poetici sui quali l'Imperiale aveva puntato:

Quanto alle maniere dello scrivere, prego che mi sieno menate buone tutte quelle licenze che mi son volontariamente prese nelle metafore, ne i traslati, ne gli assonti, et in somma nel parlare ardito: pensando che le arditezze sieno quelle, pur che precipitose non appaiono, che a render nobile il poeta con la superba maniera loro maggiormente vagliano²⁰.

I giudizi riportati concordano nel riconoscere al poema dell'Imperiale novità nelle immagini e nelle figure, curiosità dei traslati, stile meraviglioso. Pensando ai larghi consensi che furono tributati all'opera quando essa apparve, può stupire che la fama dell'Imperiale, così altamente proclamata dai contemporanei, si sia persa in seguito, e che il poema da essi lodato senza riserve non abbia suggerito al Crescimbeni, tanto per fare un esempio, qualche commento²¹ (il Tiraboschi lo dice accolto «con molto applauso»,

¹⁸ *Le glorie de gli Incogniti o vero Gli uomini illustri dell'Accademia de' Signori Incogniti di Venezia*, In Venezia, Appresso Francesco Valvasense, 1647, pp. 261-62. Anche *Il Rosario della Madonna* di Capoleone Guelfucci è intitolato *Poema eroico*: IL ROSARIO | DELLA MADONNA | Poema Eroico | Del Sig. CAPOLEONE GUELFUCCI ... | In Venezia, Appresso Niccolò Polo, 1603.

¹⁹ G. GHILINI, *Teatro d'uomini letterati*, Venezia, Guerigli, 1647, p. 111.

²⁰ IMPERIALE, *Stato Rustico*, *Grazioso lettore*, § 10.

²¹ G.M. CRESCIMBENI, *Dell'istoria della volgar poesia*, IV, Venezia, presso Lorenzo Basegio, 1730, p. 156. Il Crescimbeni dice di aver letto lo *Stato rustico* e non aggiunge altro.

pur giudicandolo inferiore alla *Coltivazione* di Luigi Alamanni)²², e non sia stato tenuto in considerazione dal Croce, pur lettore attento e acuto di cose secentesche, né dalla critica posteriore²³.

Almeno due ragioni possono essere chiamate a spiegare la mancata fortuna dell'Imperiale: la polemica Marino-Stigliani (non limitata ai due protagonisti) che polarizzò l'attenzione sull'*Adone*, uscito vittorioso dalla contesa; e l'essere stato impegnato l'Imperiale più nella carriera politica che in quella letteraria, lasciandosi assorbire da impieghi aziendali e da cariche pubbliche, così ponendosi nella impossibilità di far conoscere e di sostenere il proprio prodotto poetico: mentre i letterati Marino e Stigliani impiegavano i maggiori sforzi nel promuovere il loro, spesso con metodi propagandistici e mezzi spregiudicati²⁴.

Non saranno da trascurare ragioni di natura intrinseca al poema: smisuratezza, in sé e per rapporto all'esiguità della vicenda, con grave danno per la sua memorabilità; «un incessante rispecchiamento del testo su di sé»²⁵; un periodare su campate di grandi dimensioni, di cui spesso non si intravede la fine, o vi si giunge senza fiato, presi entro volte e risvolte e giravolte di incisi e di digressioni (come in VIII 334-362 e XI 321-338); un intricato flusso sintattico in cui è facile smarrirsi, perdendo il filo del discorso principale, come nel blocco paratattico di XI 586-615 o nel conglomerato di paratassi e ipotassi di XI 1148-1177; lentezza nei procedimenti descrittivi: si legga, per averne contezza, la descrizione del giardino nella Parte X, dove si attua un procedimento analitico che, nello sforzo evidente di calamitare l'attenzione e di risvegliare lo stupore, può ottenere, disgregando il pensiero, l'effetto di straniamento nel lettore; ma può anche produrre il godimento che dà la cinepresa che opera al rallentatore con grande professionalità, producendo giochi fonici e immagini che mutano, si sovrappongono, si moltiplicano e si dissolvono. E proprio in questa Parte X, si misura l'abilità dell'Imperiale nel muoversi tra realtà e fantasia nella trasformazione del reale attraverso giochi

²² G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, VII, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1824, p. 705.

²³ Va ricordato, solo perché esiste, il poema *La teognosia di Clitio. Poema eteroico di Giuseppe de' Maltraversi*, Milano, Francesco Vigone, 1666: tentativo di resuscitare Clizio, affidandogli il compito di riferire a Dio una grande quantità di attributi. Ne fornisce notizia M. CORRADINI, *La tradizione e l'ingegno. Ariosto, Tasso, Marino e dintorni*, Novara, Interlinea, 2004, pp. 202-05.

²⁴ Quanto alla capacità di Marino di «calamitarsi attorno per vent'anni un intero mondo letterario» si veda Russo, *Marino*, p. 9.

²⁵ G. Pozzi, *Un ticinese alla riscoperta di un grande poeta barocco*, «Popolo e libertà», 11 ottobre 1984.

illusionistici della parola: proprio in una zona del poema (in una tappa del viaggio attraverso un'Italia altrimenti difficilmente riconoscibile) dove la corrispondenza tra i dati del testo e referenti della realtà sono strettissimi. Il percorso che il testo disegna trova infatti puntuale riscontro nel palazzo di Sampierdarena appartenuto all'autore, con le sue strutture architettoniche esterne e interne, e con quanto resta della villa-giardino annessa, pur pesantemente mutilata, non sopravvivendo labirinti, siepi, alberi, fiori, frutti, prati, statue, fontane, grotte, giochi d'acqua, peschiera, lago descritti dall'Imperiale. Il corredo iconografico del palazzo e del giardino (in particolare il ritratto della famiglia Imperiale del 1642)²⁶, la mappa del territorio del 1757, una stampa del Seicento, disegni e vedute del Settecento e dell'Ottocento, fotografie di inizio Novecento, concorrono nel permettere una lettura che ha nello stesso tempo il valore di commento al testo, e di restauro architettonico e paesaggistico. È un esame per ora rinviato. Ma qui c'è almeno lo spazio per suggerire qualche brano da antologia al lettore desideroso di un invito alla lettura: II 408-426 gara prato-ciello; II 672-741 gara canora intrecciata tra usignolo e merlo, usignolo ed eco, merlo e villanello; IV 242-263 ballo di danzatrici; VI 402-415 descrizione di un pastore prostrato dal dolore; VI 41-59 apparire dell'aurora e annuncio del giorno; X 228-296 descrizione della facciata del palazzo a Sampierdarena; X 475-498 descrizione di una siepe in chiave antropomorfa; X 541-589 fontana con Diana e Atteone trasformato in cervo; XI 261-300 cavallo che salta; XI 837-867 veltro descritto; XIV 720-737 iconologia dello Studio; XVI 1417-1445 canto del cigno e dell'acqua.

Certo, la forma dell'endecasillabo sciolto, con effetto quasi di prosa, favorisce gli esiti sopra indicati; la forma dell'ottava, al contrario, prospetta già alla vista, e realizza nella lettura, spazio e durata ben definiti, ai quali il Marino si attiene quasi sempre, facilitando a sé la collocazione, al lettore l'individuazione di parallelismi formali e tematici, anche a distanza. Non si dimentichi, occorre pur dirlo, la diversa qualità del testo; e anche dei contenuti. Sulla materia mitologica «assunta in esclusiva dal racconto»²⁷, il Marino innesta una tematica contemporanea di dati storico-culturali e sentimentali che riguardano (volendo utilizzare lo schema fornito da Pozzi nella *Guida alla lettura del poema*)²⁸ l'organizzazione dei sentimenti, la materia

²⁶ Genova, Musei di Strada Nuova, inv. PB 446. MARTINONI, *Gian Vincenzo Imperiale*, p. 168, Tav. 3, lo attribuisce a Gio. Bernardo Carbone, altri a Domenico Fiasella e Gio. Battista Casoni (A. ORLANDO, in *Fiori del barocco. Pittura a Genova dal naturalismo al rococò*, Milano, Silvana Editoriale, 2006, pp. 49-50).

²⁷ MARINO, *L'Adone*, edd. 1976 e 1988, II 50 (note).

²⁸ MARINO, *L'Adone*, edd. 1976 e 1988, II 47-74 (note).

scientifica, la materia mondana, l'elemento agiografico e ascetico cristiano, l'elemento storico e politico sociale. Sono componenti che pertengono allo stato civile, escluse dallo stato rustico; si trovano nel Marino, non nell'Imperiale; un accostamento dei due testi risulta anche da questo punto di vista irrinunciabile, al di là delle convergenze che si sono indicate²⁹.

Riproporre la lettura e lo studio dello *Stato rustico*, pur in un clima di rinnovato interesse per la letteratura del Seicento, presuppone fiducia nel lettore e curiosità dell'ermeneuta nell'andare verso un territorio tanto lontano, o nell'accostare un prodotto tanto desueto. Certo, la lettura dei quasi 19.000 versi del poema richiede ben altro tempo e ben altra applicazione, rispetto a quelli necessari per la fruizione visiva e acustica di una delle molte Mostre monografiche o collettive sul Seicento, o di un dramma per musica, che storici dell'arte e musicologi ripropongono all'attenzione di moderni e postmoderni. Forse un oggetto ingombrante in più, in una società che già ne trabocca? Salva per ognuno la libertà di riporlo o di lasciarsene attrarre, e di gustarne il sapore, in tutto o in parte.

²⁹ Per il primo aspetto penso soprattutto ad acute osservazioni di Danielle Boillet, affidate al contributo *Clizio e Fileno* (cit. alla nota 3); per il secondo resta fondamentale C. COLOMBO, *Cultura e tradizione*.

ANTOLOGIA

1] Parte seconda, 408-426: gara prato-cielo

Quinci su preste rote, assai veloce
 a i mortali involò gli anni suoi d'oro
 il canuto Saturno; e quindi Astrea, 410
 abitatrice de i terreni campi,
 cittadina si fe' del ciel famosa;
 e quindi di qua giù pietà sbandita,
 retta le spalle da pennuto incarco
 passò l'aeree porte; e a premer gio 415
 colà di stelle un lastricato suolo;
 e quindi aperse, e tutti sparse in terra,
 d'ogni miseria già ripiena in colmo,
 infetti d'amarezza e traboccanti
 di mortal tosco i fiumi suoi Pandora, 420
 nè 'l sol girò mai più sì bella un'ora.

Altri, mosso d'onore a mete eccelse,
 quasi destrier d'Olimpo in campo eleo,
 ardente il core, ardito il piede, e fatto
 prodigo de i tesori e de la vita, 425
 e la vita e i tesor sprezza e consuma.

2] Parte seconda, 672-741: gara canora intrecciata tra usignolo e merlo, usignolo e eco, merlo e villanello

Oh se sapesse quei che industrie ingordo
 (posto ne l'oro ogni pensiero) ha fatto
 sol l'oro anima sua, che l'uomo avaro
 non gode di tranquillo un sol momento; 675
 ch'egli medesmo a sè medesmo è fabro
 de la miseria sua; ch'egli è de l'uomo
 orribil peste; ch'egli è servo infame
 d'ogn'idol rio; ch'ei, che ver nullo è buono,
 pessimo affatto è ver sè stesso ancora. 680
 La cupidigia rea forse lasciata
 di far congerie d'or, di cui mendico
 men sempre abonda, quanto più ne abonda,
 e fatto abitator di campi aprichi,

a tutti caro, onde a' suoi cari in prima
visse odioso più, quanto più avaro,
o godria senza l'oro un'età d'oro,
o l'userebbe a publico ristoro.

685

Che come utile è 'l foco a chi ben l'usa,

così quell'oro istesso a lui sarebbe

690

de le dolcezze sue dolce ministro

e de le glorie sue trofeo superbo

se, con arte ingegnosa, in opre eccelse

d'onor maestre il dispensasse accorto;

e non più tosto – a sè medesmo ingrato

695

e contra l'oro ancora ingiurioso,

poichè la sua beltà copre e nasconde –

fidatol, folle, a secca selva angusta

in cui con l'oro il core avaro ei serra,

ne ritornasse a ricelarlo in terra.

700

Ma che? diritto è ben ch'egli l'asconda

per asconder con lui le sue vergogne.

Benchè l'empio anco in ciò riman deluso:

chè, quante han frondi le più verdi selve,

quante ha glebe la terra, e quelle e questa

705

tante han poi lingue garrule e loquaci

che i disonor de la sua voglia avara

scoprono al mondo eternamente a gara.

Oh se sapesse, oh se sapesse quegli

(ma saper no'l può mai chi pria no'l prova)

710

che ne le corti o ne i sanguigni campi

consuma i giorni suoi notturni e ciechi,

e di voglie rapaci ha pregno il seno,

o di cure civili ha ingombro il petto,

quanto più avventuroso e più beato

715

è del civile un boscareccio stato.

E imaginasse, alor che infino al cielo

di sè medesmo insuperbillo il fasto,

quanto n'assalta men, men ne combatte

de gli umili abituri i bassi tetti

720

il folgore crudel d'empia fortuna,

che non percote di teatro immenso

e di palagio altier di re sublime

le sollevate a i monti eccelse cime.

E quanto in bassa valle, e de gli affanni

725

e de la tema scarco, avvien che sia

debol coverchio di capanna roza

più che rocca superba, a cui dal basso

centro l'ima palude inalza fuore
 un muro forte, e fan più forte il muro 730
 di gente armata veterani cerchi
 e folte schiere di vulcanei bronzi,
 forse a se stessi al fin, cangiando sorte,
 ministri rei d'inevitabil morte.
 E conoscesse pur quanto è soave 735
 – ne la fera stagion che d'ogn'intorno
 Marte, la destra bellicosa armato,
 del suo incendio guerriero infiamma il mondo –
 queto annidarsi in ritirato albergo
 senza mai paventar d'armi o d'armati 740
 forze, insidie, rapine, oltraggi, aguati.

3] *Parte quarta, 242-263: ballo di danzatrici*

E stansi presso a lor le piante loro
 secondando non men con piante ardite
 che con ardito ardor le lor bellezze,
 nel volto almen, se non nel cor sereni, 245
 i Mirtilli, i Battilli et i Fileni.
 E mentre anch'essi, in un tra lor fraposti,
 in grazioso et intrigato cerchio
 fan tutto rallegrare il prato intorno
 con cetre, con ribeche e con zampogne 250
 in vario tuon, ma in suon concorde unite,
 d'armonia lieta e di canori accenti,
 mossi a quei dolci inviti, in treccia e in giro
 prese per man ciascun di lor lor belle,
 volgon su l'agil piè le membra isnelle. 255
 E in vari salti o in regolati passi
 cangian sovente, or trascorrendo avanti,
 or a dietro tornando, in vaga mostra
 i pieghevoli corpi, e con tal arte
 che forza è pur, se spettatore è l'occhio, 260
 ch'entro quei moti immobilisca il core;
 o, palpitando il cor, rimanga e tardo
 e senza moto entro quei moti il guardo.

4] *Parte sesta, 402-415: descrizione di un pastore prostrato dal dolore*

Era bello il veder com'egli avea
pareggiati ambo i piedi e raddoppiate
l'alte ginocchia, e le ginocchia al seno,
sovra quelle curvato, ritirate; 405
e su quelle appoggiato il destro e 'l manco
nodo che parte e 'n due divide il braccio
e pieghevole il rende; e come aperte
ambe le mani e 'n lor, quasi in suo letto,
de le guance corcata e l'una e l'altra 410
(la destra su la destra e la sinistra
su la sinistra) sostenea con esse
languido il collo, abbandonato il capo,
cingendo, con le dita spalancate,
le pallide sue tempie inghirlandate. 415

5] *Parte sesta, 41-59: apparire dell'aurora e annuncio del giorno*

Ecco la vaga aurora a noi se 'n viene:
e bionda il crine e porporina il volto,
con le chiavi de l'or l'uscio d'argento
al palagio del cielo apre gioconda,
non obliando anco d'aprirne in lui 45
sovra la prima stanza ampio il solaro
onde n'uscisse, ne scendesse in terra
il messaggier del messaggier di Giove,
nunzio di luci nuove in voci nuove:
l'angel terrestre, il destatore augello, 50
che con livrea di variato arnese,
di rosseggiante elmetto armato il capo
e di canora e di stridente tromba
(ch'appresa dal suo dio facondia et arte,
l'indomito Leon temer consiglia) 55
il breve rostro, il picciol sen guernito,
fassi a i viventi addormentati e ciechi,
se 'l sonnacchioso velo ancor gli copre,
messo al dì, bando al sonno e segno a l'opre.

6] *Parte decima, 228-296: descrizione del palazzo a Sampierdarena*

Erge il muro quadrato a l'alta mole
d'argenteo tetto il gran fastigio acuto,
e sotto a lui – là dove allarga in fuore, 230
mansueto calando, altera gronda –
a la superba et ampia fronte ordire
da bell'aurato fregio, aurea, pomposa
treccia si vede in fascia spaziosa.

E di sotto da lei calar distesi, 235
quasi del crin non intrecciate masse,
di purissimo marmo alti pilastri
che, reggendo su lor, quasi suoi volti,
candidi i capitelli e trasforati,
e piano avendo e incannellato il corpo 240
sino a l'estremo rilevato piede,
segnan palese a l'architetto industrie
del corinto lavor l'arte più illustre.

Mirasi poi lo stabil piè di marmo
– cornice di bianchissimo alabastro 245
che quasi fascia la gran mole intornia,
anzi pur, quasi via di puro latte
che la mole del ciel parte et adorna,
garreggiando co 'l ciel, l'adorna e parte –
reggere a questi, et essere retta anch'ella 250
da massicce colonne in alte guise
bianche e rotonde in paria selce incise;

che per mostrar del dorico ornamento
a una brev'unghia ancor l'arte e i precetti
osservati, avanzanti, a la lor cima 255
sollevan alto un nobile ricamo,
ove alternate da scarpel famoso
con sottil maestria d'illustre intaglio,
sì naturali e sì vivaci impresse
scorgi e le rose e de i torelli i teschi, 260

che se ben quelle esser sol marmo e questi
et esser marmo e finti estinti iscorgi,
tu da quelle l'odor, da questi il moto
stupido attendi; anzi, s'a i sensi attendi,
senti odor, vedi moto e voci intendi. 265

Fan queste poi con le lor sode basi
e ferma base et immutabil piede
a la machina tutta, ove tu miri

– perchè più chiaro e più distinto appaia e più dal basso si sollevi e spicchi per la diversità del vario campo – il superbo candor starsi appoggiato su pietre, che puon fare a l'ambra istessa nel pregio e nel colore ingiuria espressa; et ove miri in ripartite ad arte	270 275
e sponde e parti et alte et ime, e – poste e tra queste e tra quelle in cento luoghi, de l'aure fresche e de i celesti lumi al regio abitator gran portatrici – aprir puro alabastro ampie finestre; che son più maestevoli rendute di spessi balaustri alabastrini da un ordine gentil, che sotto a loro dal pavimento si solleva e sorge qual pargoletta loggia e in fuori isporge.	280 285
A cui nel mezo – che 'l bel mezo è apunto del bel palagio – è sostentuta aperta da triplicato ricamato cerchio ricca volta e superba, in cui fra i marmi splendono i bronzi e ne fiammeggian gli ori; fra i quali sì fiammeggia e sì ne splende l'alto lavor che – se lontano ancora or l'arte miri, or la materia et ambe fra lor pareggi – vedi in statue e in fregi e 'l marmo e 'l bronzo effigiato e l'oro cedere a l'arte in pregio et al lavoro.	290 295

7] Parte decima, 475-498: descrizione di una siepe in chiave antropomorfa

Sagace giardinier, che in misto altero compor sapendo et accordar insieme e beltà di natura e beltà d'arte, seppe imitar di bella donna il viso possente predator d'alme e di cori, e sol di piaghe artefice e di ardori:	475 480
che, perchè appaia a i vaghi suoi più vaga la natural, fastosa sua bellezza, fatto cauto pennello il proprio dito, d'industrie sparso e delicata tinta – ch'emula di natura, arte avvalora –	485

giunge a le rose, a i gelsomin nativi
 de la morbida gota e 'l rosso e 'l bianco,
 onde in doppio cinabro, in doppio latte,
 non sol di sue, ma d'altrui pompe armata
 più bella a sè divenga, altrui più grata. 490

Quindi io fra grazie e fra bellezze tali
 giunto, non so se più vantar mi deggia
 o d'arte lo stupore o di natura;
 so ben che tanto ogni uom di lor stupisce
 quanto stupir gli è concesso in dono 495
 da lo stesso stupore istupidito;
 che involare, almo ladro e diligente,
 può da i balcon del corpo altrui la mente.

8] *Parte decima, 541-589: fontana con Diana e Atteone*

Ma nel fallace avvolgimento interno
 aggirato e ingannato, al fin t'adduce
 nel tondo centro suo; là, dove altera
 quella confusione, non più confusa,
 nel destro laberinto a l'occhio inalza, 545
 su bella base, entro marmorea conca,
 di bianco marmo imagine diritta:
 che nel suo capo, già converso in cervo,
 finge Ateone, e nel sinistro poi,
 in simigliante imagine formata, 550
 la cacciatrice e casta dea lunata.

E con gran vanto di scarpel famoso
 sì quella e questa naturale espressa,
 che veramente e di vergogna e d'ira
 la boscareccia vergine modesta 555
 vedi arrossar nel bianco marmo istesso,
 et avventare al cacciatore incauto,
 con l'una man trasformatrice l'onda,
 e celar con la manca, ancor tremante,
 in atto insieme e vergognoso e crudo, 560
 quanto più può del suo bel corpo ignudo.

E vedi il folle e, per soverchio amore,
 soverchio forse temerario amante,
 la bagnatrice dea mirare umile,
 quasi mercé le chieda; e a poco a poco 565
 disumanarsi e trasformarsi in belva;

e dal suo caro can, ch'a lui non lunge
 ha 'l vivace scarpello effigiato,
 esser giunto, esser morso, esser sbranato.

E l'una e l'altra poi, da l'alte punte 570

questa de le sue corna, e da le corna
 quella de la sua luna – in mezo al fonte
 ch'a lor soggiace e da due lati accoglie,
 per sotterranee strade, acqua brillante –
 quasi filato, delicato argento 575

stilla de l'acqua l'argentate fila:
 che, perchè d'alto monte al basso fonte
 rapida venne per ristrette vene,
 indomita cresciuta et orgogliosa,
 pria ch'a basso ne caggia, esala in alto 580
 e s'erge al cielo, e forse avvisa in cielo,
 se fia che in ciel contra natura pogge,
 gli sferici carbon spruzzar di piogge.

Ma che? l'aggrava il molle aereo pondo
 e, in se stessa accorciata, indi ne cade 585
 dentro a la conca, in sfavillanti globi
 di più minute gocce insieme unita;
 e con bollor gelato or qui s'involve
 e per secrete vie se stessa solve.

9] Parte undecima: 261-300: cavallo che salta

Indi, quasi a battaglia appelli e isfidi
 i destrieri del sol, pria che dal salto
 ei torni in terra, e 'n quel che in aria a punto
 fra 'l salire e 'l discendere è librato,
 una coppia di calci incontro al sole 265

spicca sì sciolta che diresti: "Or mira
 ch'infino al ciel la sua metà di dietro
 ei gitta in faccia a i suoi destrier nemici,
 e torna sol con la metà dinanzi;
 o, se pur torna intero, ei torna in terra 270
 a prender nova forza a nova Guerra."

Poichè tu 'l vedi che caduto e a pena
 ne la sua sommità la terra tocca,
 ritorna al ciel diece e più volte, e sempre
 senza ch'a tempo il cavalier l'aiti, 275
 con tempo tal che da l'un salto a l'altro,

sian pur i salti e diece e venti e cento,
diferenza non è d'un sol momento.

E con misura tal ch'un breve punto,
quasi a fil le misuri, errar no 'l vedi 280
ne lo stampar di sue vestigie il suolo;
poichè non pur l'orma seconda e terza,
ma nel suo lungo ricader ne forma
l'orma centesma ancor ne la prim'orma.

Quinci, senza fermar, nel punto istesso 285
de l'ultimo cader si spinge al corso,
ch'egli con tal velocità divora
che più lento di molto e men veloce
stral turco e parto da grand'osso arcato,
da concavo metal globo di piombo, 290
e da racchiusa valle il turbo sbocca,
o da squarciata nube il folgor scocca.

Il giungere e 'l partirsi è un solo istante;
anzi, se ben d'alto stupor t'ingombri
scorgendol lunge, a gli occhi tuoi non credi 295
ch'ei si sia mosso ancor, poichè sì ratto
corse l'arringo; e poichè tu non miri,
sì lieve il corso fu, dal tondo ferro
che gli arma il piè, con segno appena espresso,
nè pur il sommo della polve impresso. 300

10] *Parte undecima, 837-867: veltro descritto*

E ben se 'l miri e le fattezze tutte
ad una ad una del suo corpo osservi,
velocissimo il credi. Ha in alto aspetto
alta statura e magra; e quanto magra, 840
tanto spedita a più spedito corso,
e ad ubidir del suo signore i cenni
non men co 'l piè che con l'orecchio è pronto:
onde già dritto il corto orecchio ei porta
e già dimove, anzi frenar non puote 845
de la coda ritorta i lunghi velli,
de le gambe sottili i piedi isnelli.

Nè men che 'l piede e che l'orecchio ha i lumi
nel suo negr'occhio e tondo e assai vivace,
guerniti ben d'un'affinata vista, 850
sì che lasciato libero e inviato

dietro a la vista fuggitiva fera,
ben ne dimostra altrui la forza estrema
in quell'istesso punto in ch'egli è mosso
del largo petto suo, del gobbo dosso. 855

E già dimostra perchè egli abbia il ventre
e sì stretto e sì lungo e così curvo,
e da le coste sue dal sottil cuoio
trasparenti distinto; et abbia il pelo,
l'ispido pelo suo, tutto illustrato 860
del color vivo d'un aurato lampo:

se, quasi lampo, subito trapassa
– or che su l'agil piè lieve trasporta
de l'alte membra sue non grave il pondo –
e con eterei salti e macchie e dumi 865
a la stagion gelata et a l'ardente,
e poggi e colli è superar possente.

11] Parte decima quarta: 720-737: iconologia dello Studio

Ne lo speco primier – ch'espreso poi 720
misterioso genitor conobbi
de i due ch'a lui seguian – giovane grave,
spirante maestà d'ogni onor degna,
cui ne l'animo altier volger gran cose
conosci in vista pensierosa, io miro, 725
di smorta tinta impallidito il volto:

che 'l volto fisso immobilmente a i piedi
d'aperti libri avanti a sè tenendo,
e le modeste, estenuate membra
– che in manto involge del color del cielo – 730
su bassa pietra nel seder posando,

e 'l mento suo su la sinistra mano
che gli erge al volto il gomito, appoggiato
su chiuso libro sostenendo eretto,
con la destra riscrive in bianchi fogli 735
l'apprese al chiaro di lucerna ardente
chiare note, già scritte in bianca mente.

12] *Parte decimasesta: 1417-1445: canto del cigno e dell'acqua*

In doppia melodia lieta e dolente
 qui senti il cigno, imitator de l'acqua,
 snodar la voce di quell'acqua al suono;
 et in doppia armonia, mesta et allegra, 1420
 senti del cigno imitatrice l'acqua
 formar distinto il suon del cigno al canto:
 ma sia lieto o dolente, allegro o mesto
 o 'l canto o 'l suon, ch'è dolce e quello e questo.
 Canta il cigno se muor, canta se vive; 1425
 è grato a paro et è vivace a paro
 e di sua morte e di sua vita il canto;
 e, con soavità fra lor distinta,
 senti indistintamente esser gradita
 la cantata sua morte e la sua vita. 1430
 Suona dolce al cader l'acqua ne l'acqua,
 quasi del suon con la dolcezza altera
 scopra la gioia sua ch'ha di mirarsi
 fra delizie sì grandi; e dolce suona,
 ma con languida voce e mormorante, 1435
 al ricader, l'acqua da l'acqua uscendo,
 quasi co 'l suon languente il duol palesi
 che soffre nel lasciar pompe sì belle;
 e benchè formi lagrimando il suono
 e venendo e partendo, e allegra e mesta, 1440
 son del venir, son del partir canore
 egualmente le lagrime sonanti:
 e ben, se osservi e l'une e l'altre, intendi
 la lor diversità; poichè di noia
 queste lagrime son, quelle di gioia. 1445

Indice dei nomi

- Abbacinato, Accademico Abbagliato: 173
Achillini, Claudio: 35, 53, 172, 173
Adestrato, Accademico di Padova: 173
d'Afetro, Orazio (Orazio Feltro): 158, 162-165
Agnello, Scipione: 174
Agosti, Stefano: 18
Alamanni, Luigi: 176
Alberti, Leon Battista: 128
Aldobrandini, Cinzio (Cardinale di San Giorgio): 154-155
Aldobrandini, Ippolito (Clemente VIII): 68
Aldobrandini, Pietro: 45
Alighieri, Dante: 21, 48
degli Allori, Dionisio: 173
degli Allori, Fulgenzio: 173
Alonzo, Giuseppe: 125, 129
Ammassato, Accademico Ordito: 42
Andersen, Hans Christian: 107
Andreini, Isabella: 22
Anelante, Accademico Assetato: 173
Anerio, Giovanni Francesco: 40, 45, 46
dell'Anguillara, Giovanni Andrea: 62, 64
Annibaldi, Claudio: 45
Ansaldo, Giovanni Antonio: 173
Anselmi, Gian Mario: 77
Antonelli, Roberto: 23, 97
Apuleio, Lucio: 15
Aquilecchia, Giovanni: 100
Aracola, Gasparo: 173
Arbizzoni, Guido: 128
Ardissino, Erminia: 8, 28-29, 33, 87, 99, 128, 129, 149
Aretino, Pietro: 28, 45, 90, 92-93, 95-96, 100-103, 150
Ariosto, Ludovico: 21
Arnoux, Jean: 145
d'Asburgo, Rodolfo (Rodolfo d'Austria): 137
Asor Rosa, Alberto: 23, 106
d'Assisi, Francesco (santo): 48
d'Avalos, Alfonso (marchese del Vasto): 44
Bacco, Enrico: 159-160
Baiacca, Giovan Battista: 24
Baldassarri, Guido: 61, 151
Baldi, Bernardino: 173
Baldini, Anna: 24
Barbarigo, Gregorio: 136
Barbaro, Ermolao: 12

- Barberini, Maffeo Vincenzo (Urba-
no VIII): 145
 Barberi Squarotti, Giorgio: 118
 Baroncini, Rodolfo: 31
 Barozzi, Niccolò: 136
 Basile, Bruno: 37, 77, 166
 Basile, Giambattista: 10, 107
 Bava, Anna Maria: 130
 Bedouelle, Guy: 23
 Bélin, Chistian: 23
 Belleau, Remy: 80
 Bellini, Eraldo: 20, 112
 Belloni, Antonio: 156-157
 Belloni, Giacomo: 173
 Belmosta, Giorgia: 173
 Belprato, Scipione: 156-157
 Beltrami, Luca: 171
 Beltraminelli, Fabio: 12, 16, 31
 Bembo, Pietro: 27, 34, 77, 103
 Beni, Antonio: 173
 Bentivoglio, Guido: 145
 Berchet, Guglielmo: 136
 Berni, Francesco: 25
 Berti Toesca, Elena: 128
 Besomi, Ottavio: 7-17, 21, 26, 32,
39, 45, 51, 53-54, 69, 73, 74, 75,
80, 87, 100, 102, 118, 150, 169,
170, 171, 172
 Besutti, Paola: 31
 Bianciardi, Francesco: 41
 Bianconi, Lorenzo: 19
 Billanovich, Giuseppe: 25
 Bilotta, Vincenzo: 87
 Bizzarro, Accademico Capriccioso:
40
 Boccaletti, Bruno: 14, 78
 Boiardo, Matteo Maria: 25
 Boillet, Danielle: 21, 125, 170-171,
178
 Boillet, Elise: 92, 93, 100, 101
 Bonfigli, Luigi: 156
 Bonini, Lorenzo: 46, 49
 Bonini, Severo: 41
 di Borbone, Enrico IV (Enrico IV di
Francia): 108, 113, 142, 144
 di Borbone, Luigi XIII (il Giusto):
113, 144
 Borghese, Camillo (Paolo V): 86
 Borromeo, Federico: 16, 98
 Borzelli, Angelo: 24, 150, 151, 153-
158, 160, 167, 171
 Bosco, Umberto: 115
 Botero, Giovanni: 138, 139
 Bottaccio, Paolo: 40
 Bourdieu, Pierre: 148
 Bracciolini, Francesco: 173
 Branchesi, Pacifico Maria: 50
 Brioschi, Francesco: 23
 Bruni, Antonio: 101
 Bullock, Alan: 85
 Burgo, Giovan Gregorio: 174
 Camola, Filippo: 24
 Campana, Pietro: 174
 Campanelli, Maurizio: 53
 Campeggi, Ridolfo: 94, 174
 Campelli, Bernardino: 69
 Cangiaso, Luca: 38
 Cantalicio (Giovanni Battista Valen-
tini): 159
 Cantoni, Pietro: 174
 Capomacchia, Anna Maria Gloria:
82
 Cappello, Bernardo: 78
 Capponi, Giovanni: 173
 da Capua, Tommaso: 49
 di Capua, Annibale: 161
 di Capua, Giulio Cesare: 42

- di Capua, Matteo (Principe di Conca): 38, 101-102, 154, 155, 166
 Caputo, Ottavio: 174
 Caramuel y Lobkowitz, Juan: 124
 Carassi, Marco: 130
 Carbone, Giovanni Bernardo: 177
 Cardinale, Claudia: 32
 Cardinale di San Giorgio (v. Aldobrandini, Cinzio)
 Carducci, Giosuè: 20
 Carlino, Giovan Giacomo: 30, 154, 158-160, 164-165
 Carlo Magno: 138
 Carminati, Clizia: 8, 24, 29-30, 39, 59, 61, 111, 125, 128, 138, 144, 145, 146, 147, 150, 155, 157
 Carracci, Annibale: 64, 123
 Carrai, Stefano: 77
 Carrega, Domenico: 173
 Carsidonio, Matteo: 174
 Caruso, Carlo: 16, 128, 150, 171
 Casoni, Guido: 14, 20, 42, 45, 80, 91, 99-100, 173, 174, 177
 Castellana, Riccardo: 24
 Castello, Bernardo: 101, 166
 Castelnuovo, Enrico: 130
 Castiglione, Valeriano: 134
 Cattaneo, Lorenzo: 174
 Cebà, Ansaldo: 173
 Celiano, Livio (v. Grillo, Angelo)
 della Cella, Scipione: 174
 Centurione, Girolamo: 174
 della Cerna, Carlo: 173
 Cherchi, Paolo: 54, 63, 107, 137
 Chiabrera, Gabriello: 20, 42, 173
 Chiappelli, Fredi: 118
 Chiaro, Francesco: 24
 Chiodo, Domenico: 85, 125
 Cibo, Carlo: 173
 Cibo, Francesco: 173
 Cifra, Antonio: 42, 46, 48
 Ciotti, Giambattista: 35, 127
 Claretti, Onorato: 136, 150
 Claudiano, Claudio: 117
 Clemente VIII (v. Aldobrandini, Ippolito)
 Colombo, Angelo: 137, 138, 142, 172
 Colombo, Carmela: 10, 87, 169, 170, 178
 Colonna, Vittoria: 85, 86, 87
 Comtesse de Ségur (Sofia Fiodorovna Rostopchina): 107
 Concini, Concino: 145
 Confuso, Accademico Ordito: 42
 Contarini, Giovanni: 38
 Contarini, Pietro: 136
 Contestabile, Pietro: 174
 Contile, Luca: 80
 Contini, Gianfranco: 12, 25, 102, 118
 Continisio, Chiara: 138
 Copello, Veronica: 85
 Corbellini, Aurelio: 173
 Cornaro, Caterina: 134
 Corradini, Marco: 100, 176
 Corsaro, Antonio: 25, 51, 74
 Cortese, Giulio: 101
 Cortesi, Cortese: 173
 da Cortona, Pietro (Pietro Berrettini): 123
 Cossa, Andrea: 173
 Costantino, Flavio Valerio Aurelio (Costantino I): 46
 Cozzo, Paolo: 130
 Crescenzi, Fenicia: 38
 Crescenzi, Melchiorre: 38

- Crescenzo, Bartolomeo (Bartolomeo Romano): 165
 Crescimbeni, Giovanni Mario: 175
 Crivelli, Tatiana: 31, 82, 83
 Croce, Benedetto: 155, 176
 Curtius, Ernst Robert: 12, 97
 Curzio Rufo, Quinto: 118
 Cypress, Rebecca: 131

 D'Agostino, Renata: 47
 Danzi, Massimo: 85
 De Caria, Francesco: 134
 De Cupiti, Agostino: 28, 86-88
 de Lannoy, Cornelia: 166
 Della Casa, Giovanni: 77
 De Maldé, Vania: 13, 35, 53, 57, 127
 de Reyff, Simone: 23
 Dekoninck, Ralph: 129
 Delcorno, Carlo: 88
 Dell'Ambrogio, Michele: 13, 69
 Della Lama, Giovan Bernardo: 38
 Dentice, Scipione: 48
 Di Girolamo, Costanzo: 23
 Dionisotti, Carlo: 7, 8, 9, 11, 16, 17, 24, 34, 53, 114
 Doglio, Maria Luisa: 48, 88, 128
 Dolce, Lodovico: 151
 Donnini, Andrea: 77
 Doria, Giovanni Andrea: 140-141
 Drummond, William: 73
 du Bray, Tussan: 125
 Durante, Elio: 19

 Einstein, Alfred: 34
 Elam, Keir: 77
 Eliano, Claudio: 82
 d'Este, Alfonso III: 71

 Faini, Marco: 128
 Faraglia, Nunzio Federigo: 157
 Favaro, Francesca: 114
 Feliciani, Porfirio: 174
 Ferrara, Paul A.: 31
 Ferrari, Francesco: 24
 Ferrari, Pier Antonio: 159
 Ferretti, Francesco: 74, 79, 86, 87, 88, 89
 Fiamma, Gabriele: 82, 98-100
 Fiasella, Domenico: 177
 Fieguth, Rolf: 20
 Figino, Ambrogio: 129
 Figliucci, Alessio: 84
 da Firenze, Giovanni (Giovanni da Cascia): 173
 Föcking, Marc: 73, 77, 93
 Fontana, Alessandro: 148
 Forni, Giorgio: 77
 Foti, Maria Gabriella: 47
 Foucault, Michel: 148
 Franceschetti, Antonio: 22, 25, 128
 de' Franchi, Cesare: 173
 Franzone, Agostino: 173
 Frare, Pierantonio: 128
 Freschi, Francesco (Francesco Fresco): 173, 174
 Frescobaldi, Gerolamo: 44
 Frugone, Girolamo: 174
 Frugoni, Francesco Fulvio: 10
 Fulco, Giorgio: 24, 47, 54, 78, 86, 128, 142, 150, 151, 170
 Fumagalli, Edoardo: 25
 Fumaroli, Marc: 64

 Galesini, Pietro: 47
 Galilei, Galileo: 15, 133
 Galli, Giuseppe: 13
 García Aguilar, Mónica: 66

- Gardner, James: 96
 Gateschi, Vincenzo: 174
 Gavazzeni, Franco: 8
 Gellio, Aulo: 117
 Gentile, Luisa Clotilde: 134
 Gérard-Zai, Marie-Claire: 21, 31
 Ghelfredo: 174
 Ghilini, Girolamo: 175
 Gialdroni, Teresa Maria: 31
 Giambologna (Jean de Boulogne): 108
 Giambonini, Francesco: 24, 34, 39, 40, 41, 42, 76, 171
 Gianella, Giulia: 11, 69, 171
 Gianini, Maria Cristina: 14, 39, 87
 Gidrol, D.: 131
 Giglio, Tomaso: 40
 Giglioli, Ippolito: 174
 Gigliucci, Roberto: 66
 Giliberti, Vincenzo: 87
 Giolito, Giovanni: 91
 Girardi, Maria Teresa: 20
 Girotto, Carlo Alberto: 70
 Giusti, Eugenio L.: 31
 Giustinian, Orsatto: 94
 Giustiniano, Pier Giuseppe: 174
 Glixon, Beth Lise: 131
 Gombrich, Ernst: 12
 Gonzaga, Cesare: 173
 Gonzaga, Ferrando (Incerto): 173, 174
 Goselini, Giuliano: 43
 Grassi, Andrea: 8, 22, 28, 32, 37, 51, 53, 155, 166
 Grassi, Liliana: 170
 Gregorio Magno (santo; Gregorio Anici, papa Gregorio I): 49
 Grendler, Paul: 161
 Gresti, Paolo: 21, 31
 Grillo, Angelo: 14, 19, 21, 28, 45, 48, 51, 73, 74, 77-81, 83, 85-87, 89, 94, 103, 173, 174
 Grimaldi, Caterina: 171
 Grimm, Jacob Ludwig Karl: 107
 Grimm, Wilhelm Karl: 107
 Grisanteo, Gioseffo: 173
 Griseri, Andreina: 130
 Grisoni, Giovan Lazzaro: 174
 Gritella, Gianfranco: 130
 Groto, Luigi (il Cieco d'Adria): 85
 Gualenghi, Galeazzo: 173, 174
 Gualterotti, Francesco Maria: 173
 Guardiani, Francesco: 15, 19, 20, 23, 27, 31, 45, 49, 61, 83, 170, 171
 Guardini, Alessandro: 174
 Guarini, Alessandro: 173
 Guarini, Battista: 18, 35, 42, 43, 44, 173
 Guasco, Annibale: 173
 Guastavini, Giulio: 174
 Guasti, Cesare: 156-157, 162, 163
 Guelfucci, Capoleone: 175
 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri): 123
 Guercio, Vincenzo: 14, 90, 166
 Guglielminetti, Marziano: 30, 35, 38, 59, 107, 127, 148, 150, 151, 162, 167, 171
 Guichenon, Samuel: 135
 Guiderdoni-Brusle, Agnes: 129
 Hauser-Jakubowicz, Janina: 14, 15, 82
 Helbing, Mario: 15
 Hendrix, Harald: 25, 51, 74
 Imperiale, Giovanni Giacomo: 171

- Imperiale, Giovanni Vincenzo: 8,
14, 15, 26, 169-178
Infelise, Mario: 161
Innamorati, Giuliano: 101-102
Isella, Dante: 8, 11
- Kastner, Leon Emile: 73
- di Lusignano, Carlotta (Carlotta di
Cipro): 133-134
di Lusignano, Giacomo II (Giacomo
II il Bastardo): 134
di Lusignano, Giano: 133-134
di Lusignano, Giovanni II (Giovanni
II di Cipro): 134
di Lusignano-Châtillon, Anna (Anna
di Cipro): 134
Lafranchi, Sergio: 13
Laini, Lorenzo: 14
Le Corbusier (Charles-Edouard
Jeanneret-Gris): 32
Legros, Pierre il Giovane: 124
Lepori, Fernando: 8,
Leri, Clara: 99
Lesure, François: 34
Leuker, Tobias: 25
Levati, Luigi: 172
Liceti, Fortunio: 173
Link, Nathan: 131
Locatelli, Luigi: 156
Lomazzo, Giovanni Paolo: 128
Lope de Vega, Félix: 60
Lopez, Pasquale: 161
Loredano, Giovanni Francesco (Giovan
Francesco Loredan): 24, 100,
139
Lorenzo (santo): 46
di Loyola, Ignazio: 75
Lucano, Marco Anneo: 57
Luciano: 61
Luparia, Paolo: 128, 133
Luppi, Andrea: 128
- Magno, Celio: 94
Malato, Enrico: 142
Mamino, Sergio: 130
Manerbi, Nicolò (Niccolò Malerbi):
96
Manfredi, Michele: 156, 157, 162
Manfredi, Muzio: 43, 77, 82
Manso, Giovan Battista 30, 153-
165
Mantegna, Andrea: 61
Manzi, Pietro: 158, 160, 164
Maragoni, Gian Piero: 8, 27, 28, 51,
74, 87, 101, 103, 127
Marchi, Costanzo: 14, 75
Marini, Paolo: 70, 100
Marini, Quinto: 170
Marsch, Edgar: 13
Marsolo, Pietro Maria (da Messina):
40
Martellotti, Anna: 19
Martignone, Vercingetorige: 85
Martini, Alessandro: 7-14, 16-23,
27-28, 31-33, 39, 41, 45, 53,
54, 69, 73, 74, 75, 78, 85, 87,
89, 98, 102, 114, 119, 124, 128,
149, 170, 171
Martinoni, Renato: 172, 177
Marty-Laveaux, Charles: 80
Marucci, Valerio: 34
Masoero, Mariarosa: 130
Massucci, Girolamo: 174
Mastroianni, Marcello: 32
Mattioli, Tiziana: 128
Mazzi, Paolo: 174
Mazzini, Franco: 130

- Mazzocchi, Domenico: 41
 Mazzoleni, Paola: 13
 Mazzotta, Giuseppe: 131
 de' Medici, Maria: 27, 34, 108, 113-114, 166
 Melchiori, Tomaso: 38, 39
 Melion, Walter S.: 129
 Mengaldo, Pier Vincenzo: 19
 Merlin, Pierpaolo: 130
 Merlini, Clemente: 174
 Metlica, Alessandro: 144, 146
 Milburn, Erika: 80
 Moissetti, Faustino: 173
 Moncond'huy, Dominique: 21
 Monda, Davide: 77
 Moneta, Carlo: 174
 Montella, Giovandomenico: 39
 Monteverdi, Claudio: 42, 44, 45, 131
 Monti, Giovan Battista: 173, 174
 Monti, Vincenzo: 108
 Morando, Simona: 148
 Morini, Agnès: 144
 Moro, Maurizio: 42, 43, 174
 Mosco: 118
 Mosè, Faustino: 174
 Motta, Uberto: 8, 9, 12, 20
 Murtola, Gaspare: 24, 39, 42, 66
 Musso, Cornelio: 38
 Muzio, Girolamo: 77

 Nardi, Agostino: 43
 Neri, Filippo: 40
 Newlin-Gianini, Maria Cristina (v. Gianini, Maria Cristina)
 Niccoli, Ottavia: 129
 Nicolini, Fausto: 150, 151, 152, 167, 171
 Noci, Carlo: 159, 164

 Nosedà, Margherita: 12
 Novazzotti, Orazio: 174

 Omero: 61
 Orchi, Emmanuele: 8, 9, 25, 124
 Orlando, Anna: 177
 Orsini, Cesare: 173
 Orsini Sforza, Lionora: 38
 Ovidio Nasone, Publio: 23, 57, 62, 66

 Pace, Antonio: 30, 154, 158-160, 164-165
 Padiglione, Carlo: 134
 Pagella, Enrica: 130
 Pallavicino, Ferrante: 82
 Palma, Jacopo il Giovane: 38
 Palmeri, Cristoforo: 174
 Panigarola, Francesco: 28, 29, 47, 131
 Paoli, Pier Francesco: 174
 Paolo V (v. Borghese, Camillo)
 Papini, Gianni A.
 Pasquino, Pasquale: 148
 Pecci, Tommaso: 40, 41, 44
 Pedrojetta, Guido: 8, 11, 12, 24, 69-70, 171
 Pedroni, Matteo Maria: 20, 31, 73, 128
 Pelagio II, papa: 46
 Pellegrino, Camillo: 103, 153, 155
 Pera, Alessandro: 155
 Peri, Giacomo: 173, 174
 Peroni, Fabio: 14
 Perrault, Charles: 107
 Perrin, Sonja: 21, 31
 Pestarino, Rossano: 80
 Petracci, Pietro: 42, 172, 173, 174

- Petrarca, Francesco: 21, 44, 60, 80, 114, 115
 Piantoni, Luca: 82
 Piccolomini, Alessandro: 29, 133
 Piéjus, Anne: 40
 Pieri, Marzio: 24, 33, 54, 114, 141
 Pigler, Andor: 82
 Pignatelli, Ascanio: 161
 Plinio Secondo, Gaio (il Vecchio): 128, 129
 Plutarco: 82, 117
 Policreti, Giuseppe: 49, 50, 173
 Poliziano, Angelo (Angelo Ambrogini): 57, 63, 66
 Poma, Luigi: 157, 162
 Pompilio, Angelo: 41
 Pontano, Giovanni: 54
 Possenti, Pellegrino: 41
 Povero, Chiara: 143
 Pozzi, Giovanni: 7-17, 23-26, 28, 45, 53, 54, 57, 60, 61, 65, 76, 87, 101, 102, 105, 106, 118, 124, 127, 128, 131, 135, 149, 150, 169-171, 176, 177
 Pozzo, Andrea: 123
 Prandi, Stefano: 91
 Principe di Conca (v. di Capua, Matteo)
 Procaccioli, Paolo: 25, 51, 74, 151, 157
 Proto, Enrico: 156-157, 162, 164
 Publilio Siro: 117
 Puliti, Gabriello: 40, 42
 Quadri, Nicoletta: 14
 Quattromani, Sertorio: 159-160
 Quondam, Amedeo: 80, 86, 88, 89, 103
 Rabbia, Raffaele: 174
 Raimondi, Ezio: 8, 9, 156-157, 162, 164-165
 Ravaillac, François: 108, 144
 Reale, Carmen: 47
 Regio, Giulio: 174
 Reichlin, Renato: 13
 Reinhard, Wolfgang: 148
 Reni, Guido: 61, 123
 Resta, Gianvito: 163
 Riccardi, Riccardo Benedetto: 174
 Rima, Beatrice: 13
 Rinaldi, Bartolomeo: 173
 Rinaldi, Cesare: 14, 19, 42, 43, 80, 87
 Rinieri, Mario: 174
 Rinuccini, Ottavio: 22
 Ritrovato, Salvatore: 35, 43
 Rizzolino, Salvatore: 100
 Roccia, Rosanna: 130
 Romano, Angelo: 100
 Romano, Giovanni: 130
 Romei, Danilo: 102
 de Rore, Cipriano: 44
 Rossano, Giovan Giacomo: 173
 Rossi, Francesco Antonio: 159-160
 Rossi, Matteo: 174
 Rossi, Vittorio: 115
 Rosso, Claudio: 130
 da Rotterdam, Desiderio Erasmo: 138
 Rovetti, Giovanni Andrea: 173
 Rua, Giuseppe: 139, 140
 Ruffino, Alessandra: 141
 Ruscelli, Girolamo: 27, 34
 Russell, Tilden A.: 42
 Russo, Emilio: 8, 22, 26-27, 31, 33, 47, 53, 54, 57, 61, 66, 68, 69, 70, 78, 82, 101, 125, 127, 128,

- 131, 136, 137, 145, 149, 150,
154, 157, 170-171, 176
- Sacchetti, Franco: 27, 34
 Sacchi, Guido: 90
 Sadie, Stanley: 42
 Salinero, Giulio: 174
 Salsano, Fernando: 142
 Salvarani, Luana: 32-33, 76
 Salviani, Orazio: 158-160, 164-166
 Sannazaro, Jacopo: 26, 54, 57, 59-
61, 91, 93
 Santagata, Marcello: 174
 Sanvitale, Fortunio: 137
 Sarnelli, Pompeo: 107
 Sarrocchi, Margherita: 61
 Sartori, Claudio: 34
 Sauli, Pasquale: 174
 di Savoia, Amedeo IV: 134, 141
 di Savoia, Amedeo V: 134
 di Savoia, Amedeo VI: 134
 di Savoia, Carlo II (Carlo il Buono):
143
 di Savoia, Carlo Emanuele I: 29,
129-130, 133-142, 147, 150,
171
 di Savoia, Emanuele Filiberto: 135,
143
 di Savoia, Isabella: 71
 di Savoia, Ludovico (il Generoso):
133-134
 di Savoia, Luigi: 134
 di Savoia, Margherita Maria Teresa
Giovanna: 131
 di Savoia, Vittorio Amedeo: 137
 Scardino, Peregrino: 174
 Scarpati, Claudio: 87
 Schiaffino, Agostino: 173
 Schulz-Buschhaus, Ulrich: 85
 Scopa, Giuseppe: 101
 Scrivano, Riccardo: 106
 Segni, Giulio: 174
 Selmi, Elisabetta: 99, 129
 Seneca, Lucio Anneo: 26, 64-65
 Sensi, Claudio: 125
 Sereni, Vittorio: 115
 Sforza, Giovanni: 134, 135
 Simon, Roger: 131
 Simona, Antonio: 14
 Simonetti, Angelo: 43
 Siri, Cosma: 174
 Slawinski, Maurizio: 32-33, 38, 39,
40, 76, 140, 144
 Sodi, Manlio: 47
 Soldini, Fabio: 9
 Solerti, Angelo: 153, 156-157
 Sopranzi, Giovanni: 13, 169
 Sossagi, Benedetto: 174
 Spaggiari, Barbara: 85
 di Spagna, Filippo III (Filippo il
Pio): 143
 Speciale, Giuseppe Carlo: 140
 Spinola, Ambrogio: 144
 Spinola, Giacomo: 174
 Spinola, Giovan Battista: 173
 Spinola, Paolo Agostino: 174
 Stazio, Publio Papinio: 27, 61-63
 Stigliani, Tommaso: 14, 15, 19, 22,
26, 39, 53, 65-69, 82, 91, 106,
154-155, 166, 173, 174, 176
 Stigliola, Felice: 162, 164
 Strozzi, Giovan Battista: 173
 Stuart, Carlo I (Carlo I d'Inghilter-
ra): 142
 Stuart, Mary (Maria Stuarda): 142
 Taddeo, Edoardo: 57
 Talenti, Crisostomo: 41, 173

- Tani, Roberto: 174
 Tansillo, Luigi: 54, 80, 86
 Tantucci, Mariano: 41
 Tarallo, Claudia: 85
 di Tarsia, Tiberio: 159
 di Tarso, Paolo (santo): 28, 50, 51
 Tasso, Bernardo: 85
 Tasso, Torquato: 13, 14, 18, 19, 21, 25, 27, 29, 30, 35, 37, 42, 48, 68, 77, 82, 102, 103, 133, 151-152, 154-157, 159-166
 Tassoni, Alessandro: 15
 Taverna, Donatella: 134
 Teocrito: 60
 Terzoli, Maria Antonietta: 148
 Tesauero, Emanuele: 9, 124
 Théodon, Jean-Baptiste: 124
 Tintoretto (Jacopo Robusti): 123
 Tiraboschi, Girolamo: 175, 176
 Togliatti, Palmiro: 108
 Tommaseo, Niccolò: 20
 Toralto, Cesare: 173
 Tortoletti, Bartolomeo: 173
 Toscanelli, Danila: 14
 Toscano, Tobia Raffaele: 80
 Triacca, Achille Maria: 47
 Trissino, Gian Giorgio: 27, 34
 Trivulzio, Claudio: 173
 Tronsarelli, Ottavio: 41
 Tuttavilla, Vincenzo: 159
 Tylus, Jane: 31

 Udine, Ercole: 15
 Urbano VIII (v. Barberini, Maffeo Vincenzo)
 Ussia, Salvatore: 83, 86, 88

 Vagni, Giacomo: 7
 Valesio, Giovanni: 173
 della Valle, Federico: 173
 di Valois, Enrico III (Enrico III di Francia): 144
 da Valvasone, Erasmo: 62
 da Varagine, Iacopo (Iacopo da Voragine): 96-97
 Varchi, Benedetto: 128
 Vasari, Giorgio: 128
 Vassalli, Antonio: 13, 19
 Vecce, Carlo: 57, 61
 Vecellio, Tiziano: 50, 123
 Velázquez, Diego: 123
 Vernay, Philippe: 21, 31
 Vesalio, Giovanni Degoglio: 174
 Vida, Marco Gerolamo: 92, 94-97
 Villafranca, Giovanni: 173
 Viola, Corrado: 157
 Virgilio Marone, Publio: 57, 61, 113, 114, 118, 139
 Visconti, Giovanni: 173-174
 Vitelli Soderini, Agnola: 38
 Vogel, Emil: 34

 Zaja, Paolo: 98
 Zancarolo, Giovanni Antonio: 173
 Zelante, Accademico Abbagliato: 174
 Zenari, Massimo: 21, 31
 Zorzi, Francesco: 132
 Zuccari, Taddeo: 128
 Zucciollo, Ludovico: 174
 Zucco, Giovanni: 173

Finito di stampare
nel mese di Giugno 2016
da GESP – Città di Castello (Perugia)

