



Res litteraria 18

collana diretta da

Marco Corradini, Maria Teresa Girardi

segretario

Francesca D'Alessandro

Clizia Carminati

Tradizione, imitazione, modernità

Tasso e Marino visti dal Seicento



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Volume realizzato con il contributo del Dipartimento di Lettere e Filosofia -
progetto PRIN 2015 Repertorio Epistolare del Cinquecento. Teorie, lingua,
pratiche di un genere (Bibbiena, Della Casa, Bernardo e Torquato Tasso, Marino)
dell'Università degli studi di Bergamo (Protocollo MIUR: 2015EYM3PR).*

© Copyright 2020

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675727-2

ISSN 2039-6562

Ma perché giudicare la poesia? Non basta crearla e sentirla? –
Alla quale obiezione non c'è miglior modo di rispondere che
di ripresentarla ampliata in quella che le è implicita:
– Ma perché giudicare le cose? perché l'uomo pensa?
(Benedetto Croce, *La poesia: introduzione alla critica
e storia della poesia e della letteratura*, 1936)

SOMMARIO

<i>Introduzione</i>	9
1. SOLIMANO IN LUCE SECENTESCA: UN EPISODIO DI ESEGESI TASSIANA	25
I manoscritti	25
I contendenti	30
L'orazione di Solimano (<i>Gerusalemme liberata</i> , IX, 17-19)	35
Le fonti classiche (1)	43
Le fonti classiche (2)	51
In luce secentesca (1): Marino, Bracciolini	54
In luce secentesca (2): «l'aspra tragedia dello stato umano»	57
2. CANZONIERI IN TRANSITO: MARINO DALLE <i>RIME</i> ALLA <i>LIRA</i>	61
Appendice di testi	89
3. SONDAGGI SULL' <i>IMITATIO</i> NEL <i>RITRATTO DEL SERENISSIMO DON CARLO EMANUELLO DI MARINO</i>	97
4. NOTE SU MARINO E GÓNGORA	113
5. L' <i>ADONE</i> VISTO DAI CENSORI ECCLESIASTICI	129
Le lascivie	131
La «brutta mestura» tra sacro e profano	135
<i>Res doctrinales</i>	150
<i>In re venerea</i>	160
<i>Indice dei nomi</i>	169
<i>Indice dei luoghi citati di Tasso e di Marino</i>	175

INTRODUZIONE

In una delle prime pagine dei *Discorsi dell'arte poetica*, Torquato Tasso scrive:

La novità del poema non consiste principalmente in questo, cioè che la materia sia finta e non più udita, ma consiste nella novità del nodo e dello scioglimento della favola. Fu l'argomento di Tieste, di Medea, di Edippo da varii antichi trattato, ma, variamente tessendolo, *di commune proprio* e di vecchio novo il facevano: sì che novo sarà quel poema in cui nova sarà la testura de i nodi, nove le soluzioni, novi gli episodii che per entro vi saranno traposti, ancoraché la materia sia notissima e da altri prima trattata¹.

Accingendosi a trattare dell'*inventio*, Tasso sente subito il bisogno di ritagliare uno spazio per la materia «notissima e da altri prima trattata», creando un'impalcatura dialettica di opposti: nuovo *vs* finto e non udito, nuovo *vs* già trattato e notissimo, con l'elaborazione di concetti che resteranno cruciali in tutta l'opera tassiana². La declinazione multipla del valore della *novità* (qui ripetuta, tra sostantivi e aggettivi retoricamente sottolineati dall'anafora, ben sette volte!) basterebbe di per sé a mettere in relazione questo passo tassiano con la riflessione secentesca sul rapporto tra tradizione e modernità e sul ruolo dell'imitazione nella creazione di quel rapporto³.

La dialettica tra opposti viene compendiata da Tasso nella formula «fare di commune proprio», ricorrente anche in una lettera del 1587 a Maurizio Cataneo a proposito di un sonetto tratto da Lucrezio e nella *Lezione* [...]

¹ TORQUATO TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, Discorso primo, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 5.

² Cfr. l'opposizione della Crusca secondo cui «il poeta non è poeta senza l'invenzione. Però scrivendo storia o sopra storia scritta da altri, perde l'essere interamente», cui Tasso risponde con ampia argomentazione in *Apologia del Signor Torquato Tasso in difesa della sua Gierusalemme liberata. Con alcune altre opere* [...], Ferrara, Giulio Cesare Cagnacini e fratelli, 1585, c. B4v e ss.

³ Si pensi, tanto per richiamare un contesto diverso da quello poetico che si affronterà nelle pagine seguenti, agli spazi di novità rivendicati al genere 'nuovo' secentesco del romanzo quando il canovaccio del racconto è tratto da storia nota: cfr. per un bilancio recente, con bibliografia pregressa, il mio *Romanzo storico secentesco?*, «Studi secenteschi», LVIII (2017), pp. 34-56.

sopra il sonetto *‘Questa vita mortal’* di Monsignor Della Casa a proposito del linguaggio poetico⁴. La ricorrenza della formula ne rivela la funzionalità non soltanto per l’epica e la tragedia, citate nel passo dei *Discorsi*, ma anche per la lirica e per la poesia tutta. D’altra parte, quella formula è essa stessa un esempio di imitazione ragionata: ripete infatti il verso 128 dell’*Ars poetica* di Orazio («difficile est proprie communia dicere»), già assai dibattuto nel Cinquecento⁵, piegandolo però al nuovo contesto teorico e quasi ingigantendone la portata. Laddove, infatti, Orazio si limitava a sottolineare la difficoltà di innovare linguisticamente e stilisticamente, Tasso fa di quell’appropriazione il perno della creazione poetica in dialogo con la tradizione, superando il problema, per lui scottante, della presunta coincidenza tra *nuovo* e *finto* a vantaggio di una invenzione che guardando alla tradizione raggiunge un grado di novità superiore, più profondo e complesso proprio in quanto filtrato⁶. La sintesi poetica che agisce su materiali riusati è superiore non soltanto ai materiali stessi (e in particolare alla storia), ma anche a «quella che noi chiameremmo ‘indisciplinata libertà fantastica’»⁷.

In questa superiorità si può rintracciare, a mio parere, il momento in cui la riflessione cinque-secentesca opera un deciso scarto rispetto ai precedenti, con qualche corollario significativo. Che l’originaria *mimesis* teorizzata da Aristotele avesse subito, lungo i secoli, una sorta di scivolamento e di sdop-

⁴ Cfr. MARIA TERESA GIRARDI, *Le lettere non ‘poetiche’ di Tasso come luogo di riflessione poetica*, in *Ricerche sulle lettere di Torquato Tasso*, a cura di Clizia Carminati ed Emilio Russo, Sarnico, Edizioni di Archilet, 2016, pp. 29-31.

⁵ Ricostruisce le interpretazioni del verso nei commentatori cinquecenteschi di Orazio ancora MARIA TERESA GIRARDI, *In margine a un postillato tassiano dell’Ars poetica di Orazio*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di Eraldo Bellini, Maria Teresa Girardi, Uberto Motta, Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 299-331, alle pp. 322 e ss.

⁶ Conclude la Girardi: «In base a quella interpretazione del passo oraziano, inoltre, proprio nella capacità di fare nuovo il vecchio, e inedito l’edito, sta la maggior difficoltà dell’impegno poetico» (ivi, p. 326). Alessandro Piccolomini, nelle sue *Annotationi* alla *Poetica* di Aristotele (1575), in un passo segnato a margine da Tasso nel suo esemplare, esplicitamente decretava: «il poeta [...] vien per cagion di questa difficoltà, s’egli valorosamente la vince, a dar inditio di maggior escellenzia» (citato ivi, p. 327).

⁷ Sulla difesa tassiana della «rappresentazione del ritrovato» (specialmente storico) contro l’«invenzione» e l’«imitazione fantastica» cfr. i due fondamentali saggi di CLAUDIO SCARPATI, *Tasso, Patrizi e Mazzoni*, in *Invenzione e scrittura*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 211-228 (la citazione a p. 210), e *Icastico e fantastico. Iacopo Mazzoni fra Tasso e Marino*, in *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, ivi, 1987, pp. 231-269. La posizione tassiana esaminata nel primo saggio da Scarpati è quella degli anni dal 1585 in poi: ben più tarda, e più rigida, rispetto a quella qui ricordata dei *Discorsi dell’arte poetica* (i quali, pur pubblicati soltanto nel 1587, risalgono alla prima metà degli anni ’60).

piamento è ben noto⁸. Da un lato, infatti, la *mimesis* intesa come imitazione della natura aveva perduto il suo primo significato (etimologico) di *rappresentazione*, a vantaggio di una concezione più attenta alla somiglianza tra oggetto imitato e prodotto artistico⁹; dall'altro, l'*imitatio* era venuta a coincidere con la ripresa di immagini, concetti e parole dagli artisti precedenti ed era divenuta la «sostanza» della pratica letteraria del Rinascimento, assumendo valore programmatico¹⁰.

⁸ Una riflessione asciutta e intelligente è quella di FEDERICO DI SANTO, *Genealogia della mimesis. Fra mimesis antica e imitatio rinascimentale*, Pisa, Edizioni ETS, 2016, con bibliografia pregressa e discussione delle interpretazioni più recenti. Tra le formulazioni cinquecentesche di quello sdoppiamento, particolarmente chiara è quella espressa da Bernardino Partenio nel dialogo *Della imitatione poetica* (1560): «Mi pare ragionevole e dovuto ricordar due esser le sorti della Imitatione poetica. Una, laquale consiste nell'esprimere eccellentemente le nature et i costumi di quelle persone che ci proponiamo d'imitare. Et questo è il fine della poesia. [...] Ma di queste sorti di imitationi lasciando la cura ad Aristotele, solamente tratteremo dell'altra, laquale consiste nelle parole, et ne modi di dire» (*Della imitatione poetica* di M. Bernardino Parthenio, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560, pp. 92-94: il dialogo è interamente dedicato alla seconda delle «sorti» di imitazione).

⁹ Cfr. la trattazione di STEPHEN HALLIWELL, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2002, cap. 12: *An Inheritance Contested: Renaissance to Modernity*, in particolare il primo paragrafo (pp. 344-357), ove si parla di «terminological twists» e si invita a considerare la terminologia della *mimesis* «not as a discrete or static phenomenon». Del volume esiste traduzione italiana (Palermo, Aesthetica, 2009).

¹⁰ NICOLA GARDINI, *Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010, p. 248 («L'*imitatio* non è un aspetto del Rinascimento: ne è la sostanza»). La formula aveva ricevuto una declinazione più articolata in un precedente libro dello stesso autore: *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembò a Ben Jonson*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, p. 8: «L'esercizio della memoria e quindi la ripresa deliberata di forme e di stili ritenuti esemplari nella scrittura poetica sono diventati un fatto istituzionale e un programma letterario: in una parola, *imitatio*. Questa, fidando fondamentalmente nell'immutabilità del carattere umano e nell'idea di genealogia, si propone di restaurare la pienezza artistica degli antichi». Queste definizioni, proprio per il loro carattere sintetico e riassuntivo, manualistico, possono rappresentare il quadro semplificato della situazione da cui la riflessione tassiana prende le mosse ed è per questo che le riporto qui, nell'impossibilità di trattare esaustivamente la questione e di darne anche solo una bibliografia. Per un panorama generale e al contempo più acuto e innovativo cfr. GIANCARLO ALFANO, CLAUDIO GIGANTE, EMILIO RUSSO, *Il Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2015, con bibliografia scelta accuratamente. Per avvicinare il dibattito critico mi paiono utili due recensioni d'autore a due capisaldi della critica anglosassone: la recensione di DANIEL JAVITCH a THOMAS M. GREENE, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1982 (pubblicata in «Comparative Literature», 37 (1985), pp. 69-73) e la recensione di DAVID QUINT a MARTIN L. McLAUGHLIN, *Literary Imitation in the Italian Renaissance: The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembò*, Oxford, Clarendon Press, 1995 (pubblicata in «Speculum», 74 (1999), pp. 220-221). Una voce recente, innovativa e più rilevante per l'ambito cronologico qui preso in considerazione giunge dall'ambito iberistico: JESÚS PONCE CÁRDENAS, *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, Paris, Éditions Hispaniques, 2016: si vedano l'*Introducción: La Edad de la Imitatio* e la Parte I: *La imitación poética: teoría, dintornos, conceptos*.

Un apporto decisivo, e insieme espressione compiuta di tale scivolamento, era giunto da Petrarca. Nella lettera XXIII, 19 delle *Familiari* (a Giovanni Boccaccio) egli trattava dell'imitazione in relazione alla ricerca di uno stile unico e proprio, precisando come il fine di quella ricerca fosse non di evitare, ma di celare l'imitazione. Di fronte a riprese virgiliane troppo smaccate, egli apriva una parentesi normativa che conviene riportare, benché notissima:

Curandum imitatori ut quod scribit simile non idem sit, eamque similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo maior laus artificis, sed qualis filii ad patrem. In quibus cum magna sepe diversitas sit membrorum, umbra quedam et quem pictores nostri aerem vocant, qui in vultu inque oculis maxime cernitur, similitudinem illam facit, que statim viso filio, patris in memoriam nos reducat, cum tamen si res ad mensuram redeat, omnia sint diversa; sed est ibi nescio quid occultum quod hanc habeat vim. Sic et nobis providendum ut cum simile aliquid sit, multa sint dissimilia, et id ipsum simile lateat ne deprehendi possit nisi tacita mentis indagine, ut intelligi simile queat potiusquam dici. Utendum igitur ingenio alieno utendumque coloribus, abstinendum verbis; illa enim similitudo latet, hec eminet; illa poetas facit, hec simias. Standum denique Senece consilio, quod ante Senecam Flacci erat, ut scribamus scilicet sicut apes mellificant, non servatis floribus sed in favos versis, ut ex multis et variis unum fiat, idque aliud et melius¹¹.

[L'imitatore deve cercare di esser simile, non uguale, e la somiglianza deve esser tale, non qual è quella tra l'originale e la copia, che quanto più è simile tanto più è lodevole, ma quale è tra il padre e il figliuolo. Questi infatti, sebbene spesso siano molto diversi d'aspetto, tuttavia un certo non so che, che i pittori chiamano aria e che si rivela soprattutto nel viso e negli occhi, produce quella somiglianza, la quale fa sì che subito, vedendo il figliuolo, si ricordi il padre, sebbene, se si scendesse a un esame particolare, tutto apparirebbe diverso; ma v'è tra loro qualche cosa di misterioso, che produce quell'effetto. Così anche noi imitando dobbiamo fare in modo che se qualcosa di simile c'è, molte cose siano dissimili, e quel simile sia così nascosto che non si possa scoprire se non con una tacita indagine del pensiero, e ci accada piuttosto intuirlo che dimostrarlo. Si può valersi dell'ingegno e del colorito altrui, non delle sue parole; poiché quell'imitazione rimane nascosta, questa apparisce, quella è propria de' poeti, questa delle scimmie. Bisogna insomma seguire il consiglio di Seneca, che fu prima dato da Orazio, che si scriva così come le api fanno il miele, non racco-

¹¹ FRANCESCO PETRARCA, *Le familiari*, ed. critica per cura di Vittorio Rossi, vol. IV per cura di Umberto Bosco [1942], Firenze, Le Lettere, 1997, rist. 2007, p. 206. Nelle righe finali sulle api, Petrarca allude alla lettera 84 di Seneca a Lucilio, da lui stesso citata nell'altra lettera celebre sull'imitazione: *Familiari*, I, 8 a Tommaso da Messina (ivi, vol. I, pp. 39-44).

gliendo fiori ma mutandoli in miele, in modo da fondere vari elementi in uno solo, e questo diverso e migliore]¹².

Nella lettera, l'imitazione è un campo di prova necessario al raggiungimento di una propria autonomia artistica, ed è evidente dalle righe appena riportate che il poeta debba puntare a nascondere la più possibile. La scoperta da parte del lettore avverrà soltanto per via di una «tacita indagine del pensiero» (*nisi tacita mentis indagine*), attraverso uno studio che, per giunta, non potrà attingere una palese dimostrazione della ripresa ma potrà soltanto intuirla.

Anche nel lungo e affollatissimo percorso dei commentatori cinquecenteschi della *Poetica* aristotelica è dato ritrovare il segno di quello scivolamento: la gran parte di essi accetta senza scosse l'affermazione, già data per acquisita nel testo aristotelico, secondo cui la poesia è imitazione, virandola decisamente dall'originario significato di *re-enactment* a quello prescrittivo e normativo di verosimiglianza o di ripresa dei classici; i pochi che la mettono in discussione¹³ prendono la direzione del *finto*, quella stessa da cui Tasso aveva cura di distanziarsi immediatamente, nella prima riga del passo sopra citato¹⁴.

¹² Traduzione di Enrico Bianchi, in PETRARCA, *Opere*, Sansoni Editore [Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., 1993], pp. 1232-1233.

¹³ Come Francesco Patrizi da Cherso, che conclude risolutamente il IV libro della *Deca disputata* (1586) così: «Ed in somma noi diciamo che non sia vero il dogma che la poesia tutta sia imitazione. E se pure imitazione è, sarà non propria de' poeti soli» (FRANCESCO PATRIZI DA CHERSO, *Della poetica*, Edizione critica a cura di Danilo Aguzzi Barbagli, vol. II, p. 89). In realtà, Patrizi discute nel terzo libro le varie occorrenze di *imitazione* date nella *Poetica* di Aristotele, e nel quarto libro, partendo dal paragone tra poeta e «dipintore», afferma egli stesso, sulla base di richiami a Platone, la coincidenza tra imitazione e rassomiglianza. Tutta entro questa coincidenza, che non viene messa in discussione, nasce poi la differenziazione tra imitazione icastica e imitazione fantastica («altra rassomigliante, e altra dissomigliante, ma parente d'assomigliare», p. 83), cui Patrizi aggiunge la terza «del tutto dissomigliante», che di fatto non è imitazione (più oltre, infatti, scrutinando Omero, le elenca più correttamente come «imitazione, falsa imitazione, non imitazione», *ibidem*). Il passo successivo di Patrizi è quello di negare affatto che la specificità della poesia risieda nell'imitazione, facendola invece coincidere con il verso e poi, nella *Deca ammirabile*, con il «mirabile» e la «maraviglia», che nella sua concezione procede direttamente dal *furor* e anzi con esso sostanzialmente coincide. Cfr. BERNARD WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, vol. II: «It should be a theory from which any notion of imitation is absent», p. 771; «The whole concept of the marvelous is meant to stand in contradiction to any idea of poetic imitation», p. 773. Cfr. anche, da prospettiva diversa, SCARPATI, *Tasso, Patrizi e Mazzoni*, p. 217.

¹⁴ DI SANTO, *Genealogia della mimesis*, pp. 26-27, 64 e ss.

Alla base di questa riflessione, che si snoda quasi ininterrotta¹⁵, è sempre la dialettica tra vecchio e nuovo, senza peraltro che il sottile confine che li separa dia mai luogo a un riposo della mente: si è sempre nella condizione di dover trovare la novità entro un panorama in cui tutto è già stato scritto, né i letterati vissuti prima del Romanticismo accettano con serenità (contrariamente a quanto generalmente si crede) che la letteratura sia soltanto imitazione del vecchio, come la musica medievale prima dell'*ars nova* e come la modalità e il contrappunto prima della «seconda pratica» di Monteverdi.

Tasso e poi più risolutamente Marino fanno breccia entro quella dialettica, creando piccoli spazi per l'elaborazione di un concetto diverso di novità che sarà alla base di tutta la stagione barocca, pur rimanendo poco sviluppato sul piano teorico. È, a mio vedere, un sentiero tortuoso, in bilico sul crinale che separa il semplice «murare sopra il vecchio» dalla pericolosa coincidenza (proposta per esempio da Iacopo Mazzoni) tra poesia e «immaginato, che non abbisogna di un rinvio ad altro che stia fuori di sé»¹⁶. Quella breccia è costituita appunto dalla presa di coscienza che la stratificazione di un testo, il suo rapporto imitativo con la tradizione crea una profondità

¹⁵ Sul panorama cinquecentesco si veda per esempio LUCIANA BORSETTO, *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990. Nell'*Introduzione*, la studiosa evoca una dialettica interna ai processi di riscrittura come «fissazione del “già detto” e del “già scritto”, sublimazione estrema di origini più o meno scopertamente dichiarate e celebrate» e insieme «definitiva presa di distanza da queste, quale loro irriducibile negazione» (p. 16), concludendo le sue pagine con la citazione della prefatoria del Marino alla *Sampogna* (su cui più oltre), che intende come espressione di «un metodo di lavoro che individua nella tecnica del “rampino” l'eccellenza stessa dello stile; nell'arte mosaica del togliere il “già scritto”, che ne è la diretta conseguenza, l'unica pratica di scrittura possibile» (p. 19). La prospettiva qui assunta, come spero si evincerà dalle pagine seguenti, è sottilmente ma decisamente diversa. Ben più solido il volume di RAFFAELE RUGGIERO, *Il ricco edificio. Arte allusiva nella Gerusalemme liberata*, Firenze, Olschki, 2005: concentrato su Tasso (e in particolare sull'«impiego strutturale della tradizione», soprattutto omerica), con un'introduzione generale dal titolo significativo (*Dall'aemulatio in imitando all'arte allusiva*), esso si sofferma sui caratteri di un'imitatio «duttile e contaminante» delle fonti, con taglio diverso e distinto da quello qui adottato.

¹⁶ Il sunto efficace della posizione del Mazzoni è in SCARPATI, *Tasso, Patrizi e Mazzoni*, p. 221 (da cui la citazione), oltre che nel saggio specifico *Icastico e fantastico*, pure già citato. Per il difficile equilibrio tassiano cfr. EMILIO RUSSO, *Il rifiuto della sofistica nelle postille tassiane a Jacopo Mazzoni*, «La Cultura», 38 (2000), pp. 279-318 (con l'esame delle postille tassiane alla *Difesa della Comedia di Dante del Mazzoni*, che è del 1587), poi raccolto e ampliato nel volume *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni, 2002, cap. III, e in particolare le pp. 229-230 con le conclusioni sulla «fantasia intellettuale». Aggiungeremo che la storia di tutte le letterature lascia un lecito dubbio sulla possibilità di un testo che non rinvii ad altro da sé: ma per gli autori di cui ci occupiamo il dubbio non sussiste.

maggiore, un prodotto artistico più 'spesso' e dunque superiore all'assolutamente nuovo. La novità garantita dall'imitazione che sa fare «di commune proprio» assume, cioè, maggior valore rispetto alla novità del «finto e non più udito». Nasce un orgoglio dell'imitazione che permette non più solo di legittimare le nuove opere, ma di entrare nella modernità senza dare il bando alla tradizione.

A trasformare questi sommessi spunti in una dichiarazione d'orgoglio proferita a voce alta è Giovan Battista Marino. La dinamica dei pochi pronunciamenti teorici mariniani è, peraltro, paradossale: entrambi quelli cui accennerò brevemente qui nascono proprio da quella vieta dialettica tra vecchio e nuovo, anzi dall'esasperazione di essa. Si tratta della *Lettera Claretti*, premessa nel 1614 alla terza parte della *Lira*, e della *Lettera IV* a Claudio Achillini premessa nel 1620 alla *Sampogna*¹⁷, entrambe notissime ed entrambe di stampo marcatamente apologetico. La necessità autoapologetica nasce proprio da quella dialettica: Marino deve, volta per volta, difendersi da imitatori rapaci o dall'accusa di esserlo egli stesso; difendersi da chi si appropria indebitamente delle sue novità, e da chi lo accusa di non saper scrivere nulla di nuovo perché i suoi testi sono intrisi di imitazione. L'esito è una serie di proclami assai consueti:

Vuolsi l'accorto imitatore rassomigliare al gittatore, ilquale volendo (per essemplio) d'una statua di Venere fare una Diana la fonde, ma quantunque il metallo sia l'istesso, la forma però ne riesce differente; e quella parte di materia che là era nel capo, qui peravventura viene ad essere collocata nel piede. Non altrimenti ancora fanno l'Api, lequali vanno depredando varia quantità di fiori per comporre il miele; ma quando poi il miele è composto, non si può in esso distintamente discernere qual sia giglio, né qual sia rosa, ma ne risulta una terza specie diversa. [...] Chi rubba e non sa nascondere il furto merita il capestro; e bisogna saper ritignere d'altro colore il drappo della spoglia rubbata, accioché non sia con facilità riconosciuto. (*Lettera Claretti*, par. 9)

[L'imitazione negli universali] si può meglio dell'altra nascondere, questa [l'imitazione nei particolari] è più sfacciata et manco lodevole. [...] [L'Ariosto ha] imitati i poeti greci e latini e dissimulata l'imitazione. [...] [Tasso] senza velo alcuno trapporta ciò che vuole imitare, usando assai forme di dire et elocuzioni latine, dellequali troppo evidentemente si serve. (*Lettera IV*, righe 417-446)

¹⁷ I testi di riferimento sono contenuti in EMILIO RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2005, pp. 138-184; GIOVAN BATTISTA MARINO, *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Ugo Guanda Editore, 1993, pp. 23-60.

Persino la celeberrima «digressionetta» della *Lettera IV*, in cui Marino distingue tra tradurre, imitare e rubare¹⁸, non è nulla più di un'ordinata trattazione dei diversi gradi di imitazione, preceduta però da un distinguo importante:

Né parlo di quella imitazione la qual dice Aristotele esser propria del poeta, quella che si confà con la natura et da cui nasce il verisimile e per conseguenza il dilettevole, ma di quella che ci 'nsegna a seguir le vestigia de' maestri più celebri che prima di noi hanno scritto. (*Lettera IV*, righe 394-399)

Precisazione che sancisce quella deriva di cui si è detto poc'anzi e pare ribadire la concezione tutta interna alla letteratura che Marino ha dell'imitazione, accantonato ormai il problema della *mimesis* della realtà.

I due testi mariniani di certo non avrebbero acquisito la notorietà che hanno se entro quella catasta di luoghi comuni¹⁹ non avessero fatto capolino alcune brillanti intuizioni, talvolta espresse compiutamente, talaltra suggerite da indizi, da spie linguistiche, da esempi inauditi. Per cominciare, va sottolineato il fatto che l'imitazione innovativa viene fatta coincidere da Marino con il «formar modelli nuovi a suo capriccio» (par. 12 della *Lettera Claretti*), espressione (contigua all'universo dell'arte figurativa e mu-

¹⁸ Un precedente vivacissimo (e salvo errore non presente agli studi mariniani) sulla questione del furto è la lettera del 25 giugno 1537 di Pietro Aretino a Lodovico Dolce (originariamente diretta a Niccolò Franco): la si legga in LODOVICO DOLCE, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2015, pp. 171-174. Approfondimenti e ricognizioni utili e agili sul tema sono quelle di EMILIO RUSSO, *Tre libri su intertestualità, riscrittura, plagio*, «Esperienze letterarie», 25 (2000), pp. 85-94, e di DANIELA FOLTRAN, *Furti che non son furti: in margine all'Occhiale appannato*, «Studi Tassiani», 51 (2003), pp. 233-243.

¹⁹ Per una ricognizione delle metafore impiegate per descrivere il processo di *imitatio*, dai classici al Seicento spagnolo, cfr. il paragrafo I.2 («*Apes debemus imitari*: imágenes y símiles en torno a la imitación») di PONCE CÁRDENAS, *La imitación aurea*, pp. 35-52. Di una «impossibilità di innovazione effettiva» parla, commentando questi brani della *Lettera Claretti*, EMILIO RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, p. 324, con interpretazione diversa da quella che proporrò nelle prossime pagine. Parimenti diversa, entro una ricostruzione molto accurata, la prospettiva di DAVID NELTING, *Considerazioni intorno all'imitatio post-rinascimentale di Marino*, relazione presentata al convegno *Giambattista Marinos L'Adone. Mythos. Macht. Meraviglia*, Berlino, Humboldt-Universität, 1-2 luglio 2019, a cura di Roberto Ubbidente, i.c.s., anticipata in ID., ...*formar modelli nuovi... Marinos Poetik des 'Neuen' und die Amalgamierung des 'Alten'*. *Bemerkungen aus dem Blickwinkel einer laufenden Forschergruppe*, Working Papers der FOR 2305 *Diskursivierungen von Neuem*, 5 (2017), Freie Universität Berlin, disponibile all'url http://www.for2305.fu-berlin.de/publikationen-berichte/publikationen/wp5/FOR-2305---Working-Paper-No_-5_-Nelting.pdf, che mette l'accento sulla svalutazione e sulla «irrispettosa indifferenza» verso gli antichi di cui questo concetto di *imitatio* sarebbe indizio («Marino übt sich in einer respektlosen Gleichgültigkeit gegenüber dem Alten», p. 12).

sicale) che di primo acchito farebbe pensare a una creazione indipendente da modelli²⁰, e che invece nello scritto mariniano indica la capacità di far proprie, di trasfondere nel proprio stile «le sentenze straniere e l'elocuzioni peregrine» (par. 11) imitate dai predecessori, opponendosi al «murare sopra il vecchio»²¹ (par. 12): è l'abilità dell'imitazione a creare la novità. Nell'imitazione, così come intesa dal Marino, si conciliano gli opposti del passo tassiano citato in esordio: è l'imitazione secondo capriccio, e non il «finto e non udito», a creare il nuovo. Anche Marino, appunto, si serve della formula oraziana: «così le sentenze straniere e l'elocuzioni peregrine trasfuse dentro il loro stile *sono divenute proprie* di que' tali che di esse si sono serviti» (par. 11).

Nel paragrafo 13, perciò, la mutuazione di passi altrui perde del tutto la connotazione di esercizio o di fondamento, e diviene scelta ornamentale che dà valore all'opera:

È ben vero che se gli è venuto fatto di servirsi a tempo e luogo di colonna, di cornice o di statua tratta da qualch'edificio antico, si è *ingegnato* di situarla in modo che ne sia *cresciuto ornamento* alla fabbrica.

L'osservazione è ripetuta quasi identica nella *Lettera IV*, a conferma non solo della stabilità della poetica mariniana lungo gli anni, ma anche di una propensione alla formularità riscontrabile specialmente nelle lettere:

Le statue antiche et le reliquie de' marmi distrutti, poste in buon sito et collocate con *bell'artificio*, *accregono ornamento et maestà* alle fabbriche nuove. (*Lettera IV*, righe 507-509)

L'imitazione *ingegnosa*, dunque, accresce la riuscita del testo ed è spia di originalità: Marino ha lavorato «a senno suo», creando forme nuove che fanno apparire «strane» le sue composizioni a coloro che si accontentano di «esser copisti delle tavole vecchie» (*Lettera Claretti*, parr. 13-14).

Le «fantasie» suggerite al poeta dalla lettura dei predecessori, inoltre, superano il modello:

L'*imaginative feconde* e gl'*intelletti inventivi*, ricevendo in sé a guisa di semi i fantasmi d'una lettura gioconda, entrano in cupidità di *partorire* il concetto che n'apprendono et vanno subito *machinando* dal simile altre *fantasie*, et spesso

²⁰ Come nel Mazzoni: cfr. SCARPATI, *Tasso, Patrizi e Mazzoni*, p. 221.

²¹ L'espressione è essa stessa imitata dalla polemica tra Tasso e la Crusca: cfr. TASSO, *Apologia*, cc. C8v-D1r.

peraventura *più belle* di quelle che son lor suggerite dalle parole altrui, ritraendo sovente da un conciso et semplice motto d'un poeta *cose allequali l'istesso poeta non pensò mai*. (*Lettera IV*, righe 401-409)²²

Il lessico mariniano non lascia dubbi sulla natura *creativa*, e non ginnasiale dell'imitazione. Lungi dall'essere omaggio all'autorità o palestra di buona scrittura, l'imitazione è stimolo alla fantasia, scintilla di ispirazione, cammino verso la novità.

Entro questo quadro teorico, assumono un significato rinnovato la celebre descrizione della lettura «col rampino» e soprattutto la rivendicazione orgogliosa del ricorso a fonti peregrine, a modelli non ovvii:

Assicurinsi nondimeno cotesti ladroncelli che nel mare dove io pesco et dove io traffico essi non vengono a navigare, né mi sapranno ritrovar addosso la preda s'io stesso non la rivelo. (*Lettera IV*, righe 516-519)

L'allargamento a dismisura del serbatoio di fonti da imitare è infatti il naturale corollario di questo concetto di imitazione, nonché il momento del distacco definitivo dall'imitazione normativa (*in primis*, il petrarchismo) inaugurata da Bembo e condivisa dalle opere portanti e dal tessuto connettivo della letteratura del Cinquecento. Se l'imitazione ingegnosa è ciò che accresce ornamento, l'ornamento sarà tanto più prezioso quanto meno sarà facile ritrovare la fonte, con un salto teorico che a me pare decisivo e che fonda tutta la stagione poetica successiva, dove la ricerca del traslato e della figura arditi si accompagna al ricorso a un'erudizione peregrina. In questo senso Marino è davvero un caposcuola, e la sua insofferenza per le regole (dalle quali era ancora vincolato Tasso) deriva proprio da quell'innovatività dell'imitazione. Di lì a una nuova concezione del diletto poetico il passo è breve, e non è certo casuale che al Marino guardi il maggior teorico di quel diletto, cioè Emanuele Tesauro²³. In pochi decenni, la questione dell'imitazione viene completamente rovesciata diventando avamposto della modernità, punto di rottura: la difficoltà che deriva al lettore da quell'imitazione

²² Di un'imitazione che supera il modello Marino parla anche in relazione al proprio idillio *Piramo e Tisbe*, ripreso dal poemetto spagnolo di Jorge de Montemayor: «Io l'ho poi (se non m'inganno) aiutato, illustrato et amplificato con diversi episodietti et descrizioni, onde qualche v'è rimaso del suo primiero autore è sì poco che si può dir quasi nulla [...]. Le sudette cose [sono state] da me accresciute et arricchite di molti lumi che per l'addietro non avevano» (*Lettera IV*, righe 350-357).

²³ Cfr. PIERANTONIO FRARE, *Marino al cannocchiale*, «Aprosiana», n.s., 9 (2002), pp. 97-108, con il precedente «*Per istraforo di prospettiva*». *Il Cannocchiale aristotelico e la poesia del Seicento*, Pisa-Roma, IEPi, 2000.

innovativa diventa fonte di piacere, il piacere dell'ingegno che deve cogliere l'ingegnosità stessa dell'imitazione. La «tacita indagine del pensiero» della lettera petrarchesca balza in primo piano, diventa ciò che dà valore al testo.

In una delle ultime lettere mariniane, scritta da Napoli ad Antonio Bruni, poeta che Marino vedeva insieme come un delfino plausibile e come un rivale, è confermata questa dinamica. Nella lettera è contenuto un giudizio del Marino su un'opera encomiastica di Bruni, *La Ghirlanda*, sottoposta preventivamente allo sguardo del più anziano maestro. Tornano (a distanza di undici anni) le formule impiegate nella *Lettera Claretti*, ma torna soprattutto l'orgoglio di un'imitazione di luoghi reconditi, che rinnova dall'interno una ripresa della *Poetica* aristotelica («la poesia è tanto più nobile quanto più imita»):

Si vede ch'ella non imita que' pittori frustapennelli che attendono a copiar le tavole antiche, ma le piace filosofar con nuove e capricciose fantasie per non esser nel numero della plebe de' poeti. Veggo ancora che i luoghi imitati son reconditi, e v'ha gran parte Nonno e Claudiano, amendui lumi inestinguibili della poesia greca e latina. Ma sopra tutto lodo l'imitazione delle sue poesie, perché (sì com'ella sa) la poesia è tanto più nobile quanto più imita: questi suoi versi acquisteranno altrettanto maggior applauso quanto è più riguardevole in loro l'imitazione²⁴.

Tra le affermazioni mariniane, degna di maggior nota mi pare quella che fa coincidere l'imitazione innovativa e ingegnosa con l'invenzione nuova e capricciosa: non soltanto perché parla di una novità e di una fantasia ben chiuse entro i confini del rapporto con la tradizione (a differenza di quanto accadrà – almeno nelle intenzioni – nel romanticismo), ma perché, quasi paradossalmente, risuscita l'originaria libertà della *mimesis*, intesa nell'antichità, come si è detto, non come copia fedele dal vero ma etimologicamente come *rappresentazione, ri-messa in opera, creazione* di un'autonoma strategia di senso, di un'espressione estetica autonoma. L'imitazione diventa un *congegno di modernità*, in termini di autonomia dell'arte²⁵ e di fortuna presso i

²⁴ GIAMBATTISTA MARINO, *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, num. 235. La lettera è commentata, da altra prospettiva (ma con esiti convergenti), in EMILIO RUSSO, *Le lettere del Marino e la cultura di primo Seicento*, in *Epistolari italiani e latini dal Due al Seicento: modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, Atti del XVI seminario internazionale di Letteratura italiana «Gennaro Barbarisi», Gargnano 29-30 settembre - 1 ottobre 2014, a cura di Claudia Berra, Paolo Borsa, Michele Comelli e Stefano Martinelli Tempesta, Milano, Università degli studi di Milano, 2018 («Quaderni di Gargnano», 2), pp. 661-684, alle pp. 682-684.

²⁵ Un'autonomia, però, che non ha a mio parere connotati irrazionalistici, come sembra intendere Scarpati quando sostiene (*Tasso, Patrizi e Mazzoni*, p. 223) che Tasso intende frenare «la discesa del discorso di poetica lungo il declivio irrazionalistico», mostrando di avvertire per tempo «il lungo giro dell'avventura barocca» e di farsi «critico di quella dottrina prima che essa si sia

lettori contemporanei («maggior applauso»).

Se dunque l'imitazione diventa un valore e non una scuola di stile o un inevitabile dialogo con chi ha già detto le stesse cose, se diviene fonte di orgoglio e di applicazione dell'ingegno, è evidente che la *novità* andrà trovata nelle pieghe dell'imitazione stessa o, per dirla con le parole di Marino, nel «modo istesso della imitazione» (*Lettera Claretti*, par. 8): lo scarto dalla tradizione, la *modernità* di questi poeti, andrà cercata lì. L'ovvietà di questa affermazione si scontra con la prassi degli studi e dei commenti che, con poche eccezioni²⁶, tendono a fermarsi alla prima tappa, cioè alla fruttuosa pesca

esplicitamente manifestata». Con maggiore chiarezza lo studioso si esprimeva nel precedente saggio *Icastico e fantastico* (p. 259): «è possibile pensare che tra lo svilupparsi in direzione puramente mentale (“artificiale”) dei percorsi della finzione, in direzione della mimesi non icastica ma fantastica, e la sistematica assunzione degli espedienti metaforici esista, se non un rapporto di causa-effetto, almeno una concomitanza che va attentamente considerata», quasi che il secolo barocco fosse figlio della proposta poetica del Mazzoni, come traluce dalla successiva analisi del dialogo *Del concetto poetico* di Camillo Pellegrino (pp. 262 e ss.). Al contrario, a me la via intrapresa dal Marino e dai suoi imitatori (ma anche dal classicismo barocco, e ancor più dal Tesauro) sembra proprio figlia di quella «imaginatione intellettuale» che Tasso proponeva per rifiutare la «dottrina dell'idolo» proposta su base platonica dal Mazzoni e tendente a distaccare «la poesia dalle altre operazioni intellettuali» (*Tasso, Patrizi e Mazzoni*, p. 222) e segnatamente la poesia dall'imitazione (intesa in entrambe le accezioni di *mimesis* e di *imitatio*). Cfr. anche gli studi citati nel cap. 5, nota 33. Non a caso, proprio nel dialogo del Pellegrino Marino, i cui debiti verso la tradizione sono così ampi, riluce come innovatore nell'*inventio* e non (solo) nell'*elocutio*: cfr. *Icastico e fantastico*, p. 263, e più oltre il cap. 3.

²⁶ Commenta la prassi invalsa negli studi proprio l'autore di una delle rarissime eccezioni, il citato PONCE CÁRDENAS, *La imitación áurea*, p. 13: «la fundamentación teórica de las monografías sobre la imitación poética casi nunca ha venido acompañada de un correlato “práctico”, en el que la interpretación y comentario de textos concretos permitiría iluminar las distintas estrategias y visiones en torno a este tipo de actividad creativa». La frase di Ponce si riferisce all'ambito critico dell'ispanistica, ma essa si può estendere a quello degli studi italianistici sull'epoca qui considerata. Tra le eccezioni, per pagine programmatiche prima che per la loro applicazione, annovero LUCA SERIANNI, *Spigolando tra i versi dei poeti*, in *Metodi Testo Realtà. Atti del Convegno di Studi* (Torino, 7-8 maggio 2013), a cura di Margherita Quaglini e Raffaella Scarpa, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, pp. 133-143, e GIAN PIERO MARAGONI, *A che serve parlare di fonti? (cortese invito a farsi venire qualche dubbio)*, «Parole rubate. Purloined letters», 17 (2018), pp. 3-20 (vd. alle pp. 5-7): disponibile in rete all'url http://www.parolerubate.unipr.it/fascicolo17_pdf/F17_1_maragoni_fonti.pdf. Specifica sul Marino è l'eccezione di EDOARDO TADDEO, *Studi sul Marino*, Firenze, Sandron, 1971, pp. 143-144, che conclude: «Se si osservano da vicino gli interventi che il poeta compie sui testi di partenza, ci si rende conto che essi sono dettati da una poetica consapevole e coerente, guidata da un intuito sicuro nella selezione dei materiali e capace di assimilarli e farli propri. Quando si porti l'attenzione non tanto sugli antecedenti quanto sui risultati del lavoro mariniano, non possono sussistere dubbi sulla sua capacità di ri-creazione». Sull'ulteriore passo che a mio parere occorre fare quando si voglia studiare tale capacità di ri-creazione, cfr. *infra*, cap. 3, p. 99. Altre eccezioni si citeranno nel corso del volume.

nel mare navigato da Tasso o da Marino: ritrovano la fonte, la descrivono e la analizzano, mettono in rilievo analogie e differenze, ma raramente si chiedono dove sia lo *scarto* che rende il testo dell'imitatore *sostanzialmente* diverso da quello imitato, e soprattutto se questo scarto, misurato su larga scala, non possa contribuire a definire la sfuggente modernità di questi autori, a capire la nuova dimensione poetica che creano, il nuovo valore che attribuiscono alla letteratura, i nuovi occhi con cui guardano e conoscono. Ancora più raramente gli studi si chiedono se e come quello scarto sia stato percepito dai contemporanei, se non sia bastato a tracciare quelle linee di demarcazione che vediamo ben espresse, anche in termini polemici²⁷ e di gareggiamento²⁸, dai primi lettori, senza quasi mai domandarci perché le abbiano tracciate.

Ecco spiegati il come e il perché di questo contributo e il motivo della seconda parte del titolo: «visti dal Seicento». Tutti i saggi che seguono prendono le mosse dalla riflessione critica secentesca, quella *occasionale* che si espresse, com'è noto, in testi di diversissimo tipo e quasi sempre privi della sistematicità del trattato: lettere, lezioni accademiche, commentari, postille, persino relazioni dei censori ecclesiastici. Quei documenti sono in primo luogo serbatoi di novità: quasi nessuna delle fonti indicate era stata reperita dagli studiosi e dai commentatori d'oggi²⁹. In secondo luogo, essi suggeriscono un'attitudine critica che può risultare per noi oggi assai innovativa, proprio perché ci immerge nel particolare concetto di imitazione dei contemporanei e dunque dei poeti stessi che consideriamo. Non sono rari i casi in cui certi accostamenti risultano ai nostri occhi poco pregnanti, stiracchiati o addirittura assurdi; e proprio per questo quelle fonti non sono mai state indicate. Ma ciò che a un occhio del ventunesimo secolo può apparire strano

²⁷ Per un'interpretazione dei pronunciamenti polemici di Tommaso Stigliani nei confronti dell'evoluzione della poesia del Marino, e delle loro implicazioni storico-letterarie, cfr. il cap. 2.

²⁸ «Io chiamerei quest'atto più tosto gareggiamento che imitazione», concludeva lapidariamente Cesare Rinaldi in una lettera del 24 agosto 1619 a Giovan Battista Manzini, a proposito di un sonetto «sopra la rosa nata di verno», soggetto comune al Manzini e a Claudio Achillini. Cfr. CESARE RINALDI, *Lettere*, Bologna, Cochi, 1620, p. 104. La lettera è pubblicata e commentata in FEDERICA CHIESA, *Per un primo inquadramento dell'epistolario di Cesare Rinaldi*, in "Testimoni dell'ingegno". *Reti epistolari e libri di lettere nel Cinquecento e nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati, Sarnico, Edizioni di Archilet, 2019, pp. 261-323, alle pp. 312-313.

²⁹ Basti per esempio la fonte indicata dal Marino non per un personaggio minore, ma per l'Armida tassiana, cioè Abra nell'*Amadís de Gaula* (Lettera IV, righe 459-462): la verifica sui testi di quell'indicazione, carica di implicazioni, è arrivata solo nel 2010: EMILIO RUSSO, *Tasso e i romanzi*, in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, a cura di Claudio Gigante e Giovanni Palumbo, Bruxelles, Peter Lang, 2010, pp. 321-344.

non lo era all'occhio del commentatore secentesco, che anzi spesso riscontrava in quella che a noi appare stranezza una ragione importante di novità e quasi l'essenza della modernità di un autore, o della superiorità di un autore sull'altro, o del particolare stile di un autore. Perciò, anziché condannarli impazientemente, ho scelto di dar credito alla loro intenzionalità profonda e non distratta. In molti casi, se non in tutti, il raccolto mi è parso prezioso e degno di essere posto in luce: anche la naturale stortura merita dignità e vita, tanto più che, appunto, la taccia di stortura deriva dagli occhi che guardano e dall'impazienza più spesso che dalla mancanza d'arte o di profondità dell'oggetto.

Pur traendo la loro origine da carotaggi d'occasione e non da intento sistematico, i cinque saggi qui raccolti hanno ambizione metodologica. Mi è sembrato che entro le pieghe del modo di imitare potessero scorgersi le linee di una evoluzione del gusto, dunque validi suggerimenti per tracciare la mappa di quella stagione ancora sfuggente. Il tutto nella convinzione che la storia letteraria debba farsi e rinnovarsi procedendo dal dettaglio, spesso minimo, all'insieme, e che dando dignità a ciò che è tangenziale, magari imperfetto e difettoso ma vero, si arrivi a vederne la complessità, ad accoglierla e ad amarla senza volerne raddrizzare le storture. Come scriveva Dionisotti di Benedetto Croce, «la contemplazione delle cime suppone la conquista lenta delle pendenze ombrose, un itinerario che muove dal fondo delle valli e richiede un orientamento sicuro»³⁰.

³⁰ CARLO DIONISOTTI, *Postilla a una "lettera scarlatta"* [1946], in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi PBE, 1971, p. 21. Le esigue dimensioni del presente volume mi concedono la libertà di riportare tutta la pagina di Dionisotti, la cui prima parte suona persino più attuale di allora, e la cui convinzione conclusiva è oggi smentita, almeno nel nostro Paese: «Ma in un paese come l'Italia, dove abitualmente la pigrizia del leggere e del pensare adegua la prontezza del discorrere a voce e per iscritto, e rare sono sempre state le imprese di collaborazione letteraria che non fossero accademicamente rispettose dei privilegi individuali, dell'improvvisazione retorica e dell'ozio decorativo, se una scuola filologica non poteva essere altra cosa che un fenomeno di eccezione, la solitudine del Croce lettore doveva rimanere egualmente inviolata. Anche per questa ragione: che leggere importa aver letto, importa cioè il rovescio di quella attualità della lettura, di quella emergenza del passato nel presente, come picchi illuminati dal sole che si stagliano sul cielo terso al di sopra d'un mare di nuvole, che è l'aspetto più appariscente e conclusivo della ricerca crociana della poesia. Nel Croce la contemplazione delle cime suppone la conquista lenta delle pendenze ombrose, un itinerario che muove dal fondo delle valli e richiede un orientamento sicuro, una conoscenza tecnica del passato; insomma una implicita filologia. Oggi mi sembra che sia definitivamente chiarita la vanità di quel contemplare dall'alto senza il travaglio dell'ascesa, e la necessità che la emergenza del passato nel presente corrisponda a una dedizione strenua del presente al passato» (pp. 21-22).

I saggi contenuti nel volume sono inediti. Il terzo costituisce un ampliamento – sollecitato da Jesús Ponce Cárdenas – dell’edizione delle postille stiglianese e di alcuni spunti critici leggibili nel contributo *Le postille di Stigliani al Ritratto del Marino*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpato*, a cura di Eraldo Bellini, Maria Teresa Girardi, Uberto Motta, Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 443-477. Alcuni risultati delle ricerche per la stesura del primo, del quarto e del quinto sono stati presentati nelle seguenti occasioni:

1. «Giornata Tassiana» per la consegna del «Premio Tasso», Bergamo, Civica Biblioteca ‘Angelo Mai’ – Centro Studi Tassiani, settembre 2011;
4. Convegno Internazionale «La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora», Pisa, Università degli Studi, aprile 2013;
5. Convegno Internazionale «L’Adone du cavalier Marino. Tradition poétique, codes expressifs, circulation des savoirs – L’Adone del Marino. Tradizione poetica, codici espressivi, circolazione dei saperi», Padova, Università degli Studi, dicembre 2010.

Devo il titolo del secondo saggio ad Alessandro Metlica e Franco Tomasi, il cui gentile invito a partecipare al volume *Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento* (da loro curato, Milano, Mimesis, 2015) non sono riuscita a onorare come avrei dovuto.

I testi privi di un’edizione moderna si trascriveranno dai manoscritti o dalle edizioni cinque-secentesche ammodernandone l’ortografia (regolazione di accenti, apostrofi, punteggiatura e maiuscole; scioglimento delle abbreviazioni – la nota tironiana si trascrive *e* davanti a consonante, *et* dinanzi a vocale; riduzione a *z* del nesso *ti*+vocale; divisione delle parole quando la scrittura unita in italiano moderno richieda raddoppiamento fonosintattico – es. *sicome* > *sì come* e non *siccome*; eliminazione dell’*h* etimologica e corrispondente regolarizzazione del *c* in *ch* – es. *c’haveva* > *ch’aveva*, *c’ha* > *ch’ha*). I testi citati dalle edizioni moderne sono stati confrontati con quelli antichi di riferimento: talvolta si è resa necessaria qualche lieve emenda.

Desidero ringraziare le persone che hanno generosamente discusso con me l’idea iniziale e alcuni contenuti di questo volume, leggendone poi in tutto o in parte il dattiloscritto: Eraldo Bellini, Mercedes Blanco, Davide Conrieri, Marco Corradini, Roberta Ferro, Maria Teresa Girardi, Gian Piero Maragoni, David Nelting, Valentina Nider, Jesús Ponce Cárdenas, Francesco Rossini, Emilio Russo, Sara Scurti. A Lara Nicolini e Francesco Cannizzaro devo preziosi suggerimenti sulle fonti classiche, a Maria Fiammetta Iovine sugli Accademici Umoristi. Ringrazio di cuore Luciana Pedroia e tutto il personale della Biblioteca Salita dei Frati di Lugano, dolce ricetto in giorni di ‘strana armonia’.

Ringrazio infine i direttori di collana, Gloria e Sandra Borghini delle Edizioni ETS, e Maria Colombini della redazione per l’accoglienza familiare e per l’alta qualità del lavoro editoriale.

Poiché la freschezza del loro sguardo sul concetto di imitazione ha rinnovato il mio, dedico il libro a Maria Cerreto, mia figlia, e ai miei studenti dei Corsi di Studio in Lettere e Culture Moderne Comparate dell'Università di Bergamo.

Here is a song
 From the wrong side of town
 Where I'm bound
 To the ground
 By the loneliest sound
 That pounds from within
 And is pinning me down

 Here is a page
 From the emptiest stage
 A cage or the heaviest cross ever made
 A gauge of the deadliest trap ever laid

 And I thank you
 For bringing me here
 For showing me home
 For singing these tears
 Finally I've found
 That I belong here

[...]

Feels like home
 I should have known
 From my first breath

 God send the only true friend
 I call mine
 Pretend that I'll make amends
 The next time
 Befriend the glorious end of the line
 (Martin Lee Gore, Depeche Mode, *Home*, dall'album *Ultra*, 1997)

Travel with me
 and we'll see...
 (Steve Hogarth, Marillion, *This train is my life*, dall'album
Happiness is the road, 2008)

I MANOSCRITTI

I manoscritti Barberiniano Latino 3867 della Biblioteca Apostolica Vaticana e San Pantaleo 59 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma conservano i testi relativi a una disputa accademica secentesca sulla *Gerusalemme liberata*¹. Il codice vaticano, miscellaneo, è stato inventariato da Sante Pieralisi che elenca ai punti 9 e 10 gli scritti che qui interessano:

9. Discorso alli Censori dell'Accademia degli Umoristi (detto dall'Accademico il Verecondo) – “Strano parve che nell'Accademia publica si leggesse contro alla Gerusalemme liberata di Torquato Tasso. Non perché” a carte 78-95.

10. Alli Censori dell'Accademia degli Humoristi risposta del Garopoli – “Signori Censori vi ho veduto in un grande intrigo” (Il Garopoli tra gli Accademici era chiamato il Veridico, e questa risposta o discorso contro il Tasso, [è] seguita da un'altra lezione Accademica sullo stesso argomento, se pure non è un abbozzo di questa medesima) a carte 96-112².

Il confronto con il codice San Pantaleo 59 permette di precisare le indicazioni di Pieralisi e di riordinare la disputa come segue:

- A) Lezione accademica del Veridico;
- B) Replica del Verecondo al testo A;
- C) Controreplica del Veridico al testo B;
- D) Controreplica del Verecondo al testo C.

Il testo A, che diede inizio alla contesa, è conservato soltanto nel ms. vaticano alle cc. 106-112 (si tratta di quello identificato erroneamente da Pieralisi

¹ La prima parte della disputa è riassunta brevemente, sulla base del solo ms. vaticano, nel paragrafo *Costume, sentenza, and the 'path' from sleep to death* di JONATHAN UNGLAUB, *Poussin and the Poetics of Painting. Pictorial narrative and the legacy of Tasso*, New York, Cambridge University Press, 2006, pp. 125-128, senza giungere a un'identificazione del Verecondo.

² *Inventarium Codicum mss. Bibliothecae Barberinae Redactum et Digestum a D. Sancte Pieralisi Bibliothecario. Et in Tomos Vigintitres Distributum*, tomos 15, pp. 314-315.

come «abbozzo»); B e C si trovano in entrambi i mss. (B rispettivamente: Barb. Lat. 3867, cc. 78-95; San Pantaleo 59, cc. 5-30; C rispettivamente: Barb. Lat. 3867, cc. 96-105; San Pantaleo 59, cc. 139-147); il testo D si trova soltanto nel ms. San Pantaleo 59, alle cc. 33-137.

La mancata visione di entrambi i manoscritti e forse qualche trascuratezza hanno fatto sì che la disputa venisse registrata con imprecisioni dalla bibliografia tassiana. Il codice San Pantaleo 59, appartenuto alla biblioteca dei Padri delle Scuole Pie poi confluita appunto in quel fondo, era già noto a Crescimbeni³, che correttamente situava la *querelle* entro la romana Accademia degli Umoristi e identificava i due contendenti in Girolamo Garopoli e Francesco Lucidi, in accademia rispettivamente Il Veridico e Il Verecondo. Pierantonio Serassi⁴, forse contaminando le notizie con altre in suo possesso, parlò di una contesa avvenuta nell'Accademia degli Infecondi collocandone il manoscritto in una «miscellanea in folio della libreria Albani» e attribuì i testi a Girolamo Garopoli e a Emilio Sibonio. Angelo Solerti⁵, citando esplicitamente Crescimbeni e confermando l'attribuzione a Garopoli e Lucidi, collocò la disputa nell'Accademia degli Infecondi di Roma anziché in quella degli Umoristi; Luigi Locatelli⁶, nella sua bibliografia tassiana e nella sua appendice, riportò entrambe le notizie, riferendo sempre la polemica all'Accademia degli Infecondi.

I due codici collocano invece con certezza la contesa entro l'Accademia degli Umoristi⁷: ciascuno dei testi è infatti indirizzato esplicitamente ai cen-

³ GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, Roma, Chracas, 1698, libro V, p. 349.

⁴ PIERANTONIO SERASSI, *La vita di Torquato Tasso*, Roma, Pagliarini, 1785, libro III, p. 515 in nota.

⁵ ANGELO SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, Torino-Roma, Loescher, 1895, vol. I, p. 457.

⁶ LUIGI LOCATELLI, *Bibliografia tassiana. Studi sul Tasso*, a cura di Tranquillo Frigeni, «Studi tassiani» [suppl. a «Bergomum»], LXI (1967), n° 3645 (notizia ripresa dal Serassi con attribuzione a Sibonio); ivi, LXXI (1977), n° 7865; *Appendice*, ivi, LXXXVIII (1993), n° 1644 (notizia ripresa dal Solerti con attribuzione a Lucidi). La bibliografia è stata riordinata alfabeticamente e rivista da TRANQUILLO FRIGENI, *Bibliografia tassiana "Luigi Locatelli". Parte IV: Bibliografia degli scritti su Torquato Tasso e le sue opere fino al 1950*, Milano, Selecta, 2003, 3 voll., ad ind. «Garopoli»: Frigeni riscontra la doppia attribuzione senza risolvere l'incongruenza.

⁷ Menziona il ms. San Pantaleo 59, indicando soltanto il nome accademico del Verecondo, senza risolvere la questione dell'identificazione, il recentissimo JEAN-LUC NARDONE, *La Miscellanea dell'accademia degli Umoristi (Ms. San Pantaleo 44) de la Bibliothèque Nationale de Rome: sur les notions d'œuvre collective et d'œuvre collectif au XVIIe siècle*, «Le Verger» [revue numérique de «Cornucopia»], bouquet XIII, octobre 2018, p. 9 (disponibile all'URL <http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2018/11/larticle-de-Jean-Luc-Nardone.pdf>), entro il quale si leggono l'elenco degli accademici e la bibliografia sul sodalizio, il più importante nella Roma secentesca, in

sori di quell'accademia; gli autori firmano rispettivamente i testi «Il Veridico» e «Il Verecondo». Il ms. vaticano riporta in calce al testo A, a c. 112v, la seguente sottoscrizione di mano diversa: «Dixit Hieronymus Garopolus in Acchademia Humoristarum quarto idus Octobris 1659». L'avvio della polemica va dunque collocato nel 1659. Gli altri testi non portano data.

L'identificazione del primo dei contendenti, anche prescindendo dalla sottoscrizione appena riportata, era agevole, poiché il Garopoli cita all'interno delle lezioni le proprie opere e segnatamente il *Carlo Magno*, poema eroico pubblicato in prima edizione nel 1655⁸; allo stesso poema fa cenno anche il Verecondo nelle sue repliche. L'identificazione del secondo disputante è invece impossibile per via interna, poiché non si fa mai riferimento al suo nome né ad opere da lui scritte.

Entrambi i nomi tramandati dalle fonti sono plausibili. Emilio Sibonio, più noto, fu protagonista di una polemica in versi satirici con Salvatore Rosa (Accademico Umorista); conoscitore del greco, come si evince da sue traduzioni latine di epigrammi greci di Leone Allacci, è stato oggetto dell'attenzione di Tomaso Montanari, che ne ha ricostruito l'ambiente culturale, legandolo all'*entourage* di papa Alessandro VII, a Bernini, a Sforza Pallavicino, ad Agostino Favoriti e all'Accademia degli Intrecciati. Prospero Mandosio, nel tracciarne una breve notizia biografica, lo descrive come «in humanis litteris excultus, ac in arte poetica excellens»⁹. Assai meno facile da inquadrare la figura di Francesco Lucidi, le cui rare comparse nelle fonti sono legate a Leone Allacci (che lo definisce suo amico nelle *Apes Urbanae* e ne pubblica carmi latini tradotti dal greco), all'Accademia dei Fantastici,

attesa che giunga a compimento l'attesa monografia di MARIA FIAMMETTA IOVINE, *L'Académie des Humoristes: savoir et pouvoir dans la Rome baroque*, in corso di stampa per la Radboud Universiteit Nijmegen. Ci si augura soprattutto che la studiosa faccia luce sugli anni più tardi del sodalizio, quelli cui appartiene la disputa, sinora trascurati dagli studi.

⁸ GIROLAMO GAROPOLI, *Il Carlo Magno, o vero la Chiesa vendicata*, Roma, a spese di Giovan Battista e Giuseppe Corvi, appresso Francesco Moneta, 1655. Il poema ebbe una seconda edizione: Roma, eredi del Corbelletti, 1660.

⁹ Cfr. UBERTO LIMENTANI, *La satira nel Seicento*, Milano, Ricciardi, 1961, pp. 203 e 209; TOMASO MONTANARI, *Sulla fortuna poetica di Bernini. Frammenti del tempo di Alessandro VII e di Sforza Pallavicino*, «Studi secenteschi», XXXIX (1998), pp. 127-164, alle pp. 155-164. Una breve nota bio-bibliografica, che dimostra conoscenza delle opere manoscritte del Sibonio e (significativamente) non cita la disputa su Tasso, è in PROSPERO MANDOSIO, *Bibliotheca Romana, Volumen secundum*, Romae, Typis an Sumptibus Francisci de Lazzeris, filii Ignatii, 1692, centuria 7, num. 96, p. 139. Le traduzioni degli epigrammi di Allacci in *Antonii Caraccioli clerici regularis De sacris ecclesiae Neapolitanae monumentis liber singularis. [...] Opus posthumum, Francisci Bolviti [...] studio, et industria in lucem editum*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1645, cc. †6v-††1r.

allo stesso Alessandro VII e ad altri membri dell'Accademia degli Umoristi come James Alban Ghibbes e Ferdinand von Fürstenberg¹⁰. La scarsità di notizie stupisce, perché i testi B e D danno testimonianza di intelligenza e cultura notevoli.

Pur tenendo saldo il precetto secondo cui *recentiora non deteriora*, pro-

¹⁰ La principale fonte ms. su Lucidi sembra essere il Fondo Allacci della Biblioteca Vallicelliana di Roma, ove si trovano: 1) nel ms. CXXIX (interni 6, 7, 8, 9 e 10), traduzioni dal greco, in versi latini, di componimenti di Allacci in lode di Urbano VIII (*Quid mihi colorum pulverem miscens levem; Annum iam ter sexies glomerans dies*; alcune forse autografe, altre in copia); 2) nel ms. CXXXIII (interno 34), un'altra traduzione in versi latini (*Leonis Philosophi Senarii in saeculi sui infelicitatem. Franciscus Lucidus latine vertit, incipit Veneranda quaeque pessum abiere cum die*, poi pubblicata dall'Allacci – che lo definisce «amicus meus summus» – in *Leonis Allatii De ecclesiae occidentalis atque orientalis perpetua consensione, libri tres*, Coloniae Agrippinae, apud Jodocum Kalcovium, 1648, lib. II, cap. XVIII, col. 854); 3) nel ms. LXXXIII (interno 35), un epigramma e un'ode latini in lode dell'Allacci (*Martia Nicoeno cecinit qui classica coeto; Quid non amantes mira Aganippides*); in quest'ultimo ms. si trovano alcuni componimenti per l'Allacci (di Antonio Bruni, Andrea Peschiulli, Nicola Villani, Paganino Gaudenzio, Agostino Favoriti), anche legati all'Accademia degli Umoristi. Nella medesima Biblioteca è conservato l'epistolario allacciano, attualmente privo di inventario: nel volume CXLVII, ove sono i corrispondenti i cui cognomi incominciano con le lettere D-L, non vi sono lettere del Lucidi (che del resto doveva essere a stretto contatto con l'Allacci a Roma). L'*ex libris* di Lucidi, assieme a quello cancellato di «Ioannis Baptistae Dethij», figura sul frontespizio del volume YY.16.16 (*Petri Victorii Commentarii in VIII libros Aristotelis de optimo statu civitatis*, Florentiae, apud Iuntas, 1576) della Biblioteca Angelica (cfr. ENRICO CELANI, *Dediche, postille, dichiarazioni di proprietà ecc. nei libri a stampa della R. Biblioteca Angelica di Roma (Continuazione)*, «La Bibliofilia», 7 (1905), pp. 258-263, a p. 261). Suoi carmi latini manoscritti inediti, di dedica a Ferdinand von Fürstenberg (del quale cfr. *Poemata Ferdinandi Lib. Baronis de Furstenberg. Accedunt Adoptivorum Carminum Libri 2, Editio altera*, Amstelodami, apud Danielem Elzevirium, 1671), sono segnalati da BERTRAM HALLER, *Die Sammlung Nordkirchen der Universitäts- und Landesbibliothek Münster: Handschriften, Autographen und Drucke der Familien Fürstenberg und Plettenberg aus Schloss Nordkirchen*, Münster, Rhema, 2010, pp. 88-89 (ms. Nk 93). Un carme latino, traduzione di un epigramma greco di Allacci in lode di Andrea Argoli, è pubblicato nelle *Leonis Allatii Apes Urbanae, sive de viris illustribus, qui ab anno MCDXXX. per totum MDCXXXII. Romae adfuerunt, ac typis aliquid vulgaverunt*, Romae, Excudebat Lodovicus Grignanus, 1633, p. 30 (ove Allacci definisce il Lucidi «amicus meus»; incipit *Sunt geminae astrigero sistant*). Ancora una versione latina in *Eustathii Archiepiscopi Antiocheni [...] in Hexabemeron commentarius [...] Leo Allatius primum in lucem protulit*, Lugduni, Sumptibus Laurentii Durand, 1629, c. ee4r (incipit: *Alluit aethereas ignitis fluctibus horas*). L'*Ode cum Fabius Chisius Cardinalis Romanus Pontifex renunciatus Alexander Septimus dictus esset* è nell'*Accademia tenuta da' Fantastici a dì 12 di maggio 1655. In applauso della Santità di Nostro Signore Alessandro VII*, Roma, Vitale Mascardi, [1655], p. 73 (*Aprilis idus, mensium omnium optimi*). Altra poesia latina in *Carminum Iacobi Albani Ghibbesii, poeta laureati caesarei, pars Lyrica; ad exemplum Q. Horatii Flacci quamproxime concinnata*, Romae, ex Officina Fabii de Falco, 1668, p. 198 (*Non ulli, aut tandem paucis*). Una sua «prosopopea» di Cicerone (in un epigramma latino sul cardinal Bessarione) è pubblicata in GIOVANNI PALAZZI, *Fasti cardinalium omnium Sanctae Romanae Ecclesiae [...] auctore Io. Palatio*, vol. II, Venetiis, expensis Gasparis Bencardi bibliopolae Augustani, 1701, col. 240 (*Excisum quid ego Xixtum, quid maesta ruinam*).

penderei per identificare il Verecondo con Francesco Lucidi, perché così sostiene la fonte più antica, Crescimbeni; il quale, inoltre, sembra essere l'unico ad aver avuto diretta conoscenza dei testi (almeno del ms. San Pantaleo): impossibile, infatti, a chiunque abbia preso visione dei manoscritti incorrere in un errore così macroscopico come l'errata identificazione dell'Accademia, il cui nome campeggia nelle intitolazioni e nelle prime righe di ognuno dei testi. Inoltre, il volume della Biblioteca Angelica con nota di possesso del Lucidi (cfr. nota 10) risulta essere previamente appartenuto a Giovan Battista Deti, di cui Lucidi cita codici petrarcheschi da lui consultati (testo D, c. 61r, e cfr. *infra*): nota di possesso e citazione, messi insieme, corroborano l'ipotesi che il Verecondo vada identificato con Lucidi.

La data d'innescò della polemica è collocata dall'anonima sottoscrizione al 12 ottobre 1659; le repliche, probabilmente non pronunciate in sessione accademica ma solo scritte¹¹, dovettero seguire di lì a poco¹².

L'estensione dei testi è tutt'altro che trascurabile: se il Garopoli si limita a sette carte, pur fittamente vergate, per il testo d'avvio, e a una decina altrettanto fitte per la replica (entrambi i testi sono autografi¹³ e portano numerose cancellature e aggiunte), il Lucidi risponde prima con 25 carte recto-verso, scritte su una sola colonna, e infine con ben 105 carte, pure scritte su una sola colonna. Dai dati quantitativi è già intuibile l'andamento digressivo delle repliche del Lucidi, il quale, cosciente di aver superato ampiamente i confini di una lezione accademica, si preoccupa di annunciare in apertura della seconda replica una suddivisione in tre parti; parti che nei fatti si rivelano però quattro, a testimonianza di una *verve* critica che cresce su sé stessa, nel tentativo di sommergere l'avversario dimostrando oltre ogni dubbio l'eccellenza del Tasso.

Come ricorda l'intitolazione apposta da altra mano su un ritaglio incollato sulla prima carta del testo A, la lezione accademica del Garopoli critica, con ampiezza di apporti eruditi, l'orazione – contenuta nel canto IX alle ottave 17-19 della *Liberata* – con cui Solimano invita gli Arabi ad attaccare nottetempo il campo cristiano, e in particolare i due ultimi versi dell'ottava 18:

¹¹ Come parrebbe evincersi dalle seguenti precisazioni del Lucidi in apertura del testo D: «L'oppositore del Tasso non volendo rendersi alla difesa fatta da me del medesimo, ed a voi Censori *scritta*» (c. 33r); «Né potranno da lui sue non confessarsi, quando *copia della sua mano* posso io dimostrarne» (ivi, con la nota a margine: «la copia è in fine» - cioè il testo C).

¹² Cfr. anche nota 27.

¹³ Non autografo, invece, l'altro documento del Garopoli conservato tra i Barberiniani Latini (3880, c. 143v), un sonetto per la nascita di Francesco Maria Barberini (*Con la fronte di rose esce, et indora*).

Tosto s'opprime chi di sonno è carco,
ché dal sonno a la morte è un picciol varco.

Lo sviluppo della controversia comprende un'analisi dell'intera concione e giunge dopo a toccare problemi assai distanti da quelle tre ottave tassiane. Data l'ampiezza dei testi, non sarà possibile seguire passo per passo le argomentazioni dei due contendenti, del resto non sempre stringenti e talora capziose; varrà piuttosto enucleare i non pochi motivi d'interesse, situati su diversi piani.

I CONTENDENTI

Uno di tali motivi, e insieme opportuna premessa, è costituito dalla cultura dei due contendenti. Il primo, Girolamo Garopoli, nato a Corigliano Calabro nel 1605 ma presto trasferitosi a Roma (ove morì nel 1678), militava da anni, all'epoca della disputa, nel difficile agone dell'epica post-tassiana: il suo nome, inserito nel *Dizionario biografico degli Italiani* e onorato da una monografia nel 1945¹⁴, compare solo saltuariamente nella recente indagine collettiva, intitolata *Dopo Tasso*¹⁵, giunta a rendere più nitido il panorama secentesco dei molti tentativi di raccogliere l'eredità della *Liberata* (e della *Conquistata*), e non mai nell'ancor più recente miscellanea sulla *Fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento*¹⁶. Tuttavia, grazie ai non numerosi studi su di lui, è possibile inquadrarne senza difficoltà l'ispirazione, espressa negli anni '40 nel poema *L'Aurena*¹⁷ e più tardi, come già accennato, nella doppia edizione del *Carlo Magno, o la chiesa vendicata*. Il primo poema è preceduto da una prefazione ove l'autore dichiara di seguire da vicino il magistero tassiano; il secondo, dedicato nientemeno che a Luigi XIV di Francia, è seguito, nella seconda edizione, da una *Apologia* del Garopoli contro le obiezioni mossegli in una *Censura* dall'Accademico Partenio. La produzione di Garopoli mostra dunque un impegno sul piano critico e polemico oltre che su

¹⁴ La voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani* è di LUCINDA SPERA (vol. 52, 1999); poco utile ai nostri fini la monografia di FRANCESCO GRILLO, *Girolamo Garopoli. Poeta civile del secolo XVII*, New York, S.F. Vanni Publishers & Booksellers, 1945 e 1946, che non menziona i manoscritti della controversia.

¹⁵ *Dopo Tasso: percorsi del poema eroico*, Atti del Convegno di studi, Urbino, 15 e 16 giugno 2004, a cura di Guido Arbizzoni, Marco Faini e Tiziana Mattioli, Roma-Padova, Antenore, 2005.

¹⁶ *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento. Modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, a cura di Tancredi Artico ed Enrico Zucchi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017.

¹⁷ *L'Aurena poema heroico di Girolamo Garopoli all'Altezza Serenissima di Ferdinando 2. Granduca di Toscana*, Bologna, Giacomo Monti, 1640.

quello proprio della poesia epica. La sicura impronta tassiana dell'opera del Garopoli è facilmente intuibile nella prima ottava del *Carlo Magno*, in cui i prelievi dall'*incipit* della *Liberata* sono fin troppo smaccati:

L'armi che de l'Italia il giogo altero
tolser de' regi, e 'l capitano io canto,
ch'a la Chiesa di Cristo un novo impero
fondò più del romano eterno e santo;
s'oppose a quegl'invidiando il fero
che frena a suo voler l'ombre del pianto:
pur cadde Averno, e fu 'l tiranno ingiusto
preda superba al trionfante Augusto¹⁸.

Nel loro svolgimento, però, i poemi del Garopoli cercano di coniugare tale impronta tassiana con un andamento narrativo che indulge, e ampiamente, ad evasioni romanzesche, con un occhio non soltanto ad Ariosto, ma anche – aspetto certamente più significativo – al romanzo in prosa contemporaneo¹⁹. Nella polemica umorista, invece, Garopoli si fa sostenitore di una posizione antitassiana che si muove nella direzione opposta, quella di un rigorismo classicistico e aristotelico molto accentuato, che non risparmia critiche all'Ariosto né al Marino: come ebbe a dire il Lucidi introducendo la sua prima risposta, Garopoli è preso da «furor» di criticare la *Liberata* non tanto per «fame di crusca», quanto per «infarinarne l'Italia liberata» del Trissino²⁰.

Quanto può trarsi dalla lettura delle due repliche permette di meglio inquadrare la cultura di Francesco Lucidi, che non si esaurisce nelle prove poetiche latine tramandate dalle poche fonti²¹. Egli è letterato solido, capace di leggere e citare in greco; conosce bene Platone e Aristotele, ma anche Euripide e gli storici greci e latini; è versato nelle citazioni bibliche e dei padri della Chiesa, oltre che intriso di cultura cinquecentesca e secentesca

¹⁸ Si cita qui dalla prima edizione. Nella seconda l'ottava resta immutata, salvo qualche aggiustamento ortografico.

¹⁹ Così come avveniva già in Francesco Bracciolini (sulla retorica del quale si veda *infra*): cfr. per una messa a punto recente Francesco Bracciolini, *Gli 'ozi' e la corte*, prefazione di Maria Cristina Cabani, a cura di Federico Contini e Andrea Lazzarini (Atti del Convegno Internazionale Pisa-Pistoia 21-22 settembre 2017), Pisa, Pisa University Press, i.c.s. Cfr. anche il mio *Poesia e corte barberiniana: sulla Bulgheria convertita di Francesco Bracciolini*, «Filologia e Critica», XLIII (2018), pp. 202-225.

²⁰ Testo B, c. 5r. Le citazioni dei testi B, C e D si trarranno sempre dal ms. San Pantaleo 59 della BNCR (per i testi B e C, sempre confrontate con gli equivalenti passi del ms. vaticano). Le citazioni del testo A provengono ovviamente dal ms. vaticano, unico testimone.

²¹ Cfr. nota 10.

(da Sannazaro e Ariosto alle dispute cruscanti sulla *Liberata*, a Marino sino agli storici secenteschi italiani e no). Qui varrà sottolineare non soltanto la sua capacità critica e esegetica, notevole, come vedremo, ma anche la sua attenzione agli aspetti filologici, in un'epoca ove tale attenzione era ancora rara. Ne darò ora qualche esempio in materia tassiana, ricordando però che Lucidi mostra di aver consultato «due Petrarchi a penna in pergamena belli e antichi», già di proprietà di Giovan Battista Deti, uno dei fondatori dell'Accademia della Crusca, e ora in possesso di «Gio. Batt.a del Palagio» suo nipote, collazionandoli e facendo perno sulla loro concordanza per restituire alla corretta lezione un verso citato erroneamente da Garopoli²².

Molte carte della seconda replica sono dedicate dal Lucidi al discorso di Armida in procinto di suicidarsi (*Liberata*, XX, 123-126), e in particolare ai primi due versi dell'ottava 126:

Felice me, se nel morir non reco
questa mia peste ad infettar l'Inferno!

seguiti dal verso esplicativo

Restine Amor, venga sol Sdegno or meco.

La lunga difesa di Lucidi, che in questo punto trascende di molto le obiezioni del Garopoli, è di carattere filosofico e teologico, volta a dimostrare come sia possibile che l'anima, una volta sciolta dal corpo al momento della morte, porti con sé i sentimenti che la permeavano in vita: nel caso di Armida, cioè, l'Amore e lo Sdegno, donde l'augurio della donna che l'Amore resti in terra, lasciandola finalmente libera dalla passione per Rinaldo. Ora, la questione interessante è che Lucidi si lancia in questa sua difesa muovendo da un testo di partenza caratterizzato da quella che sembra una *lectio difficilior*. Secondo Lucidi, infatti, il testo tassiano leggerebbe:

Felice me, se nel morir non reco
questa mia *veste* ad infettar l'Inferno!

²² Testo D, c. 61r. Il verso in questione è R.V.F. 20, 12. Giovan Battista del Palagio, abate fiorentino, fu poi Arcade col nome di Dòrilo Tesmiano; fu consultore della Congregazione dell'Indice e morì nel 1697. Cfr. GUSTAVO COSTA, *Malebranche e Roma. Documenti dell'Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede*, Firenze, Olschki, 2003, p. 37 e ss.; GIAN LUCA D'ERRICO, *Memoria e censura della filosofia politica di Giovanni Battista De Luca*, in *Alla riscoperta del Cardinale Giovanni Battista De Luca Giureconsulto*, a cura di Raffaele Coppola ed Ezio M. Lavorano, Venosa, Osanna Edizioni, 2016, pp. 92-112, alle pp. 96-97.

Di qui una lunga trattazione filosofica sull'impiego figurato di *veste* per *abito*, con relativi appigli all'*Etica nicomachea* e al concetto appunto di abito morale, e in particolare degli abiti della parte sensitiva dell'anima. Si potrebbe facilmente immaginare un errore dell'accademico, se Lucidi non aggiungesse quanto segue:

So ben che da molte impressioni communemente la parola *Veste* stampasi *Peste*; forse per illuminar quivi la oscurità del senso. [...] Ma quando non sia glossa inestatabi da' correttori e sia il vero testo, pur è necessaria l'interpretazione de gli abiti sensitivi che accompagnano l'anima separata²³.

Ora, a me non è riuscito di trovare alcuna edizione tassiana che porti la lezione *veste*: non quelle secentesche più vicine a Lucidi, non le edizioni Osanna, nemmeno la Bonnà che per prima inserì l'episodio della riconciliazione tra Rinaldo e Armida. Talché è sensato domandarsi a quale testo facesse riferimento il Lucidi, che immaginava con spirito filologico tutt'altro che ingenuo che *peste* fosse *lectio facilior* introdotta dai correttori a spiegare il difficile passo, che poteva risultare ambiguo poiché di solito la *veste* è il corpo che resta privato dell'anima. Posto che i versi appartengono a uno dei più contestati episodi della *Liberata*, assente dall'edizione Viotti del 1581 e, com'è noto, già eliminato da Tasso all'altezza del codice Gonzaga, sarebbe interessante proseguire l'indagine, pur se l'impiego tassiano del verbo *infettar* rende la lezione sostenuta dal Lucidi assai poco solida. Ma qui non è questione di correggere il testo della *Liberata*, bensì di dar conto di un'attenzione, di una inclinazione, di un'attitudine particolare dell'accademico verso il suo oggetto di studio.

Un passo appena precedente della seconda replica del Lucidi sembra confermare la sua competenza nel campo della filologia tassiana, con un'aggiunta di informazioni inedite che può forse agevolare futuri ritrovamenti. Sempre a proposito della sopravvivenza degli abiti dell'anima sensitiva dopo la morte, Lucidi cita a carico un passo di Basilio,aggiungendo:

Questa opinione di Basilio era certamente saputa dal Tasso, il quale studiosamente postillò di sua mano le opere di lui, e particolarmente l'*Esamerone* per trarne al Poema delle sette giornate la dottrina. E queste opere con le postille si videro già da me conservate appresso il sig. --- Nores come pretiosissimo tesoro²⁴.

È una testimonianza non solo della competenza del Lucidi, che conosceva

²³ Testo D, c. 87v.

²⁴ Testo D, cc. 86v-87r.

una delle principali fonti del *Mondo creato*²⁵, ma della sua capacità di fondare nei documenti quella competenza, ancorando all'esistenza di un postillato oggi non rintracciato la prova dei debiti tassiani verso Basilio. Il possessore del postillato, la cui familiarità col Lucidi è però messa in dubbio da uno spazio bianco che ne precede il cognome, come se l'autore faticasse a ricordarne il nome di battesimo, può essere identificato con Pietro De Nores, figlio del più celebre Giason: giunto a Roma nel 1591, entrato nelle grazie di Cinzio Aldobrandini, corrispondente, tra gli altri, di Gian Vincenzo Pinelli, egli trattava familiarmente col Tasso degli ultimi anni romani e, sebbene certamente già morto ai tempi della controversia Lucidi-Garopoli, fece in tempo a conoscere altre generazioni di letterati romani, tra i quali Sforza Pallavicino e forse lo stesso Lucidi²⁶.

Del resto, l'attenzione filologica e l'aggiornamento del Lucidi in materia tassiana sono ulteriormente e con maggior copia dimostrati, in conclusione della seconda replica, dalla conoscenza del *Giudicio*²⁷ e dalla sensibilità che il Lucidi dimostra verso la sorte del personaggio di Solimano nel passaggio da *Liberata* a *Conquistata*. È un dato su cui tornerò in conclusione; per il momento varrà ricordare che il contesto dell'accademia degli Umoreisti può far ipotizzare una vicinanza con il gruppo di letterati (comprendente appunto Sforza Pallavicino) che si riuniva, negli stessi anni, nella dimora romana di Marc'Antonio Foppa²⁸. Forse, dunque, da una vicinanza al letterato scen-

²⁵ Sui debiti tassiani verso gli esameroni patristici mi limito a segnalare un contributo recente che registra la bibliografia pregressa: ROSANNA MORACE, *Il Mondo creato tra gli «esameroni» patristici e l'Heptaplus di Pico*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, Opera diretta da Pietro Gibellini, vol. V: *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Grazia Melli e Maria Luigia Sipione, Brescia, Morcelliana, 2013, pp. 649-674.

²⁶ Cfr. SERASSI, *Vita*, pp. 475 (con la testimonianza del Pallavicino), 491-493 (qui una importante lettera a Pinelli ove si parla di Tasso); anche SOLERTI, *Vita*, pp. 730 e 735 cita il De Nores e le sue lettere; nessuno dei due parla però di libri tassiani lasciati al De Nores. Cfr. anche GIUSTO FONTANINI, *Biblioteca dell'eloquenza italiana con le annotazioni di Apostolo Zeno*, Parma, Fratelli Gozzi, 1803, p. 99, che ricorda il passaggio del De Nores dal servizio degli Aldobrandini a quello dei Barberini.

²⁷ Il *Giudicio* venne pubblicato per la prima volta a cura di Marc'Antonio Foppa nel volume secondo dell'edizione delle *Opere* del Tasso del 1666 (Roma, Dragonelli), dedicato al Pallavicino. La cronologia fa pensare che il Lucidi conoscesse l'opera qualche anno prima della stampa, a meno che non si voglia ipotizzare una durata di ben 7 anni della disputa accademica (il testo D non ha data, ma inclinerei ad avvicinare la sequenza di repliche alla data d'avvio, cioè il 1659). Cfr. l'edizione moderna con relativa nota al testo: TORQUATO TASSO, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Salerno Editrice, 2000.

²⁸ Cfr. la voce accuratissima di FRANCO PIGNATTI, *Foppa, Marco Antonio*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48, 1997.

tesco più attento alla filologia tassiana potrebbero dipendere il vivace spirito critico e l'aggiornamento bibliografico dell'ancora oscuro Francesco Lucidi.

L'ORAZIONE DI SOLIMANO (*GERUSALEMME LIBERATA*, IX, 17-19)

Gli altri motivi di interesse emergono sul piano dell'esegesi tassiana e scaturiscono per gran parte dall'oggetto del contendere. Come detto, i versi censurati dal Garopoli nella prima lezione (testo A) appartengono alla cosiddetta 'concione' di Solimano, al discorso, cioè, che il Soldano, appena istigato dalla furia Aletto travestita da «uom d'antica etade», indirizza agli Arabi per convincerli ad attaccare il campo cristiano immerso nel sonno, nel IX canto della *Liberata*. I due versi divengono il pretesto, dalla parte di Garopoli, per una critica a Tasso sul piano del rispetto del *costume*, aristotelicamente inteso, del personaggio; e, dalla parte di Lucidi, per elevare a Tasso un'alta lode proprio sullo stesso piano, analizzando il personaggio di Solimano alla luce di Aristotele e delle fonti della *Liberata*. Proprio sull'analisi dell'orazione di Solimano e sull'attenzione alle fonti voglio ora soffermarmi.

Converrà rileggere, d'avvio, le tre ottave che costituiscono la 'concione' di Solimano (IX, 17-19):

17 «Vedete là di mille furti pieno
un campo più famoso assai che forte,
che quasi un mar nel suo vorace seno
tutte de l'Asia ha le ricchezze absorte?
Questo ora a voi (né già potria con meno
vostro periglio) espon benigna sorte:
l'arme e i destrier d'ostro guerniti e d'oro
preda fian vostra, e non difesa loro.

18 Né questa è già quell'oste onde la persa
gente e la gente di Nicea fu vinta,
perché in guerra sí lunga e sí diversa
rimasa n'è la maggior parte estinta;
e s'anco integra fosse, or tutta immersa
in profonda quiete e d'arme è scinta.
*Tosto s'opprime chi di sonno è carico,
ché dal sonno a la morte è un picciol varco.*

19 Su, su, venite: io primo aprir la strada
vuò' su i corpi languenti entro a i ripari;

ferir da questa mia ciascuna spada,
 e l'arti usar di crudeltate impari.
 Oggi fia che di Cristo il regno cada,
 oggi libera l'Asia, oggi voi chiari».

Così gli infiamma a le vicine prove,
 indi tacitamente oltre lor move.

Il Garopoli aveva censurato i due ultimi versi dell'ottava 18, indicati in corsivo, con due diversi «vagli», uno dedicato al primo verso, uno al secondo. Trascurerò completamente il vaglio del secondo verso, maggioritario peraltro nel testo A, cui il Lucidi risponde difendendo Tasso e sostenendo la legittimità della metafora del «varco», con argomentazioni capziose e insieme ovvie²⁹. Parlerò invece del primo verso.

L'obiezione del Garopoli non era, per la verità, di molta sostanza: egli sosteneva che, se Tasso avesse badato a certi esempi classici (Esopo, c. 106r) e scritturali (Salomone, c. 106v), non avrebbe scritto che chi è «carco di sonno» si opprime facilmente, bensì «averebbe preso il patrocinio del sonno» (106r), poiché il sonno può essere apportatore di dottrina e di rivelazione. La somiglianza «di senso e di moto» tra il sonno e la morte ha condotto Tasso a credere che l'uomo mentre dorme sia «facilissimo oggetto all'ingiurie»: ma ciò è negato dalla prassi che induce animali e uomini a proteggersi durante il sonno, raggiungendo tane inaccessibili o chiudendo «non una ma più porte» (108v). «Negli esserciti poi, chi può dire con quanta vigilanza si custodisce la salute di quegli che del sonno son preda? Si raddoppiano le sentinelle» e «si rende impossibile all'oste nemica di penetrare senza esser sentito alle trinciere, e cogliere all'improvviso il nemico» (c. 109r): come del resto ammette Tasso stesso nel prosieguito del canto, quando scrive che Solimano «né ritrovar come sicura fede / avea, poté improvviso il sommo duce» (IX, 20, vv. 3-4). Ma tutte queste ragioni sono deboli a fronte dell'evidente «custodia» che l'anima ha del corpo di chi dorme, poiché essa lo guarda «quasi da un'altissima torre delle sue Potenze» proteggendolo «non solo dagli soprastanti pericoli» (c. 109v), ma avvisandolo dei futuri attraverso i sogni (seguono copiosi esempi classici di sogni premonitori, da Enea ad Annibale³⁰; e l'esempio contrario

²⁹ Se ne veda il sunto per sommi capi in UNGLAUB, *Poussin and the Poetics of Painting*, pp. 125-128.

³⁰ Rispettivamente: il sogno di Enea in *Aen.*, II 268-297; il sogno di Annibale raccontato nella *Vita di Annibale* inserita nel corpus plutarco nei volgarizzamenti cinquecenteschi: *Vite di Plutarco Cheroneo de gli huomini illustri greci et romani, nuovamente tradotte per M. Lodovico Domenichi*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1567, p. 323 (ma il sogno è già in CICERONE, *De divinatione*,

di Oloferne «oppresso» nel sonno da una donna non è probante, perché egli era signoreggiato non dal sonno ma dall'ebrietà: cc. 110v-111v). Lapidaria la conclusione: tali esempi «mostrano chiaramente questa verità, che nel sonno difficilmente uom s'opprime, mentre la sua prudenza, il fato, la sua anima del futuro presaga meravigliosamente il protegge» (c. 112r).

Ma Lucidi intende l'attacco del Garopoli come una condanna di quel verso in quanto irrispettoso del «costume» del personaggio Solimano, con un'estensione, di rimando, a tutta la concione. Secondo Aristotele (quindicesimo capitolo della *Poetica*)³¹, il *costume* (o carattere, *ethos*) è ciò che definisce un personaggio, la sua indole, il suo abito morale, reso evidente dalle sue parole e dalle sue azioni. Lucidi, riassumendo Aristotele, ricorda che il costume deve essere, nei personaggi epici, *convenevole* (testo B, c. 6r), cioè adatto al personaggio stesso; deve essere inoltre *simile* o *continuato* (ivi, poi c. 13r), cioè coerente – e di lì scaturiscono la verisimiglianza e la necessità, fondamentali per la riuscita dell'imitazione nel poema. Pertanto, il costume espresso dalle parole pronunciate dal personaggio deve risultare adatto alla natura del personaggio, deve mantenere coerenza nelle circostanze accidentali in cui quel personaggio è immaginato, e deve mantenerla nelle azioni che quel personaggio compie durante la narrazione. L'obiettivo del Lucidi sarà dunque quello di dimostrare che l'orazione di Solimano, e in particolare l'invito ad attaccare il campo cristiano nottetempo, risponde perfettamente a questi tre aspetti del personaggio.

È convenevole alla natura del Soldano, scrive Lucidi, poiché Solimano si mostra, nel corso del poema, rapace, crudele, rabbioso ed empio (c. 7v); per ciascuna delle qualità vengono citati i rispettivi versi tassiani che la illustrano. Un'altra delle qualità di Solimano, cruciale proprio nel IX canto, è l'intemperanza: e come intemperanza vengono interpretate le lacrime che il personaggio versa nel momento in cui viene ucciso il suo valletto Lesbino (ivi), con una valutazione del tutto diversa da quella che dell'accaduto potrebbe dare un occhio moderno; intemperanza poi confermata quando Solimano incrudelisce sul cadavere dell'uccisore di Lesbino, Argillano (IX, 88). Il costume di Solimano è poi coerente con le circostanze accidentali in cui viene immaginato: egli è re dei Turchi (e dunque, conclude Lucidi, colmo di frode, perfidia, tirannia, c. 8r); è stato scacciato dal suo grande impero; ed è maomettano, cioè nemico della cristiana religione. Inoltre, v'è una circostanza

I, 49, e in LIVIO, *Ab Urbe condita*, XXI, 22, 8-9).

³¹ ARISTOTELE, *Poetica*, 1454a 16-28.

accidentale che giustifica *in toto* il ricorso all'assalto notturno: l'istigazione della furia infernale Aletto (ivi). Infine, il costume di Solimano è conveniente e coerente nelle sue azioni, in quella che Aristotele chiamava *industria*: il Soldano, perduto il regno di Nicea, si era rifugiato dal re d'Egitto, dal quale aveva ricevuto grandi ricchezze per pagare i mercenari arabi (vicende narrate da Tasso al principio dello stesso canto IX), che si erano aggiunti ai mille soldati turchi suoi sudditi; ma nelle scorribande dei mercenari il paese di Giudea era già stato interamente saccheggiato, e Solimano si trovava ora in difficoltà, per timore che essi, perduta occasione di guadagno, lo abbandonassero. Talché, «con militare avvedimento», convince gli arabi ad attaccare i cristiani, per tenerli impegnati, promettendo un bottino ricco e fresco (c. 9r).

Da queste argomentazioni del Lucidi, che ho riassunto rapidamente, è evidente la sua lettura negativa del personaggio di Solimano: ma questa lettura, nel corso delle sue repliche, subirà un impercettibile scivolamento.

Lucidi si dedica poi a un esame ravvicinato della concione, che vale la pena di seguire tenendo sotto gli occhi il testo. Con *Vedete là*, Solimano intende mettere dinanzi agli occhi degli Arabi la prossima preda, per creare in loro «un subito moto» (c. 10r) del cuore, per convincerli con la forza dell'istinto. Descrivendo *di mille furti pieno un campo*, subito li commuove col pensiero del bottino, e soprattutto li mette su un piano di parità col nemico: come loro, anche i Cristiani sono ladroni; mostra dunque, secondo l'insegnamento di Aristotele, l'*utile* che gli Arabi troveranno nell'impresa (c. 10v). Subito dopo, Solimano alterna nella sua concione i due stimoli dell'*utile* e del *facile*: la vittoria si presenta facile, perché il campo è «più famoso che forte»; utile, per riguadagnare tutte le ricchezze dell'Asia, depredate dai Cristiani; facile, perché l'impresa è favorita da «benigna sorte»; utile, per la ricchezza della preda (i «destrier d'ostro guerniti e d'oro»).

Nell'ottava 18 Solimano sostiene con prove la facilità dell'impresa: ricorda che l'esercito cristiano non è più lo stesso che ha sconfitto Nicea, poiché da allora ha subito notevoli perdite. Sottolinea poi come tale facilità sia garantita appunto dal fatto che l'esercito cristiano sia immerso nel sonno: «dormendo altamente l'essercito, non potrà ricevere aiuto dal suo coraggio, e dalle armi dilacciate» (c. 11r). Ed ecco che si giunge, con perfetta consequenzialità, al verso incriminato, che riporta a una sentenza di ordine generale («tosto s'opprime chi di sonno è carco») la circostanza particolare, ancora per sottolineare la facilità della vittoria.

Nell'ottava 19, Solimano segue il «precetto retorico che per l'infocamento de gli altri, l'oratore per primo s'infiammi» (c. 11v): si scalda appunto in

prima persona, con quel «su, su, venite», offrendosi di aprire la strada. Di più: lo fa soltanto adesso, scrive Lucidi, dopo aver dimostrato con prove la facilità dell'impresa, perché se si fosse offerto prima sarebbe potuto apparire temerario e avrebbe spaventato i mercenari. Inoltre, con quell'attributo di «languenti» dato ai corpi dei cristiani, che sono già soltanto «corpi» da macello, ribadisce la facilità della strage.

La concione, che sin qui è scorsa come un torrente, ingrossato con l'Utile e col Facile, si congiunge infine, scrive Lucidi, con l'altro torrente dell'Onesto (c. 12r)³², perché nei vv. 5-6 dell'ottava 19 Solimano mostra ai soldati la gloria che verrà loro dall'impresa, e il fine religioso di essa (far cadere il regno di Cristo). Ed è nella conclusione qui apposta da Lucidi che la lettura del personaggio di Solimano subisce quell'impercettibile torsione: «Né l'utilità della preda, né la facilità della vittoria collocavano nel dovuto decoro la persona reale di Solimano, se il suo dir egli coll'onesto non coronava» (c. 12r).

Dunque il rapace ed empio Solimano possiede, in quanto «persona reale» (cioè *regale*), un «decoro» ad essa appropriato; decoro che scaturisce inoltre dal fatto che per ben tre volte, durante la concione, il Soldano avrebbe potuto citare il proprio tornaconto, cioè il recupero del regno di Nicea, conseguenza naturale della liberazione dell'Asia dai Cristiani; ma non lo ha fatto, per evitare che l'efficacia della sua orazione venisse minata dal sospetto che egli incitasse gli Arabi per proprio utile personale. Ciò conferma non solo la dignità regale e le qualità di condottiero di Solimano, che pospone il proprio utile a quello comune, ma anche la sua capacità retorica di commisurare l'orazione al suo uditorio. La concione è diretta infatti soltanto agli Arabi, la parte più fragile del suo esercito: se la concione fosse stata diretta ai Turchi, il recupero del regno di Nicea, che era la loro patria, sarebbe stato argomento a favore e non motivo di ambiguità (c. 12v).

Proprio la preminenza accordata da Solimano ai mercenari Arabi, cui si dirige l'orazione, assoldati con l'oro del re d'Egitto, permette di rintracciare in Annibale la figura imitata da Tasso in Solimano. Al proposito, Lucidi cita per esteso un passo di Livio (*Ab Urbe condita*, XXX, 35)³³ ove è precisato che

³² Nella sua analisi Lucidi sembra precisare e ampliare una breve annotazione di Giulio Guastavini all'ottava 17: «Molto convenevolmente, come gente avara, con ch'è trattava, gli esorta prima Solimano dall'utile; quindi dall'agevole, ed ultimamente con poche parole dall'orrevole, poco da simil gente apprezzato» (GIULIO GUASTAVINI, *Discorsi et annotazioni sopra la Gierusalemme liberata di Torquato Tasso*, Pavia, Eredi di Gierolamo Bartoli, 1592, pp. 169-170).

³³ LIVIO, *Ab Urbe condita*, XXX, 35, 4-11: «[...] confessione etiam Scipionis omniumque peritorum militiae illam laudem adeptus, singulari arte aciem eo die instruxisse: [...] auxiliares ante Carthaginensium aciem, ne homines mixti ex conluvione omnium gentium, quos non fides teneret

Annibale dispose i soldati cartaginesi, suoi compatrioti, nelle ultime file dello schieramento, ponendo la soldatesca mercenaria tra sé e il proprio popolo affinché essa non potesse approfittare della posizione defilata nelle retrovie per fuggire: e per questa ragione egli fu ammirato persino da Scipione. Così, Solimano lascia i propri sudditi turchi nelle retrovie, invitando gli Arabi a seguirlo subito nell'assalto notturno, guadagnandosi agli occhi del lettore il titolo di sagace condottiero (c. [12bis]*r-v*)³⁴.

La riuscita dell'orazione di Solimano è sottolineata da Lucidi anche sul piano dell'ornamentazione retorica. Essa è assai parca nelle metafore, «le quali ornamento essendo, non si confanno a concione concitata» (c. [12bis]*v*): impiega nei versi incriminati soltanto tre traslati, e così soliti da sembrare parole proprie («Immersi in profonda quiete», «carco di sonno», «picciol varco»). Nel caso dei due versi criticati da Garopoli, quei traslati sono necessari all'efficacia retorica della concione. Infatti, per «aguzzare il coraggio» degli Arabi, Solimano doveva provare che la vittoria sarebbe stata facile e rapida: di qui il ricorso al campo semantico della pesantezza, poiché chi è già «carco» facilmente e prestamente «s'opprime»; e con quel peso si allude a un sonno senza sogni, pesante, che è appunto il più vicino alla morte.

Per il resto, la concione ha proprietà di parole e brevità di periodi, e soprattutto impiega sapientemente e a distanze attentamente calibrate lo stile 'concitato': prima in quel «Vedete là», in principio; poi al mezzo, con quel «su su»; e alla fine, con la triplice ripetizione di «Oggi» e la duplice ellissi del verbo. Questa concione, insomma, non ha pari: «sembra dunque il Soldano nell'ultimo verso che affretti le parole alli fatti, e che al cavallo stringa gli sproni, e che dal fodero in un medesimo tempo tragga lo stocco» (c. 13*r*). Nel rispetto, scrive Lucidi, del costume, che ci mostra un Solimano prode, sagace ed eloquente capitano, Tasso dispiega dunque quell'*energia* auspicata da Aristotele e tante volte notata dai commentatori della *Liberata*.

L'analisi serrata del Lucidi, già sufficiente a sgominare l'avversario, divie-

sed merces, liberum receptum fugae haberent, [...] tum, ubi omnis spes esset, milites Carthaginienses Afrosque». («Per riconoscimento anche di Scipione e di tutti gli esperti militari, avendo ottenuta questa lode di aver schierato l'esercito in quella giornata con particolare perizia: [...] le truppe ausiliarie davanti alla falange dei Cartaginesi affinché quegli uomini raccozzati insieme dalla mescolanza di tutti i popoli, trattenuti non dalla fedeltà ma dal denaro non avessero possibilità di scampo [...]; più dietro, dove stava tutta la speranza, i soldati cartaginesi ed africani», trad. di Lanfranco Fiore, Torino, UTET, 1981).

³⁴ Per errore, la carta non è numerata nel ms.: la cartulazione (moderna) riprende con il numero 13 alla carta successiva.

ne esecuzione sommaria quando egli riferisce il giudizio di Garopoli su Goffredo, criticabile, secondo lui e a sua volta, nel *costume* per non aver protetto adeguatamente il campo cristiano, dando così occasione all'assalto notturno (c. 20r). Per la sua difesa, Lucidi si appoggia ovviamente al prosieguo dell'episodio (*Liberata*, IX, 20 e ss.), ove non solo sono nominate le sentinelle, ma Goffredo non si lascia sorprendere nel sonno, incitando rapidamente i compagni all'arme e riuscendo infine vittorioso, benché non senza perdite; e ha buon gioco nell'accusare Garopoli di aver letto del IX canto soltanto i due versi che censura.

Giusto al prosieguo del IX canto è dedicato il seguito della prima replica di Lucidi, ove si dimostra che il costume di Goffredo è irreprensibile, e che ancora una volta Tasso eccelle nell'energia laddove descrive il capitano muoversi nel furore della battaglia. Con quest'altra lode, Lucidi intende rispondere a un'obiezione del Garopoli molto significativa: egli aveva infatti diretto i suoi strali contro «la machina usata in questo canto dell'Inferno e del Paradiso», alludendo alla risoluzione soprannaturale della battaglia. Lucidi, invece, mostra di comprendere perfettamente, corredandolo di fonti, il meccanismo tassiano del 'meraviglioso cristiano' e la subordinazione del piano infernale a quello celeste; ma Tasso, secondo Lucidi, mostra consapevolezza anche sul mero piano della contrapposizione militare. Egli infatti ha deliberatamente deciso di rappresentare un rischio grandissimo, così da mettere in evidenza la gloria di Goffredo; anzi, se avesse tralasciato questo assalto notturno avrebbe «tralasciato il più periglioso cimento della guerra» (c. 21v) e il più vero paragone del valore di Goffredo, che si trova ad affrontarlo quando i suoi più prodi soldati sono lontani dal campo.

La sapienza di Tasso nell'invenzione e nella disposizione è ammirevole in tre punti soprattutto:

- 1) nell'inserire qui il ritorno dei cinquanta cavalieri cristiani partiti con Armida, onde con dimostrazione del loro valore prevengano il perdono per aver lasciato la milizia di Cristo seguendo «beltà lasciva» (cc. 21v-22r);
- 2) nell'inserire qui l'episodio della morte di Lesbino, che sottrae Solimano al combattimento testa a testa con Goffredo, rinviando una morte che sarebbe stata inevitabile a meno di non violare la verisimiglianza; nello stesso tempo, Solimano si sottrae alla morte non per viltà, ma per «intemperanza di potenti passioni concupiscibile o irascibile» (c. 13r), abbandonando il combattimento per soccorrere o per vendicare l'amato valletto;
- 3) nel narrare qui lo «sbrigionamento» di Argillano e la sua morte in batta-

glia, risparmiando così ai soldati italiani «lo scorno di veder alzato il di lui patibolo», cui era destinato per aver provocato la sedizione intestina; soprattutto conservando a Goffredo giustizia e clemenza, risparmiandogli il dovere di condannare a morte un suo soldato (ivi).

Difficilmente si potrebbe immaginare un'analisi più lucida e attenta ai nodi cruciali del poema, dal decoro di Solimano alla figura netta di Goffredo, sino alla perfetta costruzione narrativa³⁵.

I suggerimenti di Lucidi invitano a notare la particolare luce in cui veniva osservato il poema tassiano. Accanto al riscontro della proporzionata calibratura narrativa e della maestria stilistica, qualità notate da tutti i commentatori sin dall'uscita della *Liberata*, Lucidi mette in rilievo il rispetto del *costume* dei personaggi esaminandolo non solo e non tanto sulla base del substrato teorico aristotelico, ma alla luce particolare della storiografia classica. Solimano e Goffredo sono in primo luogo maestri di strategia militare, ed è dunque naturale, per Lucidi, cercare entro quel serbatoio le fonti dell'*imitatio* tassiana. Si tratta di un taglio assai originale che meriterebbe un seguito forse più attento da parte degli odierni studi tassiani, attraverso un esame sistematico delle letture storiche del Tasso, proiettate nel panorama cinquecentesco dominato dal 'tacitismo'³⁶, proprio per capire – come proverò a fare seguendo qualche altro esempio proposto dai due contendenti – quale *piega* imprima Tasso a quei particolari modelli, lontani dal panorama della

³⁵ Si confronti la breve ricognizione del discorso di Solimano offerta da PAUL LARIVAILLE, *Poesia e ideologia. Letture della Gerusalemme liberata*, Napoli, Liguori, 1987, p. 222: «Si veda prima il discorso che fa agli Arabi (IX, 17-19), con la sua calcolata progressione: dalla evocazione delle ricchezze accumulate nel campo cristiano destinata ad allettare i predoni, alle successive considerazioni rassicuranti sull'indebolimento di un esercito crociato decimato dalle guerre e facile da sorprendere nel sonno, e per finire alla previsione galvanizzante di una vittoria certa e della riconquistata libertà». Il passo analizza la figura di Solimano a petto di quella di Argante, ricordando anche la lettura di GIOVANNI GETTO, *Nel mondo della Gerusalemme*, Roma, Bonacci, 1977², pp. 73 e ss. (il capitolo è intitolato *La tragedia di Solimano*), ma senza prendere in considerazione le fonti classiche. Nell'analisi di Larivaille, che definisce Solimano dotato di «una virtù sostanzialmente principesca, da principe machiavelliano», cruciale è il risvolto collettivo dell'agire e del pensare di Solimano, che mai si preoccupa della propria salvezza e del proprio tornaconto, come sottolineato anche da Lucidi. Per un confronto, invece, tra Solimano e Goffredo, si veda il saggio di Emilio Russo citato più oltre, nota 43.

³⁶ Non esiste, ad oggi, uno studio monografico sul rapporto tra Tasso e gli storici classici. Nel dicembre 2013 Guido Baldassarri ha proposto, in una conferenza all'Università di Bergamo (*L'esercito crociato come corpo politico nella Gerusalemme liberata*), una lettura dell'esercito crociato come «corpo politico»: lettura che potrebbe essere confermata appunto da una più sistematica indagine in quella direzione.

prassi poetica divisa tra gli allettamenti del romanzo cavalleresco e i tentativi omerizzanti del Trissino.

LE FONTI CLASSICHE (1)

La replica di Lucidi dovette apparire efficace al Garopoli, che nel suo secondo intervento (testo C) negò affatto di aver mai criticato il costume di Solimano. La contesa procede con ulteriori opposizioni al Tasso da parte di Garopoli e puntuali controrepliche del Lucidi (testo D), allontanandosi dal canto IX e da Solimano, tanto che non è d'uopo qui ripercorrerla partitamente. Ma Garopoli e Lucidi fondano le proprie argomentazioni, come già accennato, in un attento esame delle fonti tassiane: più utile è soffermarsi brevemente su alcune di quelle meno ovvie, ancora legate al sultano di Nicea.

A proposito dell'assalto notturno, e in particolare della decisione ispirata a Solimano dalla furia Aletto, sia Lucidi sia Garopoli portano numerosi precedenti, tratti dalla letteratura e dalla storiografia classica. Nella prima replica (testo B, cc. 8v-9r), Lucidi rinvia a quello che è considerato il primo personaggio della letteratura occidentale ad essere ucciso nel sonno: si tratta di Reso, la cui sorte è narrata sia da Omero sia nell'omonima tragedia di malcerta attribuzione euripidea³⁷. L'accenno al decimo libro dell'*Iliade* è significativo, poiché è possibile aggiungere anche il IX canto della *Liberata* al ventaglio di passi tassiani ispirati al celebre episodio della «Dolonea»³⁸.

³⁷ Rispettivamente *Iliade*, X, 435-514; EURIPIDE, *Reso*, trad. it. in *Tutte le tragedie*, cura e traduzione di Filippo Maria Pontani, vol. II, Roma, Newton Compton, 2004³, pp. 329-360; e con testo a fronte in PSEUDO-EURIPIDE, *Reso*, a cura di Guido Paduano, Milano, BUR, 1991. La tragedia è citata in relazione alla provenienza soprannaturale (da Atena) dell'invito a uccidere Reso. Come sottolinea Lucidi, nella tragedia la dea vincola alla morte di Reso lo scampo dei Greci dall'incombente distruzione delle navi (pp. 349-350 della trad. di Pontani); inoltre viene citata da Lucidi, in relazione al *costume*, la battuta di Reso ad Ettore secondo cui «Un coraggioso rifiuta d'uccidere di nascosto il nemico, faccia l'affronta» (trad. cit., p. 347). Su altri richiami tassiani al *Reso* cfr. RUGGIERO, «*Il ricco edificio*», p. XVII.

³⁸ Su cui scrive (senza prendere in considerazione il canto IX) GUIDO BALDASSARRI, *Tasso e la «Dolonea». «Lettura critica» di Omero e «crisi del testo» lungo il progetto della Gerusalemme, in Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 107-127. Ulteriore riuso dell'episodio omerico è la missione di Vafrino (vicina all'*Iliade* più nella versione della *Conquistata* che in quella della *Liberata*), analizzata da MATTEO RESIDORI, *L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, pp. 235-252. La menziona, entro un'analisi dedicata piuttosto alla ripresa omerica del Trissino, FEDERICO DI SANTO, *Il poema epico rinascimentale e l'Iliade: da Trissino a Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, pp. 192-194. Su altri episodi di riscrittura omerica nella *Liberata* si sofferma con grande profondità, sul piano soprattutto strutturale, RUGGIERO,

Il testo di Lucidi conferma appieno quanto scriveva Baldassarri sull'assimilazione dell'episodio, esempio principe di memoria diffusa o *intertext repetition*, nella poetica e nella poesia del Cinquecento e nella stessa riflessione tassiana. La sequenza narrativa in cui Ulisse e Diomede, grazie alla spiata di Dolone, intraprendono una sortita notturna per ribaltare a favore dei Greci le sorti della guerra di Troia, uccidendo appunto Reso re di Tracia, aveva ricevuto, nel Cinquecento (ma già da parte di Virgilio), «una lettura in chiave negativa proprio sul piano del “costume”, dalla “viltà” di Dolone all’“inganno” di Ulisse alla “ferocia” di Diomede»³⁹. Non è dunque strano che la ripresa tassiana dell'episodio omerico nel canto IX, meno evidente rispetto a quella del canto XII (la sortita notturna di Clorinda e Argante, molto filtrata però dall'episodio virgiliano di Eurialo e Niso), portasse con sé, agli occhi del Garopoli, la ‘sconvenienza di costume’ notata in Omero, trasferita su Solimano. Prudentemente, nella sua difesa, Lucidi insiste infatti su un solo punto in comune tra i due testi, ossia l'ispirazione del fatto da parte di un'entità soprannaturale: la furia Aletto in Solimano, la dea Atena in Omero. Lucidi è davvero in linea con Tasso e ne comprende le motivazioni: nel Tasso, infatti, l'episodio della «Dolonea» è sempre impiegato dalla parte degli infedeli (prima Solimano, poi Clorinda e Argante)⁴⁰. Inoltre, tale episodio è appunto nel canto IX opportunamente subordinato al disegno infernale che muove l'azione della *Liberata* a partire dal concilio del IV canto, mostrando un Solimano già consapevole della fatalità delle proprie azioni: caratteristica che tornerà, cruciale, al momento della morte del Soldano nel XX canto, ma che Tasso ha cura di mettere bene in evidenza proprio qui, all'ottava 12⁴¹, dove Solimano riconosce esplicitamente la natura non umana dell'«uom d'antica etade» in cui si è trasformata Aletto. Proprio questo particolare è uno dei molti tasselli che accomunano i due testi: anche in Omero, infatti, c'è esplicita consapevolezza, da parte di Ulisse e Diomede, dell'intervento di Atena:

Disse così, e Atena occhio azzurro ispirò forza a Diomede,
che prese a uccidere in giro. (vv. 482-83)

«Il ricco edificio», Introduzione e cap. I: *Rinaldo irato. Esempi di influenza omerica*.

³⁹ BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus*, p. 111.

⁴⁰ Quest'ultimo episodio, come detto, era già ‘filtrato’ dall'interpretazione virgiliana priva affatto delle connotazioni negative, e in ogni caso – come ha dimostrato appunto Baldassarri – tormentato in diverse redazioni con varianti decisive: ivi, pp. 117 e ss.

⁴¹ *Gerusalemme liberata*, IX, 12, vv. 2-4: «O tu, che furor tanto al cor m'irriti, / ned uom sei già, sebben sembante umano / mostrasti; ecco io ti seguo ove m'inviti».

Disse così, egli conobbe la voce della dea che parlava,
balzò sui cavalli, rapido. (vv. 512-513)⁴²

Il suggerimento di Lucidi consente di verificare il rapporto tassiano con il passo omerico, a mia notizia mai proposto per il canto IX della *Liberata*⁴³, e con un altro testo che ne deriva, questo non menzionato da Lucidi e Garopoli: il X libro della *Tebaide* di Stazio.

Per quanto riguarda il rapporto diretto con Omero, va notato anzitutto che le geometrie narrative sono del tutto diverse: le 'sortite notturne' omeriche chiamano in causa una spia troiana, Dolone, inviata da Ettore, e una coppia di guerrieri principali, Ulisse e Diomede, inviati su suggerimento di Nestore, con il favore di Atena, in missione esplorativa. Solo in un secondo momento, dopo la scoperta di Dolone e la sua vile disponibilità a rivelare le posizioni dei Troiani, la missione di Ulisse e Diomede (con ulteriori interventi della dea) si trasforma in strage dei Traci addormentati. Nel Tasso, invece, la furia Aletto ispira direttamente a Solimano la strage, facendo leva sul suo orgoglio di sovrano che dovrebbe ambire a mete ben più alte del saccheggio di luoghi già quasi del tutto spogliati. Soprattutto, però, l'assalto notturno di Solimano, a differenza di quello narrato da Omero, non ha successo, perché il campo di Goffredo non è affatto immerso nel sonno, ma ben munito di sentinelle, come Lucidi faceva notare nel prosieguo della replica. Eppure alcune immagini tassiane, oltre a quell'ispirazione soprannaturale appena ricordata, richiamano da vicino passi del X libro dell'*Iliade*.

Il testo omerico si apre sulla scena di Agamennone insonne (X, 1-4 e 91-92), indubbiamente ripresa da Tasso nel ritratto di Goffredo alla fine del X canto («ma i suoi pensieri in lui dormir non ponno», 78, v. 8); essa è perfetto rispecchiamento (consapevolmente ricercato)⁴⁴ della «tempesta di pensieri»

⁴² Cito il testo omerico dalla traduzione di Rosa Calzecchi Onesti: OMERO, *Iliade*, prefazione di Fausto Codino, versione di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1950 e 1990. Due le versioni latine lette o citate dal Tasso: quella di Lorenzo Valla nell'edizione *Homeri [...] Ilias. Per Laurentium Vallam Latio donata*, Lyon, Gryphius, 1541 (cfr. GUIDO BALDASSARRI, *Notizie di postillati tassiani*, «Studi tassiani», XLIV, 1995-1996, pp. 382-393, alle pp. 383-385, con segnalazione di un postillato presso la Cornell University, con cui si apre anche il volume di RUGGIERO, «*Il ricco edificio*», p. V, e che è ora in corso di studio per le cure di Silvia D'Amico); e quella di Andrea Divo di Capodistria, pubblicata per la prima volta a Venezia nel 1537 (cfr. TASSO, *Giudicio*, p. 144, nota 193).

⁴³ Non nella recente messa a punto (con richiamo delle precedenti interpretazioni) di EMILIO RUSSO, *Goffredo e Solimano. Geometrie e rifrazioni omeriche nella Liberata*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXCIV (2017), pp. 481-498.

⁴⁴ Cfr. EMILIO RUSSO, *Canto X*, in *Lettura della Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 243-268.

in cui «ondeggia» lo stesso Solimano subito dopo il combattimento notturno, all'inizio dello stesso canto X. Del resto, anche in Omero Agamennone non è il solo insonne: lo sono pure Menelao (vv. 25-26), i capi Achei (vv. 180-182), e soprattutto il nemico Ettore e i suoi guerrieri (vv. 299-301). Ma un'altra immagine, ancora derivata dal libro X dell'*Iliade*, collega i due personaggi Solimano e Goffredo nel canto IX della *Liberata*; e da quella, ai personaggi del canto IX si estendono altre rifrazioni del testo omerico. A mettere in relazione i due testi è infatti l'atmosfera notturna, gravida di strage sia nell'*Iliade* sia nella *Liberata*. In quell'atmosfera muovono gli eroi, come Omero sottolinea due volte:

Poi, quand'ebbero pregato la figlia del gran Zeus,
i due mossero, come leoni, entro la notte buia,
fra la strage e i cadaveri, fra l'armi e il sangue nero. (vv. 296-298)

Ed essi andarono avanti tra l'armi e il sangue nero,
e andando giunsero in fretta al corpo dei Traci. (vv. 469-70)

Tasso riprende l'immagine prima per Solimano,

Ma già distendon l'ombre orrido velo
che di rossi vapor si sparge e tigne;
la terra in vece del notturno gelo
bagnan rugiade tepide e sanguigne;
s'empie di mostri e di prodigi il cielo,
s'odon fremendo errar larve maligne:
votò Pluton gl'abissi, e la sua notte
tutta versò da le tartaree grotte.

Per sì profondo orror verso le tende
de gli inimici il fer Soldan camina [...], (IX, ott. 15-16)

poi per Goffredo:

Va per mezzo del sangue e de la polve
e de' ferri e de' rischi e de le morti;
con la spada e con gli urti apre e dissolve
le vie più chiuse e gli ordini più forti,
e sossopra cader fa d'ambo i lati
cavalieri e cavalli, arme ed armati.

Sovra i confusi monti a salto a salto
de la profonda strage oltre camina. (IX, ott. 48-49)

Anche l'immagine dei mucchi di cadaveri è in Omero, che ricorda come Ulisse spostasse i cadaveri per liberare il percorso ai cavalli:

l'accorto Odisseo intanto
ciascuno che il Tidide colpiva dappresso di spada,
questo Odisseo tirava indietro, per un piede afferrandolo,
preoccupandosi in cuore che i cavalli bella criniera
passassero facilmente, non prendessero ombra
a montar sui cadaveri, ch  non c'erano avvezzi. (vv. 488-493)

Nel canto tassiano (ott. 49, appena citata) quell'immagine si applica non a un cavallo ma a Goffredo, con la lieve audacia di quell'«a salto a salto», poco consona alla gravit  del Capitano; ma era evocata ben prima, nella risposta minacciosa di Solimano alla furia:

Verr , far  l  monti ov'ora   piano,
monti d'uomini estinti e di feriti,
far  fiumi di sangue. (IX, ott. 12, vv. 5-7)

Il sangue che inonda la terra su cui i combattenti si muovono (gi  in Omero, nei gi  citati vv. 298 e 469, cui va aggiunto il pi  esplicito v. 484 [«la terra era rossa di sangue»]), presagito da Solimano nell'appena riportata ottava 12, diventa reale nel fervore del combattimento:

Cos  si combatteva, e 'l sangue in rivi
correa egualmente in questo lato e in quello. (IX, ott. 55, vv. 5-6)

Pure omerico   l'impiego di similitudini animalesche. Dapprima Ulisse e Diomede sono paragonati ai leoni, al v. 297; poi   Dolone a travestirsi da lupo (v. 334), e le spoglie ferine sono poi raccolte da Ulisse e Diomede (vv. 458-459); infine Diomede   paragonato ancora a un leone che fa strage di un gregge incustodito:

Come un leone piomba fra greggi incustodite,
di pecore o capre, e salta fra quelle, feroce,
cos  si lanciava sui Traci il figlio di Tideo. (vv. 485-487)

Cos , Solimano dai tratti ferini «pasce un lungo digiun ne' corpi umani» (IX, 40, 2), ed   poi paragonato giusto a un lupo ancora affamato, in un'immagine che deve anche a Virgilio (*Aen.* IX, 59-64) e a Stazio (*Theb.* IV, 363-365):

Come dal chiuso ovil cacciato viene
lupo talor che fugge e si nasconde,

che, se ben del gran ventre omai ripiene
 ha l'ingorde voragini profonde,
 avido pur di sangue anco fuor tiene
 la lingua e 'l sugge da le labra immonde,
 tal ei se 'n già dopo il sanguigno strazio,
 de la sua cupa fame anco non sazio. (X, 2)

L'immagine ricorre più volte nel poema tassiano, prima per Argante:

e quasi avido lupo ei par che brame
 ne le viscere sue pascere la fame, (VII, 106, vv. 7-8)

poi per Rinaldo, ancora in atmosfera notturna:

Qual lupo predatore a l'aer bruno
 le chiuse mandre insidiando aggira,
 secco l'avide fauci, e nel digiuno,
 da nativo odio stimolato e d'ira,
 tale egli intorno spia [...]. (XIX, 35, vv. 1-5)

Anche il bottino che è al centro del libro omerico, prima come premio promesso a Dolone (vv. 303-305 e 321-322), poi come preda facile per Ulisse e Diomede (vv. 435-439 e 471-473), infine come guadagno effettivo sottratto a Reso e condotto trionfalmente nel campo greco (vv. 544-553), ritorna in Tasso. Come sottolineava Lucidi, i «destrier d'ostro guerniti e d'oro» erano il perno dell'orazione di Solimano, allettamento agli Arabi (IX, 17, v. 7); ma, con uno slittamento molto significativo, i cavalli e le armi di Reso costituiscono, con riprese pressoché letterali, l'equipaggiamento di Lesbino:

Fra loro è Reso il re, figliuolo d'Eioneo;
 ho visto i suoi cavalli, bellissimi, grandi;
 son più bianchi della neve, nel correre simili al vento;
 e il carro è tutto adorno d'oro e d'argento.
 Con armi d'oro, gigantesche, meraviglia a vederle,
 è giunto. (*Iliade*, X, vv. 435-440)

Sotto ha un destrier che di candore agguaglia
 pur or ne l'Apennin caduta neve;
 turbo o fiamma non è che rotì o saglia
 rapido sì, come è quel pronto e leve.
 Vibra ei, presa nel mezzo, una zagaglia,
 la spada al fianco tien ritorta e breve,
 e con barbara pompa in un lavoro

di porpora risplende intesta e d'oro. (*Liberata*, IX, 82)

L'inerte Reso sorpreso nel sonno lascia traccia, pertanto, nell'imberbe Lesbino, ucciso da Argillano: motore dell'«intemperanza» di Solimano che porta l'eroe prima al pianto e poi alla vendetta.

L'episodio della Dolonea, però, può essere filtrato nella memoria tassiana dal ricordo di una sua ripresa di età flavia: il grande quadro a tinte fosche dipinto da Stazio nel X libro della *Tebaide*⁴⁵. Anche Stazio rileggeva 'negativamente' l'episodio omerico, impiegando nella narrazione della spedizione notturna degli Argivi contro i Tebani addormentati (vv. 1-346) il lessico della *fraus* e del *dolus*; anch'egli, del resto, si appoggiava alla lettura che Virgilio aveva offerto della Dolonea nell'episodio di Eurialo e Niso, raccontando, subito dopo la strage notturna, l'infelice sortita di Dimante e Opleo per recuperare i cadaveri dei loro condottieri Tideo e Partenopeo (vv. 347-448).

Nella *Tebaide* ricorrevano tutti gli elementi già analizzati: dall'ispirazione soprannaturale (Giunone che decide di innescare la strage dei Tebani «somni dulcedine captos», v. 79; Giunone o Apollo che ispirano Tiodamante, vv. 160-163; Tiodamante invasato che «sentit adesse deam», v. 285), all'atmosfera notturna (più volte descritta in tutto il libro, dall'immagine iniziale dei caduti in battaglia al vasto affresco della strage dei Tebani e poi dei loro cadaveri calpestati dai cavalli), alle similitudini animali (lupi, vv. 42-48; tigre, vv. 288-295; leonessa, vv. 414-419 – e cfr. la leonessa paragonata a Latino in *Liberata*, IX, 29). Per quanto riguarda gli elementi soprannaturali, Stazio va ben oltre Omero, diffondendosi in una lunga digressione (vv. 84-155) dedicata alla figura del Sonno, che viene recuperato dalla sua dimora e impiegato per rendere innaturale e profondissimo il sonno dei Tebani, che difatti non si svegliano durante la strage se non nel momento della morte (vv. 301-303). Tasso, nella sua ricerca di unità e di decoro, di certo non poteva recuperare tale digressione, così come si mantiene lontano da un certo espressionismo macabro⁴⁶.

⁴⁵ Cfr. l'edizione a cura di Laura Micozzi, PUBLIO PAPINIO STAZIO, *Tebaide*, Milano, Mondadori, 2010, la cui introduzione si apre nel nome del Solimano tassiano. Per alcune osservazioni su Stazio ho tratto spunto da FRANCESCO CANNIZZARO, *Dea avversa e riflettore della pietas. Le molte facce della Luna nell'imboscata notturna (dall'Eneide alla Tebaide)*, relazione presentata al convegno *Fly me to the Moon. The Moon in Human Imagination*, Università di Genova, 12-13 dicembre 2019. Per il concetto di 'memoria diffusa' cfr. soprattutto LAURA MICOZZI, *Memoria diffusa di luoghi lucanei nella Tebaide di Stazio*, in *Lucano e la tradizione dell'epica latina: Atti del convegno internazionale di studi, Fisciano-Salerno, 19-20 ottobre 2001*, a cura di Paolo Esposito e Enrico Maria Ariemma, Napoli, Guida, 2004, pp. 137-151.

⁴⁶ Ma cfr. quanto si dirà più oltre a proposito della *Conquistata*. Come esempio staziano val-

Ma se valgono le differenze già sottolineate a proposito di Omero (anche in Stazio la strage notturna ha successo, al contrario che in Tasso), alcune tangenze andrebbero messe in rilievo. L'elemento che mi pare più significativo è la presenza nel testo staziano di orazioni paragonabili a quella di Solimano contenuta nelle tre ottave oggetto della contesa tra Garopoli e Lucidi. Anzi, per la verità, le orazioni (entro un testo molto 'parlato') sono ben quattro: Eteocle ai Tebani (vv. 21-35), Tiodamante agli Argivi (vv. 188-218), Adrasto agli Argivi (vv. 236-244), ancora Tiodamante ai guerrieri scelti per l'assalto notturno (vv. 266-271).

Eteocle insiste, come farà Solimano (ott. 18, vv. 1-4), sulla debolezza degli Argivi, ormai privati dei guerrieri più forti, e sulla preda già guadagnata («*praedam adservatis opesque iam vestras*», vv. 34-35); Tiodamante si sofferma sull'ispirazione divina e ricorda agli Argivi che la legione dei Tebani «*stupet obruta somno*», in un passo che conviene richiamare nel volgarizzamento cinquecentesco di Erasmo da Valvasone:

Su, su, nel suo valor ciascun s'avanzi:
che qui consiste la vittoria nostra:
questa è una notte a noi molto seconda,
e di bei fatti e gran prove feconda.

O che gran notte: la fortuna stessa
ne si fa incontro, e ne dimanda l'armi.
Giace là de' Teban la turba *oppressa*
nel sonno, e stan come insensati marmi
e ben or, che dal ciel ne sia concessa
l'occasion di vendicarci parmi:
or il tempo, *or* il ciel tutto n'applaude
a por in opra un'onorata fraude.

Su, su, rompete gli argini, e le porte,
e ciò che 'l passo v'impedisce e serra:
or si denno, *or* si puon le genti morte

gano i vv. 476-480: «*Per et arma et membra iacentum / taetraque congerie sola semianimumque cruorem / cornipedes ipsique ruunt: gravis exterit artus / ungula, sanguineus lavat imber et impedit axes. / Dulce viris hac ire via*» («Per cataste di morti, e di mal vivi / in mezzo al sangue, e cavalieri e fanti / vengon correndo, e con le ferree zampe / tritan l'ossa i destrieri, ed alle ruote / ritarda il corso il sanguinoso umore. / Ma piace a i Greci l'orrido sentiero», nella traduzione settecentesca di Cornelio Bentivoglio: *La Tebaide di Stazio di Selvaggio Porpora*, Roma, Giovanni Maria Salvioni, 1729, riedita a cura di Renzo Rabboni in Roma, Salerno Editrice, 2000, libro X, vv. 711-716).

del nostro campo ricovrar sotterra⁴⁷.

In seguito, con una serie martellante di domande retoriche, Adrasto invita gli Argivi alla strage notturna, e infine Tiodamante esorta i guerrieri scelti per la spedizione a incrudelire sulle coorti nemiche, «*opprese da vil letargo*», come recita la traduzione settecentesca di Cornelio Bentivoglio⁴⁸. Poco prima, in uno squarcio di grande efficacia, il poeta aveva ricordato come i Tebani addormentati apparissero già, per la facilità dell'impresa, una «*ingens praeda*»: «*ceu iam exanimes multoque peracti / ense iacent*» (vv. 264-266: «di morti in guisa, / o come prima da più brandi uccisi», traduce Bentivoglio, vv. 396-397). Anche nelle orazioni staziane cioè, direbbe Lucidi, chi incita all'attacco ricorda agli uditori l'Utile e il Facile, entro costruzioni stilistiche fatte di domande retoriche e esortative incalzanti, al pari di quanto farà Solimano.

LE FONTI CLASSICHE (2)

Una fonte sicura del testo tassiano la scova anche Garopoli: si tratta di una tessera minima ma di qualche importanza. Quando Lucidi loda Solimano per aver evitato di menzionare il proprio utile privato, cioè il recupero del regno di Nicea, Garopoli gli oppone che le orazioni pronunziate dai capitani per infiammare gli eserciti debbono essere proporzionate al genio, alla natura, alla qualità della nazione cui sono dirette (testo C, c. 140v). Talché, essendo gli Arabi, come scrive Tasso, «ladroni in ogni tempo o mercenari» (IX, 6, v. 8), poco effetto avrebbero avuto su di loro la libertà dell'Asia e la gloria, mentre più atto a convincerli sarebbe stato proprio nominare il futuro recupero del regno, che avrebbe consentito a Solimano, ritornato re, di promettere copiosi premi e di allettare il popolo nomade «con le colonie delle vaste pianure di Nicea», dando «loro speranza di non dover tornare nel deserto a vivere di ladronecci» (c. 141r).

⁴⁷ *La Thebaide di Stazio ridotta dal Sig. Erasmo di Valvasone in ottava rima*, Venezia, Francesco de' Franceschi Senese, 1570, X, 55-57 (STAZIO, *Tebaide*, X, 192-198). Tasso molto probabilmente conosceva questo volgarizzamento, uscito con prefazione e annotazioni di Cesare Pavese, suo conoscente e mentore negli anni giovanili: cfr. MAIKO FAVARO, *Stazio e il volgarizzamento della Tebaide di Erasmo da Valvasone*, «Studi rinascimentali», 16 (2018), pp. 89-97. Ho messo in corsivo alcuni tratti stilistici e lessicali già sottolineati da Lucidi nell'orazione di Solimano; varrà ricordare inoltre che Valvasone inserisce nel volgarizzamento (X, 51, vv. 1-2) il particolare del capo insonne, assente nel testo di Stazio: «Il miser re né pur la notte oscura / prende riposo, o mai s'adagia e dorme».

⁴⁸ *La Tebaide di Stazio di Selvaggio Porpora*, X, v. 403.

Per comprovare la sua affermazione di ordine generale con un'autorità che costituisse un modello di orazione efficace, Garopoli cita come mirabile esempio di discorso adeguato all'uditorio una brevissima battuta di Silla:

[...] Plerique disiecti fugam ceperunt. Ivi Sylla equo desiliens, arrepto signo per suos fugientes in hostem se proripuit, vociferans: «Mihi quidem, Quirites, hic occumbere expedit; vos interrogati quo loco imperatorem vestrum prodideritis, apud Orchomenum memineritis respondere». Inhibuit hoc dictum fugam.

[Dove Silla smontando da cavallo, e dato di mano a una insegna, corse contra i nimici, gridando e dicendo: «Soldati romani, l'onor mio vuol ch'io muoia qui; ma voi, quando vi sarà domandato in che luogo abandonaste voi il vostro capitano, ricordatevi dire: 'appresso Orcomeno'». Perché essi udendo ciò si fermarono]⁴⁹.

Aggiunge Garopoli che il luogo, citato in traduzione latina dalla *Vita di Silla* di Plutarco, è stato egregiamente imitato da Tasso nel personaggio di Raimondo, nel XIX canto della *Liberata*. Si tratta in realtà del XX canto (ottave 79-91): l'anziano Raimondo è stato quasi ucciso da Solimano, che non lo finisce, scrive Tasso, o perché lo stima già morto, o perché lo considera bersaglio troppo facile (80, vv. 7-8). Il drappello dei Guasconi che accompagnava Raimondo sta per darsi alla fuga, quando Tancredi, dalla tenda ove giaceva ferito dopo il combattimento con Argante e le cure di Erminia, solleva «il fianco infermo» e osserva la scena:

vede, giacendo il conte, altri ritrarsi,
altri del tutto già fugati e sparsi. (83, vv. 7-8)

Afferrata alla meglio la spada, giunge a petto nudo di fronte ai soldati armati e col suo scudo protegge Raimondo. Nel sopraggiungere sulla scena, però, Tancredi rimprovera aspramente i fuggitivi:

Ma giù se 'n viene e grida: «Ove fuggite,
lasciando il signor vostro in preda altrui?
dunque i barbari chiostrì e le meschite
spiegheran per trofeo l'arme di lui?
Or, tornando in Guascogna, al figlio dite
che morì il padre onde fuggiste vui». (85, vv. 1-6)

⁴⁹ PLUTARCO, *Silla*, 21, 3-4. Per il testo latino cfr. *Plutarchi Chaeronensis summi et philosophi et historici Parallela, id est, vitae illustrium virorum Graecorum et Romanorum* [...] *Guilielmo Xylandro interprete*, Francofurti, Ex Officina Chalcographica Ioannis Saurii, impensiis Eliae Willeri, MDC, p. 301. Alla traduzione moderna ho preferito il volgarizzamento già citato, *Vite di Plutarco Cheroneo*, p. 579.

I Guasconi tornano poi in battaglia, seguendo Raimondo cui la protezione di Tancredi ha consentito di riprendersi e che infine ergerà vittorioso il vessillo dei Crociati sulla rocca di Gerusalemme.

Non solo le parole di Tancredi, ma la costruzione della scena, con il guerriero che «giù se 'n viene» e «grida», ricalcano il contesto e la battuta di Silla: anzi, il primo verso tassiano è un indizio scoperto, dato che Tancredi «vien giù» da una non meglio specificata «vetta» nominata a 83, v. 6, mentre Silla assai più propriamente scende da cavallo. Direi indubbio il richiamo plutarcheo, che giunge ad affiancare, o forse a sostituire, la fonte virgiliana, a monte anche del passo di Plutarco, proposta dai commentatori. Così Virgilio (*Aen.* IX 781-789), nel momento in cui Mnesteo cerca di impedire la fuga dei suoi convincendoli a circondare Turno per estrometterlo dal campo di battaglia, finché egli non è costretto a gettarsi nel Tevere:

Et Mnestheus: «Quo deinde fugam, quo tenditis? [...]
non infelicis patriae veterumque deorum
et magni Aeneae, segnes, miseretque pudetque?»
Talibus accensi firmanantur et agmine denso
consistunt.

[E «Dove poi» dice Mnesteo, «in che luogo volgete la fuga? [...]
Non avvertite, o imbelli, nessuna pietà né vergogna
per la patria infelice e gli antichi dèi e il grande Enea?»
Da tali detti, riaccesi, più saldi si adunano in schiera
fitta]⁵⁰.

Manca però nel passo virgiliano il riferimento al capo abbandonato dai suoi soldati, e manca soprattutto la proiezione nel futuro, quando verrà loro chiesto dove sia il capo, ed essi saranno costretti a confessare la fuga, riferendosi al luogo in cui l'hanno abbandonato.

Questo richiamo alla vita di Silla, unito al precedente alla vita di Annibale, oltre a consentire un'acquisizione rilevante per l'*imitatio* tassiana, rivela la sensibilità degli interpreti secenteschi nei confronti della fortuna delle *Vite parallele* di Plutarco, testo caro alla cultura barocca⁵¹. Ancora una volta, vie-

⁵⁰ Cito la versione italiana da VIRGILIO, *Eneide*, Traduzione e cura di Alessandro Fo, Note di Filomena Giannotti, Torino, Einaudi, 2013.

⁵¹ Non è al momento noto alcun postillato tassiano delle *Vite* di Plutarco. Nel *Giudicio* Tasso cita una volta la *Vita di Alessandro* senza inserire il passo, aggiunto dal Foppa in margine: cfr. TASSO, *Giudicio*, p. 132 (II, 104); molto spesso menziona invece l'opuscolo *De audiendis poetis* (ivi, p. 17, nota 51). Su Tasso postillatore degli *Opuscula* si veda la bibliografia specifica segnalata in TORQUATO TASSO, *Risposta di Roma a Plutarco*, testo a cura di Emilio Russo, commento a cura di

ne in luce il sostrato della storia classica, modello su piccola e grande scala dei personaggi della *Liberata*. Gli eroi della classicità offrono materiali che Tasso assimila in modo peculiare, insieme riportandoli in scena e trasportandoli nella modernità, quando per rivestire di valore antico l'eroe 'debole' del suo poema (Tancredi), quando per dismettere i loro tratti più monocordi nella tragica e dubbiosa solennità del sovrano sconfitto (Solimano), entro una concezione del *costume* e del *decoro* decisamente nuova.

IN LUCE SECENTESCA (1): MARINO, BRACCIOLINI

Un altro dei motivi di interesse della polemica tra Garopoli e Lucidi è proprio la luce secentesca in cui i due autori esaminano il testo tassiano, mettendo in relazione le scelte di Tasso con le soluzioni contemporanee, e trattando in alcuni squarci digressivi di problemi tra i più dibattuti dalla cultura secentesca. È il caso dell'estesa digressione di Lucidi sull'opportunità che le orazioni entrino a pieno diritto nella scrittura storica, argomento che investe la questione del rapporto tra storia e invenzione (D, cc. 41v-56v)⁵². Il legame tracciato da Lucidi tra la concione tassiana e il dibattito teorico classico e coevo accresce la convinzione che alcuni temi poi divenuti cruciali per la cultura secentesca trovino le loro radici nella poesia e nella riflessione tassiana.

È il caso anche della critica ad alcune soluzioni stilistiche tassiane, considerate antesignane di «amplificazioni affettate e difettose» (testo C, c. 144r): i due contendenti sono pronti a sottolineare come le risposte secentesche costituiscano insieme una radicalizzazione e un peggioramento del modello di Tasso. Nel combattimento del IX canto l'efficace ferocia di Solimano viene sottolineata da una *gradatio* con anadiplosi a catena (o anadiplosi a gradinata)⁵³:

Non cala il ferro mai, ch'a pien non colga;
né coglie a pien, che piaga anco non faccia,
né piaga fa, che l'alma altrui non tolga. (IX, 23, vv. 1-3)

Claudio Gigante ed Emilio Russo, Torino, RES, 2007, pp. 69-70, nota 11.

⁵² A questa digressione ho dedicato uno studio specifico: *Il vero e il falso degli storici: le orationes fictae in una disputa accademica inedita su Tasso*, in *Per Eraldo Bellini*, Atti della giornata di studi, Milano, Università Cattolica, 15 febbraio 2019, a cura di Marco Corradini, Roberta Ferro, Maria Teresa Girardi, Pisa, Edizioni ETS, 2020, i.c.s.

⁵³ Cfr. GIAN PIERO MARAGONI, *Ottave in boccio e ottave in fiore. Contributo minimo alla storia perinatale della Strage de gl'Innocenti*, in *The Sense of Marino*, a cura di Francesco Guardiani, New York-Ottawa-Toronto, LEGAS, 1994, pp. 217-234, alle pp. 220-221.

Garopoli critica Tasso sostenendo che, contrariamente alle regole della *gradatio*, la sua non passa «de uno ad alia», bensì ribadisce tre volte la stessa cosa: «Non cala il ferro mai, ch'a pien non coglia; se coglie a pieno, dunque fa piaga; e se coglie a pieno e fa piaga, ammazza» (testo C, c. 143v). Tasso ha «fatto come quel cuoco che, avendo un sol pezzo di carne, ne vuol fare diversi intingoli per aguzzar l'appetito». Il «pezzo di carne» è la velocità fulminea di Solimano, dichiarata nell'ottava 87 del canto ventesimo:

E in condir loro a morte è sì veloce,
Ch'uom non gli vede uccidere, ma uccisi.

Commento del Garopoli: «Or io che mi suppongo la spada di Solimano un fulmine, che a pena tocca et uccide, come stento a trattener l'intelletto in questa affettata amplificazione!» (c. 144r). L'accademico, dunque, critica l'indebito indugio creato dalla figura retorica in un momento di concitazione.

Mai però affettata, la *gradatio* tassiana, quanto la «ridicola antigradatio» del Marino:

Non tocca erba il bel piè, che non s'infiori,
fior la candida man, che non s'infoglie,
foglia l'aurato crin, che non s'indori⁵⁴.

Nel segnalare un'*imitatio* tassiana del Marino, traslata al contesto boschereccio che circonda la «ninfa tiberina» cui è dedicato il sonetto, Garopoli smonta verso per verso la *gradatio*:

Sale un scalino: *Non tocca erba il bel piè che non s'infiori*, dall'erba al fiore; scende di nuovo dal fiore alle foglie [*agg. in interlinea*: non essendo già differenza tra erba e foglie]: *fiori la bella man che non s'infogli*. E queste foglie dove le fa arrivare? a seccarsi: poiché l'erba e le foglie, quando sono indorate, sono secche. (testo C, c. 144r)

L'argomentazione è di parte e capziosa, ma illustra la distanza tra l'(eventuale) tautologia tassiana e il distacco completo dalla realtà e dalla verisimiglianza del Marino, per il quale conta lo smalto prezioso dei verbi parasintetici, con quell'ammiccamento finale tra l'*aurata* chioma e l'*indorarsi* delle foglie (con un termine medio, l'oro, già metaforico per entrambi i figuranti). Tanto

⁵⁴ *Rime di Giovan Battista Marino. Prima parte*, Venezia, Ciotti, 1602, p. 73 (*Su la sponda del Tebro umida erbosa*, «La ninfa Tiberina, per la illustrissima Signora Agnola Vitelli Soderini», vv. 12-14). Garopoli cita il testo a memoria, imperfettamente: «Non tocca erba il bel piè, che non s'infiori, / fiori la bella [corr. su *amata*] man, che non s'infogli, / foglia l'amato crin, che non s'indori».

quanto illustra (al pari dell'accusa di *miscere sacra profanis* di cui al capitolo 5) la consustanziale provocatorietà della poesia mariniana.

Un ultimo esempio di questa attenzione alle scelte contemporanee porta con sé una riflessione sul passaggio dalla *Liberata* alla *Conquistata*. Garopoli critica duramente Francesco Bracciolini per una descrizione, decisamente oltre misura, di una delle tante morti provocate in battaglia da uno dei campioni della *Croce racquistata*, Armallo. In quella che il critico ritiene «una romanzata», Armallo sferre un colpo così violento che la spada, pur mancando il bersaglio, colpisce la terra scavandone tanta da creare la sepoltura al malcapitato stesso, prontamente ucciso col secondo fendente:

Cala un fendente, e coglier crede il Duca
di Candia in fronte, e la crudel percossa,
benché dov'ei segnò non si conduca,
ma scenda in vano, è tal però la possa
che nel molle terren sì fatta buca
riman del colpo, anzi sì larga fossa,
che poi trafitto il Candiotto in questa
e morto insieme, e seppellito resta⁵⁵.

Si tratta secondo Garopoli di una freddura da scaldare gettando l'intero libro nel fuoco, poiché l'autore non si vergogna di «far beccamorto un soldato generoso» (testo C, c. 144r). Interessante è però il contesto in cui il passo del Bracciolini viene ricordato, cioè a contrasto della figura tassiana impiegata proprio per evitare di scivolare nelle romanzate e nelle 'rodomontate'. Subito dopo la *gradatio* citata prima, infatti, Tasso concludeva l'iperbole con la celebre preterizione mutuata da Dante e da Ariosto (*Inf.* XVI, 124 e *Orl. fur.* XXVI, 22, vv. 7-8):

e più direi, ma il ver di falso ha faccia. (IX, 23, v. 4)

Lucidi rincara la dose, lodando la scelta di Tasso con termini aristotelici filtrati dalla sensibilità barocca: «si lascia dal poeta il lettore in apprensione maravigliosa» (testo D, c. 75v).

Nella riscrittura del IX canto entro il X della *Conquistata*, però, Tasso abbandona quella misura, indulgendo a «punte di acutezza orrorifica» quali quella ricordata da Roberto Gigliucci nella sua lettura del canto IX⁵⁶, che

⁵⁵ FRANCESCO BRACCIOLINI, *La Croce racquistata*, XXV 6 (il canto 25 comparve a partire dall'edizione Venezia, Giunti e Ciotti, 1611 in 35 canti).

⁵⁶ ROBERTO GIGLIUCCI, *Canto IX*, in *Lettura della Gerusalemme liberata*, pp. 209-241, a

ben si accompagna all'*agudeza* di Bracciolini (qui l'ucciso si fa da sé non la tomba ma il rogo):

Ioran, che forze e membra ha di gigante,
co 'l foco apriva ardente strada a l'empie
turbe, scuotendo intorno il pin fumante,
che di sparse faville il Ciel riempie:
ma 'l pino e 'l capo altero e minacciante
tronca Aristolfo, e ne l'immonde tempie
la fiamma è appresa in quel sanguigno luogo;
ond'egli fece a se medesimo il rogo. (*Gerusalemme conquistata*, X, 95)⁵⁷

Sembra insomma che certa poesia secentesca si avvicini più agli esiti della *Conquistata*, perduta ormai, in parte anche da Tasso medesimo, la capacità di equilibrio che sosteneva l'edificio testualmente fragile della *Liberata*. Impresione che è accresciuta qualora si cerchi di trarre una conclusione sul giudizio dei due contendenti intorno alla figura di Solimano.

IN LUCE SECENTESCA (2): «L'ASPRO TRAGEDIA DELLO STATO UMANO»

Nella sua replica (testo C), Garopoli aggiunge altre cruciali perplessità sul costume di Solimano. Il bersaglio, questa volta, è costituito dalle ottave del ventesimo canto che ne descrivono il combattimento finale e la morte, con i sentimenti che lo pervadono⁵⁸. Con facile ironia, Garopoli sottolinea la scarsa coerenza tra il costume del crudele e fulmineo Solimano nel IX canto e il timore e l'irrisolutezza delle ottave finali: ai suoi occhi Solimano non cede «di pazienza a Isacco» (c. 143r), attendendo impietrito il colpo omicida di Rinaldo, reso incapace di muoversi e di reagire. Garopoli denuncia inoltre

p. 211.

⁵⁷ Cito dalla *princeps*, Roma, Facciotti, 1593.

⁵⁸ Cfr. la consapevolezza da Tasso espressa nella lettera poetica del 4 ottobre 1575 a Scipione Gonzaga: «La morte del soldano nell'ultimo [canto] non piacerà a chi dispiace quella di Turno: pur credo che Virgilio facesse con molte ragioni quel che fece e credo di saperne alcuna» (TORQUATO TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Ugo Guanda Editore, 1995, p. 246). Una difesa del personaggio, proprio sotto il profilo del rispetto del 'costume', era stata offerta da Malatesta Porta: cfr. SILVIA APOLLONIO, *Malatesta Porta e la 'questione dei costumi' nella Gerusalemme liberata: la difesa di Solimano nel dialogo Il Beffa*, «Testo», 76 (2018), pp. 9-25. Cfr. anche il saggio specifico di FRANCO PIGNATTI, *Le morti di Argante e Solimano: indagini intertestuali sulla Liberata*, in *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, a cura di Giorgio Patrizi, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 307-334, che analizza, tra l'altro, il rapporto con la fonte virgiliana.

l'incoerenza di Tasso, che parla in conclusione di atti «alteri e grandi», limitandosi però a sottolineare che Solimano semplicemente «non fugge i colpi e gemito non spande»⁵⁹, cioè, secondo Garopoli, non piange: lode invero indegna di un tanto eroe. Meglio ha serbato il suo costume Argante, che, come sottolinea Tasso, «tal moria qual visse» (*Liberata*, XIX, 26, v. 5).

Lucidi non riesce, questa volta, a difendere efficacemente Tasso: egli non fa che rinviare alla riscrittura del personaggio nella *Conquistata* e alle pagine del *Giudicio* che la motivano (testo D, cc. 131v e ss., e cfr. più oltre). Eppure, il XX canto poteva offrire a Lucidi, buon conoscitore degli storici greci, il destro per riportare ancora una volta il personaggio di Solimano alle sue fonti classiche. La scena in cui Solimano attonito contempla,

quasi in teatro od in agone,
l'aspra tragedia dello stato umano:
i vari assalti e 'l fero orror di morte,
e i gran giochi del caso e de la sorte, (XX, 73, vv. 5-8)

trova infatti la sua fonte nell'analoga scena che vede protagonista Serse in Erodoto, *Storie*, VII, 44-47, come è stato rilevato da Giovanni Barberi Squarotti⁶⁰. Serse osserva dall'alto l'Ellesponto, con le navi in mare e gli eserciti schierati sulle spiagge e le pianure di Abido, e scoppia improvvisamente in lacrime. A domanda dello zio Artabano, egli risponde: «si è fatto strada in me un sentimento di pietà, al pensiero di quanto sia breve la vita umana, dal momento che di tutti questi uomini, che sono così numerosi, nessuno sarà ancora vivo tra cento anni» (46, 2)⁶¹. Rilevato il prelievo, indubbio, Barberi Squarotti conclude significativamente: «per Tasso la scrittura poetica, anche quando propone un modello nuovo o ideologicamente alternativo (e forse proprio per questo), non trova giustificazione se non nell'impronta della tra-

⁵⁹ *Liberata*, XX, 107, vv. 7-8: «non fugge i colpi, e gemito non spande / né atto fa se non altero e grande».

⁶⁰ GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, *Favole antiche. Modelli, imitazione, riscrittura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, pp. 60-62. Queste pagine fanno parte di una suggestiva analisi dedicata alla figura di Solimano nell'ultimo canto della *Liberata* e segnatamente al paragone di ascendenza virgiliana tra la paralisi del guerriero in preda al terrore e il sogno dell'infermo, col ricordo della lettura di GIOVANNA SCIANATICO, *L'arme pietose. Studio sulla Gerusalemme liberata*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 193-225, che insisteva maggiormente sulla «coscienza moderna» di cui Solimano sarebbe interprete. PIGNATTI, *Le morti di Argante e Solimano*, rinvia invece a *Aen.*, XII, 665-680, meno stringente, a mio parere.

⁶¹ Cito da ERODOTO, *Le storie*, a cura di Aristide Colonna e Fiorenza Bevilacqua, vol. II, Torino, UTET, 1996, p. 315.

dizione antica»⁶². Nel passo di Erodoto, però, il dialogo tra Serse e Artabano prosegue prendendo una direzione affatto diversa che, se esaminata, può gettare luce, ancora una volta, sul «modo dell'imitazione» scelto da Tasso. Artabano ricorda a Serse che l'uomo patisce altri mali «più degni di compassione», e invita il condottiero a considerare la morte «il rifugio di gran lunga preferibile» (46, 2 e 4); Serse ne conviene: «la condizione umana è proprio come la descrivi tu: smettiamo dunque di parlarne» (47, 1). Tasso si arresta, nel riprendere il passo, al primo tratto, eliminando del tutto l'idea consolatoria della morte e fermandosi alla contemplazione dell'«aspra tragedia», riferita non certo alla durata naturale della vita umana, ma alla guerra, male ben più presente e attuale per Tasso. In questo modo Solimano risulta portavoce del risvolto tragico e doloroso dell'«arme pietose».

Nulla di tutto ciò in Lucidi, che nelle oscillazioni più volte sottolineate sembra essere vittima della medesima incapacità di Garopoli di intuire la complessità del personaggio di Solimano. La scena di alto valore morale del XX canto non era infatti una tessera isolata. I due critici non notano che già all'inizio del X canto, dopo la strage notturna, Solimano ondeggiava in una «tempesta di pensieri» che ne bloccavano l'azione; né notano i sottili rimandi costruiti da Tasso per assimilare Solimano a Goffredo⁶³; né Lucidi si accorge che proprio nel XX canto, subito dopo, Solimano rivolge a sé stesso, con un preciso calco verbale, la concione pronunciata agli Arabi nel IX canto, dicendo tra sé:

*Su su, gridò, non più, non più dimora:
convien ch'oggi si vinca o che si mora. (Liberata, XX, 74, vv. 7-8)*

E tuttavia, nell'esame di quella scena, una cosa è palese a questo oscuro secentista ben preparato su questioni di censura e di fede: ed è che il «secreto terror» che blocca Solimano è una manifestazione dell'«eterna legge» di Dio, tanto potente da provocare il mutamento di costume del Soldano portando la sua coscienza a comprendere di avere contro l'ira divina, alla consapevolezza della propria «barbarie contra la religione» (testo D, c. 128v):

*cosa insolita in lui, ma che non regge
de gli affari qua giù l'eterna legge? (XX, 104, vv. 7-8)*

Lucidi comprende che l'inverosimiglianza di costume di Solimano in questa

⁶² BARBERI SQUAROTTI, *Favole antiche*, p. 62.

⁶³ Su cui si è già rinviato a RUSSO, *Canto X*, e ID., *Goffredo e Solimano*.

scena è manifestazione dell'ordine celeste, della gerarchia tra Cielo e Inferno che struttura la *Liberata*⁶⁴. Come nella descrizione di Tancredi, pure impie-trito nel suo amore per Clorinda, Tasso sa lambire anche qui il «limite della verisimiglianza», per usare la formula di una straordinaria lettura di Claudio Scarpati⁶⁵, dando ai suoi personaggi modernità e complessità psicologica inarrivate.

Già all'altezza della revisione romana Tasso era consapevole dell'accoglienza tiepida cui sarebbe andata incontro la morte di Solimano, esemplata su quella di Turno narrata da Virgilio: l'aveva difesa con accesa convinzione nella citata lettera poetica del 4 ottobre 1575⁶⁶. Ma tale fermezza sarebbe stata presto abbandonata durante la composizione del poema riformato. È Tasso medesimo a spiegarne le ragioni in quella pagina del *Giudicio* che Lucidi sostituisce alle proprie parole nel concludere la sua risposta all'attacco di Garopoli. Se da una parte, infatti, Tasso ha aumentato la «compassione» provocata nel lettore dalla morte di Solimano, che nella *Conquistata* perisce per vendicare il figlio Amoralto, ad imitazione non più di Turno ma di Mezenzio con Lauso (testo D, c. 131v), dall'altra egli ha lasciato cadere del tutto quella complessità di sentimenti che rende ai nostri occhi moderno il personaggio. Alla lettera, Tasso è ormai convinto che «è più laudevole la morte intrepida e senza paura», e di conseguenza ha descritto «Argante e Solimano intrepidi sino a la morte» (*Giudicio*, II, 197)⁶⁷, con un avvicinamento tra i due eroi musulmani impensabile all'altezza della *Liberata*, ma certamente tale da sciogliere, sessant'anni dopo, l'imbarazzo del suo epigono Girolamo Garopoli.

⁶⁴ «All'eterna e divina provvidenza si vede recata la tema di Solimano», sosteneva già GUA-STAVINI, *Discorsi et annotationi sopra la Gierusalemme liberata di Torquato Tasso*, p. 339.

⁶⁵ CLAUDIO SCARPATI, *Tancredi e il limite della verisimiglianza*, in *Invenzione e scrittura*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 189-210.

⁶⁶ Cfr. *supra*, nota 58.

⁶⁷ Nell'ed. Gigante, p. 163. La morte di Solimano in *Conquistata*, XXIV, 86-105, sulla scorta di VIRGILIO, *Aen.*, X, 791-908. Sulla scelta tassiana di ricorrere ancora a Virgilio in questa riscrittura, cfr. MARIA TERESA GIRARDI, *Tasso e la nuova Gerusalemme. Studio sulla Conquistata e sul Giudicio*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, p. 38.

2. CANZONIERI IN TRANSITO: MARINO DALLE RIME ALLA LIRA

Un accurato ed imparziale esame delle sue poesie secondo l'ordine cronologico, ci mostra evidentissimo ch'egli prima di tentare il guado stava con un piede sulla via della virtù e coll'altro su quella del vizio; la folla tendeva a quest'ultima; quando egli se ne accorse non tentennò più oltre, e vi s'infangò tutto, diguazzandovi dentro come nel suo vero elemento.

Dopo questo passo il Marini parve l'apostolo della corruzione, l'Anticristo rovesciatore della religione vera della letteratura. Le sue prime liriche appena lasciano vedere l'aurora di quel giorno che essa precede; ovvero dalla lettura di esse male si potrebbe vaticinare la comparsa dell'*Adone*¹.

Queste parole Paolo Emiliani Giudici dedicava al Marino nel 1844, in pagine non prive di acume critico ove spiegava i principii della letteratura secentesca, i cui autori, guardando «la natura a modo loro, mirarono nel creato ciò che non vi poteva esistere». Degno di nota è il tentativo di non omogeneizzare tutta la produzione mariniana, riconoscendovi una evoluzione (o meglio, per il critico, una involuzione) che dalle «prime liriche» conduce all'*Adone*, secondo una progressiva adesione al gusto dei contemporanei corrispondente a una progressiva accentuazione dell'ingegnosità delle poesie, sempre più inclini a «scoprire un punto di relazione, benché minima, tra due oggetti, i quali per lontani che fossero venivano ravvicinati dallo scrittore». Non era la distanza cronologica dall'oggetto di studio a permettere questa analisi: l'Emiliani Giudici ricalcava il giudizio del principale rivale del Marino, Tommaso Stigliani.

In uno scorcio romano di fine 1605 si erano manifestati i primordi di quella rivalità, destinata a divenire emblematica nel primo quarto del Seicento. Nelle vie del centro di Roma, Stigliani era quasi venuto alle mani col Napoletano per una contesa sul furto poetico². Aneddoti a parte, quella rivalità diede origine a un profluvio di scritti critici tra i più utili e interessanti

¹ PAOLO EMILIANI GIUDICI, *Storia delle belle lettere in Italia*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 1844, p. 923. Le citazioni successive da p. 921.

² Cfr. CARLO DELCORNIO, *Un avversario del Marino: Ferrante Carli*, «Studi secenteschi», XVI (1975), pp. 69-150, a p. 131; EMILIO RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, p. 69.

del secolo: lettere, dichiarazioni di poetica, postille, sino all'*Occhiale* e alla polemica a molte voci sull'*Adone*³.

Ricerche più recenti e approfondite hanno consentito di guardare meglio a quella rivalità, scoprendone la natura screziata e non uniforme. Stigliani distingue, infatti, tra le varie opere del Marino: se l'*Adone* (1623) riceve una condanna senza appello, il *Ritratto* (1608) viene considerato più tollerabile del *Tempio* (1615)⁴, a suggerire una distanza che si amplia secondo cronologia. Degno di ulteriore considerazione è, a mio vedere, appunto il giudizio sulla lirica mariniana, depositato a più riprese da Stigliani in sedi diverse e poco rilevate: un giudizio di estrema coerenza, mai accecato dal livore, che salva e apprezza il primo libro di poesie del Marino, unica opera a sfuggire alla condanna poetica del Materano.

Nelle postille alla *Vita del Cavalier Marino* di Giovan Battista Baiacca (1625), Stigliani considera «minchionerie» tutte le opere del Marino composte dopo le *Rime* del 1602; sostiene inoltre che la durata della sua fama, la memoria del suo «ingegno», sarà «poco tempo, eccettuando le prime rime»⁵. Nell'*Occhiale*, a proposito dell'invocazione del Marino alla musa Talia nel canto VII (ott. 231) dell'*Adone*, in cui il poeta ricordava le sue composizioni giovanili, liriche appunto, Stigliani commenta: «Loda le sue prime rime, nel che quantunque in parte dica il vero, non tocca però a lui il dirlo»⁶. Un lustro più tardi, quando infuriava la polemica sull'*Adone* e Stigliani replicava alla

³ Su Stigliani cfr. l'annunciata voce di ANDREA LAZZARINI nel *Dizionario biografico degli Italiani*, da pubblicarsi solo sul sito www.treccani.it. Per la polemica sull'*Adone*, che meriterebbe un'indagine collettiva e coordinata sul modello di quella gongorina citata al cap. 4, e sulle altre opere di Marino, vd. RUSSO, *Marino*, cap. XII: *Fortuna e sfortuna delle opere mariniane nel Seicento*, pp. 340-359, con bibliografia precedente. Resta tra i più utili, per conoscenza diretta anche dei manoscritti, MARIO MENGHINI, *Tommaso Stigliani: contributo alla storia letteraria del secolo XVII*, pubblicato a puntate sul «Giornale ligustico di Archeologia, Storia e Letteratura»: XVII (1890), pp. 241-263, 369-387, 401-421; XVIII (1891), pp. 161-184; XIX (1892), pp. 3-32, 81-122, 161-182, e poi riunito in volume (Modena, Sarasino, 1892, meno accessibile dal «Giornale ligustico» che è in rete sul sito http://www.storiapatriagenova.it/BD_vs_sommario.aspx?Id_Collezione=4).

⁴ CLIZIA CARMINATI, *Le postille di Stigliani al Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele del Marino*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, pp. 443-477, postilla num. 20: «Questo poemetto [il *Ritratto*] è mostruoso come tutti gli altri dell'autore cioè senza unità, senza integrità, e male episodato. Ha la sentenza falsa assai volte e la locuzione licenziosa. È però più tollerabile che l'*Tempio*».

⁵ CLIZIA CARMINATI, *Vita e morte del Cavalier Marino. Edizione e commento della Vita di Giovan Battista Baiacca e della Pompa funerale fatta dall'Accademia degli Umoreisti di Roma, 1625*, Bologna, Odoja – I libri di Emil, 2011, p. 106, postille num. 89 e 90.

⁶ TOMMASO STIGLIANI, *Dello Occhiale opera difensiva*, Venezia, Pietro Carampello, 1627, p. 223.

Difesa di Girolamo Aleandri, le «prime rime» erano addirittura sufficienti a rubricarlo tra gli ammiratori del Marino:

Sotto questo nome di Marinisti io non intendo tutti coloro a cui piacciono le scritture del Marini (che anch'io sarei compreso in tal numero *inquanto al piacermi in gran parte le sue prime Rime*)⁷.

Ancor più interessante la formulazione affidata alla celebre missiva del 4 marzo 1636 «Al Signor Rodrigo ***. Risposta prima», punto cardinale della critica secentesca nonché luogo di osservazione panoramico sulla produzione in poesia e in prosa⁸ dei primi decenni del secolo:

Io intendo [...] di quel poetar ridicolo che 'l Marino chiamava «stile metaforuto», e che *dopo la pubblicazione delle sue prime rime fu sua seconda maniera*, e nel quale egli ha avuto molti moderni versificatori che con notabile peggioramento l'hanno imitato⁹.

Questa linea era stata già chiaramente tracciata da Stigliani in una lettera datata al 1616 e passata nella tradizione come diretta al Marino, ma sulla cui effettiva spedizione già Borzelli e Nicolini avanzarono qualche riserva:

Le scritture di Vostra Signoria (massimamente quelle ch'Ella compone *da un tempo in qua, dopo la stampa delle prime Rime*) son tutte quante fior di perfezione per se medesime senza altra distillazione, e sian pure in verso o sian in prosa, mercé dello stil metaforuto¹⁰.

«Prime rime» e «seconda maniera», dunque: le prime, apprezzate da Sti-

⁷ *Replica del cavaliere fra Tomaso Stigliani. Dedicata all'eccellentissimo signor Principe di Galliciano. Fatta in favor del suo libretto intitolato l'Occhiale. Contra una invettiva di Girolamo Aleandri, la qual s'intitola Difesa dell'Adone, e procede per tutti i primi dieci canti di quello*, Roma, Biblioteca Casanatense, mss. 900-901, vol. I, c. 10r. Cfr. MENGHINI, *Tommaso Stigliani*, 1890, p. 263. Su Aleandri cfr. il cap. 5.

⁸ Per un commento a questa lettera di Stigliani (e a quella qui citata subito sotto), in cui la nuova poesia viene affiancata al neonato romanzo in prosa, cfr. le mie *Alcune considerazioni sulla scrittura laconica nel Seicento*, «Aprosiana», X (2002), pp. 91-112.

⁹ GIOVAN BATTISTA MARINO, *Epistolario*, a cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1912, vol. II, p. 345.

¹⁰ Ivi, p. 271. Per l'identificazione del destinatario, la datazione e i dubbi cfr. la nota degli editori, ivi pp. 411-413. Dell'autenticità di una lettera allo Stigliani, sullo stesso argomento, pubblicata nella prima edizione (postuma) delle *Lettere* del Marino (e poi ivi, vol. I, p. 181) dubitava già GIROLAMO ALEANDRI, *Difesa dell'Adone* [parte I], Venezia, Scaglia, 1629, pp. 133-134: cfr. BENEDETTO CROCE, *Versi tipici della poesia barocca*, in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, ora nell'ed. Napoli, Bibliopolis, 2003 («Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce», *Scritti di storia letteraria e politica*, XVIII, a cura di Angelo Fabrizi), pp. 24 e ss.

gliani stesso; la seconda, vera infezione del secolo ormai popolato di «Marinisti». Un giudizio certo schematico, che però stupisce nella sua coerenza. Un giudizio che può essere guardato da due prospettive diverse, entrambe feconde e importanti per raccontare la storia della poesia del primo quarto del Seicento. Da un lato, esso assimila entro i primissimi anni del secolo la poetica di autori destinati a separarsi, più o meno burrascosamente, sia sul piano personale sia su quello letterario: Murtola, Marino, Stigliani, per fare i nomi più rilevanti¹¹. Dall'altro, quel giudizio induce a riconsiderare da vicino la produzione di Marino, per meglio definire quella prima e quella seconda maniera dopo averne verificato l'esistenza: la prima, depositata nelle due parti delle *Rime* del 1602; la seconda intervenuta dopo, e che proverò a saggiare restando entro il campo della lirica, nella *Terza parte* della *Lira* andata a stampa nel 1614¹². Sono consapevole di dar corda a un giudizio schematico che i dati documentari, soprattutto relativi alla cronologia delle composizioni¹³, consiglierebbero di sfumare: ma talvolta gli schemi tracciano percorsi azzeccati, e le sfumature tutt'al più addolciscono il tratto del contorno di una figura che resta ben delineata.

Il più recente bilancio critico, entro un panorama di impressionismo che sembra refrattario allo sguardo ravvicinato sui testi, tende in verità a smussare il giudizio di Stigliani, parlando di «evoluzione e non diversione»:

A 45 anni, e ormai caposcuola, il Marino continuava o cambiava registro poetico, acuendo per ambizione lo «stil metaforuto»? Ad una indagine condotta per via

¹¹ Per questa prospettiva cfr. il mio *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2008, cap. I.

¹² Per brevità indicherò nel prosieguo le tre parti delle due raccolte con le abbreviazioni *Rime I* e *II* 1602, *Lira III* 1614. Ecco i dati delle prime edizioni: *Rime di Gio. Battista Marino, Amoroze, Marittime, Boscherecce, Heroiche, Lugubri, Morali, Sacre, et Varie. Parte prima. All'Illustrissimo et Riverendis. Monsig. Melchior Crescentio Cherico di Camera. Con Privilegi, et Licenza de' Superiori. In Venetia Presso Gio. Bat. Ciotti. MDCII*; *Rime del Marino. Parte seconda. Madriali, et Canzoni. All'Illustrissimo Signor Tomaso Melchiori. Con Privilegi, et Licenza de' Superiori. In Venetia presso Gio. Bat. Ciotti. 1602*; *Della Lira del Cavalier Marino. Parte terza. Divisa in Amori, Lodi, Lagrime, Divotioni, et Capricci. All'illustrissimo et Reverendiss. Sig. Card. Doria, Arcivesc. di Palermo. Con privilegi. In Venetia Appresso Gio. Batt. Ciotti. MDCXIII*. Ricordo che della *Lira* del 1614 sono parte integrante, con frontespizio e paginazione a sé stanti, le *Ragioni del Conte Lodovico Tesauro, In difesa d'un Sonetto del Cavalier Marino. Al Signor Conte Ridolfo Campeggi. Con Privilegio, et licenza de' Superiori. In Venetia, MDCXIII. Appresso Gio. Battista Ciotti*. Segnerò nel prosieguo le edizioni commentate di cui mi avvalgo.

¹³ Cfr. per esempio quanto suggerisce il ms. Ital. 575 della Bibliothèque Nationale de France: si veda ALESSANDRO MARTINI, «*Tempro la lira*»: le poesie del Marino in un codice per nozze del primissimo Seicento, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, Atti del convegno di Basilea (7-9 giugno 2007), a cura di Emilio Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 13-56.

relativa (mancano ancora, con poche eccezioni, studi sulle fonti dei testi), la superficie della raccolta del 1614 presenta differenze marcate, spesso esiti molto diversi in testi accostati l'uno all'altro, increspature con ogni probabilità dovute alla stratificata cronologia dei testi, distribuiti nell'arco di un decennio; anche su queste variazioni ciò che si percepisce è piuttosto un'evoluzione e non una diversione: più ricco il gioco degli intarsi con i modelli, con ricorso a fonti latine o straniere (da Catullo a Lope), più armonioso e raffinato il sistema dei suoni, ma poche ed eccezionali le crudezze metaforiche; la freddezza risulta piuttosto da una pratica talora mediana della *langue* e non dall'eccessiva tensione del concetto in clausola che anche in *Lira* III rimane «vivace e spiritoso», segnato dalla ricerca di quella dolcezza che è timbro proprio del Marino e che qui si elevava soltanto di qualche tono¹⁴.

Indubitabile è l'assenza di crudezza e freddezza, specie a confronto con imitatori tardi che, già a detta dei commentatori secenteschi, rovinarono la stagione «intieramente perfetta» del Marino, e altrettanto indubitabile è la dolcezza dei versi mariniani, che mai verrà meno, neppure nelle porzioni più 'dure' dell'*Adone* (quelle scientifiche ed encomiastiche). Ma allora su quali basi Stigliani teorizzava, dove percepiva l'adozione di una «seconda maniera» che di quei cattivi imitatori era il prontuario, tanto potente da 'contaminare' anche la prosa? E di quel giudizio è dato riscontrare non dico dei precedenti all'epoca della raccolta del 1602, ma dei segnali utili a tracciare appunto una linea evolutiva?

Per rispondere a quest'ultima domanda, tre altre valutazioni critiche coeve (scelte a titolo d'esempio entro un serbatoio più ricco) meritano di essere vagliate. La prima si deve ad Angelo Grillo, e ha, come anche le altre due e come tutte quelle prese in considerazione in questo libro, le caratteristiche del parere estemporaneo: è contenuta in una lettera, non in uno scritto epressamente critico, a dimostrazione dell'utilità dello scavo nei materiali epistolari, spesso depositari di considerazioni di poetica acute benché, anzi proprio perché, non filtrate da una più meditata riflessione. Così scriveva Grillo a Giannettino Spinola, dopo la lettura delle *Rime*:

Vostra Signoria mi ricerca il mio parere intorno alle poesie del Signor Giovan Battista Marino. Me ne par bene, e stimole veramente poesie: perché sommariamente parlando il Marino si mostra poeta di molto spirito, e di altissime speranze, rispetto all'esser egli assai giovine ancora. In loro si vede bellezza di concetti, soavità di stile, nobiltà di numero, e naturalità di rime. *L'arguzie frizzano, le vivezze brillano, gli ardimenti non precipitano, che son per lo più felici; gli altri tollerabili, et a quell'età, et a questi gusti, et all'esempio di alcuni scrittori non plebei.* Benché

¹⁴ RUSSO, *Marino*, p. 138.

bastasse a dire che se quelle poesie son degne del nome, le quali a pena nate alla luce si veggiono più volte nate e rinate dalle stampe, corrono e volano per tutto, alzano grido, e rendono con sé stesse famoso l'autor loro: quelle del Marino siano tali. [...]

E se par talora che l'imitazione del Marino passi ne' confini del furto, considerino i modi del collocarlo, se pur vogliono che sia furto, e che i fiori e le vaghezze de' più nobili poeti nelle sue rime non paiono sparse, ma graziosamente nate per adornar quei luoghi. Et chi togliesse a riveder minutamente i conti degli altri poeti, troverebbe che la castità e l'innocenza delle mani non è di molti. Roma, la quale ha buon naso, non averebbe raccolto in parte sí principale il poeta, se in basso luogo languisse la sua poesia. *Il Marino in somma, a mio parere, ha colpito nel gusto di questi tempi, amatori altrettanto della novità e del capriccio delle poesie, quanto peravventura i passati della candidezza e della coltura*¹⁵.

Sarebbe difficile trovare un altro testo che in così breve spazio riunisca le direttrici principali della poesia barocca, che in data così alta ne prefiguri gli sviluppi: dalle «arguzie» al successo editoriale, dalla natura dell'imitazione all'efficacia nel procacciarsi mecenati¹⁶, al «gusto» dei tempi avidi di novità e di capriccio, è quasi un minuscolo capitolo di critica e di storia letteraria. Tanto più rilevante, questa lettera di Grillo, quanto diversissima nel tono da quella elogiativa ma guardinga indirizzata al Marino stesso il 13 febbraio 1602,

¹⁵ La lettera fu pubblicata per la prima volta nella raccolta ordinata cronologicamente del 1604: *Delle lettere del molto R.P. abbate D. Angelo Grillo raccolte dall'eccellentiss. sig. Ottavio Menini et da altri signori accresciute, et disposte per ordine de' tempi. Libri quattro, nei quali oltre molte bellissime di varij complementi, et negotij in questa seconda impressione ve n'è aggiunta buona quantità di discorsive, che contengono rara dottrina, et nobilissimi trattati intorno all'uso della lingua, et al modo di eccellentemente scrivere ogni sorte di lettere, conforme al buon gusto di questi tempi*. In Venetia, Appresso Gio. Battista Ciotti Senese all'Aurora, 1604, libro IV (dal 1601 al 1604), pp. 575-[576]. La lettera è databile al 1604, stesso anno della pubblicazione, poiché nel prosiegua Grillo scrive che le *Rime* sono pubblicate da «due anni o poco più» (la dedicatoria del Marino alle *Rime* 1602 è datata al 10 febbraio, quella del Grillo alle *Lettere* 1604 al 12 settembre). La lettera di Grillo è analizzata e commentata da MARCO CORRADINI, *Genova e il Barocco. Studi su Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Anton Giulio Brignole Sale*, Milano, Vita e Pensiero, 1994, pp. 58-63, entro il capitolo dedicato a *Cultura e letteratura nell'epistolario di Angelo Grillo*, e da RUSSO, *Marino*, pp. 60-61. Sui rapporti poetici tra Grillo e Marino (senza riferimenti a questa lettera) è preziosa la schedatura di OTTAVIO BESOMI, *Ricerche intorno alla Lira di G.B. Marino*, Padova, Antenore, 1969, pp. 154-185, che fa notare come Grillo «superi in arditezza il Marino lirico», giudizio da memorizzare per quanto dirò *infra*. Sullo spostamento di Grillo, nei decenni successivi, verso una poesia più austera (più sul piano tematico che su quello stilistico, per la verità) e sul suo avvicinamento al circolo barberiniano gravitante intorno a Urbano VIII vd. FRANCESCO FERRETTI, *Le Muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 210-211.

¹⁶ Descrivendo il Marino come «raccolto in parte sì principale» di Roma, Grillo allude (precoemente) al recente approdo del poeta al servizio della famiglia papale degli Aldobrandini (1603). Per la data, cfr. CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, pp. 13-14.

ove il più anziano poeta, accusando un ritardo nel ricevimento della richiesta, rifiutava di inviare un sonetto responsivo da inserire tra le *Proposte e risposte* mentre il volume della *Rime* 1602 era già sotto il torchio¹⁷. Dopo una lode alta ma generica (benché significativamente aperta dalla «bellezza di concetti», che andrà intesa come novità di *inventio*) che scolpisce icasticamente l'immagine del Marino versificatore senza pari («soavità di stile, nobiltà di numero, naturalità di rime»), Grillo mette a fuoco più da vicino i tratti distintivi delle *Rime* mariniane: «arguzie», «vivezze», «ardimenti». E in quel «non precipitano» andrà fermata l'attenzione nell'ottica qui assunta: Marino, secondo Grillo, mantiene una quota accettabile nella ricerca metaforica; e quando non la mantiene, egli ha l'attenuante dell'età (invero non proprio acerba nel 1602: 33 anni) e soprattutto quella delle *auctoritates* donde la mutua. L'apologia per forza d'imitazione, ovvero la denuncia autorizzante dei precedenti, è tattica ben nota al Marino stesso e a quanti vennero prima di lui (Tasso in testa). Qui importa però il prosieguo del discorso di Grillo, che – dopo aver ricordato la fortuna delle *Rime* 1602 – proprio sull'imitazione si concentra. Critico acuto, Grillo immediatamente rileva di quell'imitazione la pervasività e l'intensità: è ai confini del furto. Segno, e segno precoce, che il rapporto con la tradizione è costitutivo della poesia mariniana, pietra miliare lungo quel percorso che ho provato a sbizzare nell'*Introduzione*. Si badi: Grillo non rileva e loda l'occultamento dei furti, com'era consueto sin da Petrarca – al suo occhio cerviero, essi risultano invece patenti. Ne rileva bensì «il modo di collocarli», così che paiano non *sparsi*, ma *nati* nelle sue poesie, impastati in esse, entro un unico processo creativo che *fa di commune proprio*. Da un lato, perciò, una imitazione tanto scoperta quanto efficace; dall'altro, argutezze e ardimenti non eccessivi, ma tali da soddisfare il desiderio di «novità» e di «capriccio» dei lettori contemporanei, soppiantando «candidezza» e «coltura».

La seconda valutazione critica, fulminea, è di Marino stesso, entro una lettera diretta a un altro genovese, il pittore Bernardo Castello, datata dagli editori al 1603:

Ho più volte letti i sonetti del signor Cella mandatimi da Vostra Signoria e sempre con nuovo piacere, per la somma lor leggiadria e per contenere in sé stes-

¹⁷ La lettera era l'unica al Marino pubblicata nell'edizione del 1602 (*Lettere del molto Rever. do Padre Abate D. Angelo Grillo Monaco Cassinense. Raccolte dall'Illust. et Eccellentissimo Signor Ottavio Menini, Et all'Illustrissimo et Reverendissimo Signor Cardinal San Georgio Cintio Aldobrandini dedicate*, In Vinetia, Appresso Gio. Battista Ciotti Sanese. All'insegna dell'Aurora, 1602, p. 246) e venne riproposta in quella del 1604 citata qui sopra a nota 15, ove però è aggiunta una lettera in cui effettivamente il Grillo invia il sonetto (p. 543).

si certi lumi i quali mi rappresentano visibilmente la vivacità del suo chiarissimo ingegno. Priego Vostra Signoria che mi confermi nella sua grazia, della quale son forte ambizioso, perciò che non ho ritrovato ancora stile altrettanto confacevole al mio capriccio. In iscambio dell'oro inviatomi, io le mando argento, e piaccia a Dio che non sia piombo. Ecco la canzon de' sospiri¹⁸.

La lettera è ulteriore testimonianza di come la poetica, nel suo farsi, origini sovente da invii privati di primizie e da discussioni epistolari. Castello aveva inviato al Marino alcuni sonetti del compatriota Scipione della Cella, poi più volte dal Napoletano ricordato e salutato in altre missive, nonché suo corrispondente diretto (ma le lettere non sono al momento reperibili)¹⁹: sonetti inediti, ché la prima edizione delle *Rime* del Cella uscì soltanto nel 1609, poco dopo la scomparsa dell'autore, morto trentaduenne (1576-1608)²⁰. Al centro della lode del Marino, invero non consueta, sono i «lumi» contenuti nelle poesie del Cella (su cui tornerò più oltre), rivelatori di *vivacità d'ingegno* e sigla di uno stile «confacevole al *suo* capriccio» quanto nessun altro. «Oro», insomma.

I due giudizi appena riportati mostrano con chiarezza che, dal lato del fruitore come da quello del produttore, la via era già tracciata nei primissimi anni del secolo. Il lessico critico impiegato da Grillo e da Marino coincide e ha colori netti. Lo conferma, per contrasto, la terza testimonianza, che è ancora di Marino lettore, e proviene da una sua lettera al cardinale Maffeo Barberini, futuro papa Urbano VIII. Nella missiva, Marino ringrazia in ritardo Maffeo per l'invio di alcune «ode» (inedite, poi presumibilmente confluite nelle *Poesie toscane* del papa, a stampa solo dal 1635; oppure, se latine, nei *Poemata*, a stampa dal 1620) e ne scrive un giudizio ammirato:

¹⁸ MARINO, *Lettere*, num. 19. La lettera servì da spunto a MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Fra Marino e Chiabrera: Scipione della Cella*, nel suo *Tecnica e invenzione nell'opera di Giambattista Marino*, Messina-Firenze, D'Anna, 1964, pp. 221-238, di fatto il primo saggio che riportò l'attenzione sul Della Cella. Da allora non molti gli studi su questo poeta, che invece li meriterebbe: cfr. in particolare MATTEO CERUTTI, *Logica e retorica nella poesia barocca. Alcune considerazioni in margine all'edizione delle Rime di Scipione della Cella*, «Critica letteraria», XXX, 2002, pp. 11-34, e *Il petrarchismo tassiano di Scipione della Cella*, in *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici. Due seminari romani*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 79-96. Lo stesso Cerutti, per la sua tesi di dottorato diretta da Alessandro Martini all'Université de Fribourg, aveva approntato nel 1998 un'edizione commentata delle poesie, purtroppo non pubblicata.

¹⁹ Cfr. MARINO, *Lettere*, num. 25, 28, 31; Marino ricordò inoltre il Cella nell'elenco dei poeti defunti che lo avevano lodato entro la lettera all'Achillini premessa alla *Sampogna* (p. 33, riga 138).

²⁰ *Rime dell'eccellente dottore Scipione de' signori della Cella. Raccolte doppo sua morte, e dedicate all'illustriss. signora la marchesa di Murzasco*, In Milano, nella Corte Regia, per Marco Tullio Malatesta stampator regio camerale, 1609 (In Milano, appresso Alessandro Tradati al segno dell'Honore).

Non contento del proprio giudizio, ne ho fatto parte agli amici, e me ne son riportato al parere d'uomini più intendenti; e tutti hanno ammirata la gravità e vivacità de' concetti, e soprattutto la purità dello stile culto e dilicato, il cui candore sa di quella antichità ch'al secolo nostro è smarrita.

La lettera è conservata autografa tra i codici barberiniani della Biblioteca Apostolica Vaticana e porta la data del 27 luglio 1614²¹, poco più tardi della pubblicazione della *Lira III* e dell'epigrafe a Paolo V che apriva le *Dicerie sacre* rendendo la posizione del Marino, atteso dall'Inquisizione a Roma, ancora più scomoda²². Trascorso un decennio dalle precedenti due testimonianze, questa lettera conferma la polarizzazione delle posizioni di poetica. La lode celebra nelle poesie del Barberini la «purità dello stile culto e dilicato» e il «candore», proprio quelle virtù che Grillo già dieci anni prima aveva nettamente dichiarato fuori tempo, soppiantate dal «capriccio» e dalla «novità» dei moderni. Il Marino fa lo stesso, riportando quello stile all'«antichità ch'al secol nostro è smarrita»: tono nostalgico che appare quantomeno sospetto in bocca al più importante (e consapevole) rappresentante dello stile moderno.

Ma allora, se la via era già tracciata a inizio secolo, va immaginato uno Stigliani dapprima miope, almeno fino all'esplosione di rivalità del 1605, e poi via via più sconcertato di fronte all'immagine sempre più nitida dello «stil metaforuto», di fronte al germogliare di quei semi, già nel *Ritratto*, poi vieppiù in *Lira III* e nel *Tempio*, sino alla *Sampogna* e all'*Adone*? E se invece Stigliani ha ragione a ravvisare uno stacco tra prima e seconda maniera, dove fissare il discrimine, il punto in cui Marino scollina? Quanto rilievo dare a quel «non precipitano» di Grillo, così efficace nel far intuire un equilibrio che appare tanto più instabile se osservato all'indomani dell'inesorabile avvenuto precipitare?

Prima di addentrarci nell'analisi ravvicinata di un piccolo campione di testi (qui riportati in appendice), nel tentativo di descrivere al microscopio quelle due maniere, due premesse di ordine diverso sono necessarie. La prima riguarda la difficoltà del lavoro data la mancanza di un'edizione commentata di *Madriali e canzoni* (*Rime* 1602, II) e *Lira III*, che dia conto (sull'intero *corpus* e non per sondaggi puntuali) dello spettro delle fonti impiegate

²¹ Barb. Lat. 6470, cc. 55-56. La lettera è stata pubblicata, con una importante lacuna nella trascrizione, da GIORGIO MORELLI, *Lettere inedite di Giambattista Marino e Claudio Achillini*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXXI (1967), pp. 419-426.

²² Cfr. CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, cap. IV. L'epigrafe è datata 15 aprile.

dal Marino (laddove, come per il *Ritratto* – cfr. il capitolo seguente –, risulteranno inattese soprattutto quelle moderne). La seconda riguarda il ruolo che nell'elaborazione del giudizio di Stigliani può aver svolto (la cronologia lo concede) l'uscita della *Sampogna* (1620), *summa* del nuovo genere idillico: genere non codificato dalla tradizione cinquecentesca e perciò più aperto alle sperimentazioni anche ardite, come arditamente erano stati alcuni esiti primosecanteschi ben noti al Marino e puntualmente parodiati da Stigliani, ad esempio gli idilli di Cesare Rinaldi²³. Stigliani può, forse, aver proiettato quella seconda maniera, così evidente nella *Sampogna*, anche sulle opere precedenti di Marino. Qui, ad ogni modo, ne tenterò una verifica confrontando, come già annunciato, *Rime I e II* 1602 e *Lira III* 1614²⁴.

Non indugiero sulle differenze strutturali tra le due raccolte, già sufficientemente indagate²⁵, benché esse stesse rivelino un diverso approccio alla composizione lirica: *Lira III*, come è noto, privilegia la catalogazione tematica rispetto alla rigida suddivisione metrica in sonetti, madrigali e canzoni, indizio di uno sguardo attento più alla sperimentazione concettosa e retorica (*inventio* ed *elocutio*) che a quella metrico-prosodica tesa a vagliare tutte le possibilità delle singole forme liriche. D'altra parte, sul piano metrico Marino non è interessato agli esperimenti e alle innovazioni portati avanti, poniamo, da un Chiabrera; e la versatilità con cui è in grado di trasfondere gli stessi materiali concettuali in forme metriche diverse (dal sonetto all'idillio, dalle odi della *Polinnia* alle ottave dell'*Adone*²⁶) è ulteriore prova del fatto che il suo sguardo è rivolto all'invenzione arguta e figurale più che alla partitura dei metri e dei generi, nonostante la sua sensibilità musicale abbia pochi eguali nella poesia italiana.

Né si può immaginare che la strabiliante «seconda maniera» stigmatizzata da Stigliani abbia a che vedere con il criterio di ordinamento dei componimenti: sia le *Rime* 1602 sia la *Lira III* indulgono volentieri alla seriazione,

²³ Cfr. BENEDETTO CROCE, *Versi tipici della poesia barocca e Cesare Rinaldi*, in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, pp. 21-38 e le considerazioni, con ulteriore bibliografia, nel mio *Petrarca nel Ritratto del sonetto e della canzone di Federigo Meninni*, in *Petrarca in Barocco*, pp. 310-312, nota 29.

²⁴ Su cui i paragrafi rispettivi di RUSSO, *Marino*, pp. 57-68 e 128-138.

²⁵ Cfr. per questo e per il successivo capoverso, ALESSANDRO 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.

²⁶ Sulla *Polinnia* cfr. il commento di Russo alla *Lettera Claretii*, e di recente MARCO CORRADINI, *Origine e fortuna di un libro non scritto. Sulla Polinnia di Giovan Battista Marino*, «L'Ellisse», i.c.s. (ringrazio l'autore per la comunicazione in anteprima).

inanellando poesie sullo stesso argomento, a formare gruppi di variazioni sul tema ove, come nella musica, l'abilità della variazione importa più del tema stesso, e ove la varietà è ottenuta appunto mediante la variazione e non attraverso l'alternanza dei soggetti. Anche l'innovazione tematica, caratteristica precipua delle raccolte liriche secentesche, finalmente smarcatesi dall'omogeneità contenutistica del petrarchismo, risulta costante tra l'una e l'altra raccolta: il «Ventaglio di piuma bianca ch'era in mano della sua Donna» delle *Rime* non cede ai «Pendenti in forma di Serpi» della *Lira III*, né la situazione del son. 68 delle *Rime* («Mentre stava di notte celatamente trastullandosi con la sua Donna in un giardino, per la luce d'un lampo furono amendue veduti») ha nulla da invidiare a quella del son. 36 degli *Amori* di *Lira III* («Donna che si lava le gambe»), su cui tornerò.

D'altra parte, vana sarebbe la ricerca di uno scarto nel lessico impiegato, che è e resta «per l'80% circa di termini petrarcheschi». Lessico che, del resto, è stato già sufficientemente indagato, in sedi pubbliche e meno pubbliche²⁷, e che continua a non sembrarmi il terreno giusto su cui misurare la modernità del Marino, come non lo è lo spettro dei temi. Ma alcuni assunti restano fondamentali: per esempio, la linea di ricerca già percorsa da Ottavio Besomi in alcune pagine delle *Ricerche intorno alla 'Lira'*, intrecciando scala minutissima e ampiezza della campionatura²⁸. Un esempio analizzato da Besomi risulta qui significativo e attinente: l'adozione in *Lira III*, e secondo lo studioso soltanto a partire da *Lira III*, dell'aggettivo metaforizzante «animato» («animato edificio» per *uomo*, «latte animato» per *spuma del mare*, «neve animata» per *mano*, e così via). Mutuato da poeti appena precedenti, ma già di una generazione più anziani (come Guido Casoni) o già più arditi del Marino, l'aggettivo piace al Napoletano, che nelle *Rime* 1602 non se ne era ancora servito, attenendosi al più tenue «vivo» («viva neve» per *mano* nella canzone delle *Rime* 1602 II, *Figlio de l'Appennino*)²⁹, e che invece lo

²⁷ Mi riferisco in particolare a due tesi dirette da Padre Giovanni Pozzi: FABIO PERONI, *Amorose e Amori di G.B. Marino: Ricerche foniche, Concordanza e Rimario*, Mémoire de licence présenté à la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg (Suisse), 1982, e NICOLETTA QUADRI, *Amorose e Amori di G.B. Marino: Concordanza, Osservazioni sul lessico, Indici di frequenza*, Memoria di licenza presentata alla Facoltà di Lettere dell'Università di Friburgo (Svizzera), 1984, che ho potuto consultare nel Fondo Pozzi della Biblioteca Salita dei Frati di Lugano nel luglio 2019. La frase tra virgolette appartiene alla tesi della Quadri, p. 187. I risultati più rilevanti dei due lavori, per la parte che riguarda le *Rime amorose*, sono stati raccolti nel commento di Besomi e Martini citato più oltre, nota 36.

²⁸ BESOMI, *Ricerche intorno alla Lira di G.B. Marino*, pp. 142 e ss.

²⁹ *Rime II* 1602, pp. 48-55.

fa suo, appunto, a partire dalla *Lira III*. Nel *Ritratto di don Carlo Emanuele* i due aggettivi coesistono, come attentamente osserva Marco Corradini³⁰, segnando una sorta di momento di passaggio. Ma anche senza voler troppo calcare sulla cronologia, l'ampia catalogazione di Besomi conferma appieno il fatto. Besomi ne trae spunto, come è ben noto, per tracciare percorsi di spinte e contropunte entro la lirica a cavallo tra Cinque e Seicento: Marino non sarebbe l'inventore dello «stil metaforuto», già presente e portato a esiti audaci da altri poeti ben prima; egli, anzi, da quelle audacie si sarebbe tenuto lontano nelle *Rime 1602*, recuperandole successivamente in *Lira III*, e lì in un certo senso abbandonandovisi, tanto da risulterne ai posteri il promotore, grazie al successo e al maggior valore della sua poesia. In quest'ottica, il giudizio di Stigliani riceverebbe una conferma per così dire rovesciata: le *Rime 1602* sarebbero prova di un arretramento di Marino rispetto a un panorama poetico già approdato a risultati più ardimentosi³¹.

Il metodo comparativo adottato da Besomi mi pare efficace in due direzioni, diverse da quella lessicale, che verranno qui percorse simultaneamente, secondo gli spunti offerti dai testi stessi, e che possono, a parer mio, aprire un adeguato campo di verifica per apprezzare le differenze tra prima e seconda maniera. La prima direzione è interna al *corpus* lirico: a parità di soggetti poetabili, si misureranno le differenze del loro trattamento in *Rime 1602* e in *Lira III*³². La seconda è quella del confronto esterno tra le poesie

³⁰ GIOVAN BATTISTA MARINO, *Panegirici*, a cura di Marco Corradini, Gian Piero Maragoni, Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020 («Opere di Giovan Battista Marino», 3), i.c.s.: *Ritratto*, commento alla sestina 127.

³¹ Cfr. l'analisi ad ampio raggio, pure attenta ai mutamenti tra *Rime 1602* e *Lira III*, di ALESSANDRO MARTINI, *Marino postpetrarchista*, «Versants», 7 (1985), pp. 15-36, in particolare pp. 25-34.

³² Mi è d'obbligo citare qui l'articolo di MAURIZIO SLAWINSKI, *Della Lira Parte Terza: sulla strada dell'Adone?*, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, pp. 237-257. Il saggio, viziato da una inconsueta abbondanza di refusi ed errori linguistici e da quell'impressionismo di cui dicevo, poco attento alla spiegazione della lettera dei testi, è per lo più dedicato al rapporto tra *Lira III* e *Adone*, secondo una prospettiva tematica. Tuttavia, nelle pp. 240-241, l'autore mette a confronto *Lira III* (che ritiene «un passo indietro») con le *Rime 1602*, giudicando l'«infiltrarsi della trama lirica» un mutamento quantitativo al quale non corrisponde un mutamento qualitativo. Per dimostrare anzi che «l'arguzia risulta più superficiale e meccanica», Slawinski confronta il sonetto *A l'aura il crin ch'a l'aurò il pregio ha tolto* delle *Rime 1602* con il sonetto *Onde dorate*, e l'*onde eran capelli* di *Lira III* e conclude a favore del primo: ignora però che il sonetto di *Lira III* è traduzione da Lope de Vega (*Por las ondas del mar de unos cabellos*), come già mostrato da DÁMASO ALONSO nei saggi indicati *infra* a nota 51. Più convincente la nota 8 a p. 241, ove, confrontando un sonetto alla luna delle *Rime 1602* con altri (uno del 1605 accolto in *Lira III*, altri coevi rimasti tra le estravaganti), giudica questi ultimi «segnati, oltre che dalla maggiore arguzia delle conclusioni, dall'ostentazione:

mariniane e le loro fonti, siano esse riferimenti eruditi o testi di altri autori: riscontro, come si è detto, arduo per la mancanza di un commento di *Lira III* e perché le fonti reperite per le *Rime 1602*, affidate a edizioni commentate più attente alle dinamiche retoriche e strutturali che alla ricerca di modelli, presentano un ampio margine di incremento, specie qualora l'indagine adotti la prospettiva dell'imitazione di *inventio* più e prima di quella della mutuazione di singole espressioni³³. Ma, come si vedrà nel capitolo 3, il raffronto con i modelli può rivelarsi assai fertile per comprendere la piega ad essi impressa dal Marino, facendoli propri e insieme distaccandosene: e nella direzione di quel distacco riposa, come anticipato nell'*Introduzione*, il segreto della sua modernità. A ben vedere, inoltre, le due prospettive possono fecondamente riunirsi, solo che si consideri la prima come indagine su Marino imitatore di sé stesso³⁴.

Nelle *Rime amorose* del 1602, Marino inserisce una terna di sonetti sullo «sdegno amoroso»³⁵, tema di «larga tradizione nella lirica cinquecentesca», come notano i commentatori Besomi e Martini³⁶. Il primo, *Novo Fetonte entro 'l mio petto, Amore*, è costruito sul doppio paragone tra la donna e il sole e tra Amore e Fetonte: novello Fetonte, Amore guidava il carro del Sole (=la donna) entro il petto del poeta. Ma il malaccorto auriga rischiava di ridurre la vita del poeta in cenere per il troppo ardore: ecco allora l'intervento di Sdegno, che spinge Fetonte=Amore giù dal carro, estinguendo nel fiume del pianto del poeta il suo amore troppo acceso. L'ingegnosa similitudine, estesa in un «percorso narrativo che impegna tutto il sonetto», si esprime però con scelte linguistiche e con figuranti del tutto tradizionali, anche nella chiusa ove risaltano il *seggio* d'Amore e il *fiume* del pianto, di derivazione petrar-

restringere nello spazio angusto dei loro quattordici versi quanti più «riscontri» o «paralleli» possibile, esaltandone però le differenze in un continuo gioco di antitesi».

³³ Per questa prospettiva, indicata dal Marino stesso a proposito del suo zibaldone di letture, cfr. il cap. 3, in avvio.

³⁴ Sul piano dell'analisi puntuale dei componimenti, una lettura metodologicamente esemplare per le pagine che seguono è quella di ANDREA BATTISTINI, *Le seduzioni barocche della «Sirena marina»*, in «*Vaghe stelle dell'Orsa...*». *L'«io» e il «tu» nella lirica italiana*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 197-218, dedicata al sonetto marittimo *Pon mente al mar, Cratone, or che 'n ciascuna*. Prima, remoto ma non datato, GIORGIO CERBONI BAIARDI, *Storia e strutture della prima lirica mariniana*, «Studi secenteschi», VI (1965), pp. 3-35.

³⁵ Tutti i testi presi in esame in questo capitolo sono riportati nell'*Appendice di testi* in calce, nell'ordine in cui li analizzo.

³⁶ GIOVAN BATTISTA MARINO, *Rime amorose*, a cura di Ottavio Besomi e Alessandro Martini, Modena, Panini, 1987, pp. 186-191.

chesca (RVF 140, vv. 1-2; 230, v. 5; 279, v. 11).

Nel secondo sonetto, *La spezzata catena e 'l rotto giogo*, il poeta si rivolge direttamente allo Sdegno, consacrando al suo tempio la catena spezzata del suo amore e spargendo col piede, mentre cantando sfoga il suo dolore, le ceneri del rogo d'amore ormai spento da «giust'ira». Le terzine esprimono il ringraziamento e la lode del poeta, che promette di conservare «adamantino» il petto ai colpi futuri dell'amore, così come «adamantino» era stato il nodo del suo sentimento. Anche in questo sonetto vengono sottolineati dai commentatori la «ripresa di chiari moduli petrarcheschi» e l'«assoluto petrarchismo lessicale di tutto il sonetto», precisando che «nessun termine di questo è infatti assente nelle concordanze dei RVF». La tramatura metaforica (*catena, giogo, rodo, laccio, prigion, nodo*) viene stemperata da moduli più che consueti: dittologie in correlazione («'l piè [...] e 'l cor [...] m'avolse e strinse») o semplici («m'opresse e vinse»; «ringrazio e lodo»), relative e temporali quasi meramente riempitive («il laccio, onde d'Amor fui stretto»; «a te, fin ch'io viva»), fino all'anafora conclusiva («adamantino il nodo / adamantino il petto»). L'unico momento più mosso si trova nella seconda quartina, ove «l'amante sembra abbandonarsi ad una danza selvaggia, in cui calpesta le metaforiche ceneri della sua passione».

Il terzo sonetto, *La fiamma, onde sì dolce Amor m'accese*, racconta invece di un imprevisto riaccendersi della fiamma amorosa, che il poeta riteneva già spenta, a causa di uno sguardo e di un gesto della donna, che gli stringe la mano. La seconda terzina chiude epigrammaticamente il componimento con una triplice costruzione antitetica, complicata dall'alternarsi di chiasmo e di parallelismo negli ultimi due versi:

Lasso, che sembrò neve, et era ardore,
mostrò prender la man, ma l'alma avinse,
poi sciogliendo la man, non sciolse il core.

Anche in questo sonetto, lessico e figuranti sono del tutto tradizionali, dalla fiamma d'amore alla bianca neve della mano, opposti in «contrapposizione metaforica». L'immagine della donna che guarda e porge una mano proviene da un sonetto del Bembo (*Rime*, 29, vv. 7-8)³⁷, su archetipo petrarchesco (RVF 9, v. 11), fonti alle quali si può forse aggiungere un madrigale del Tasso (*Non è questa la mano*)³⁸, ben più ingegnoso nella chiusa ove il poeta, per

³⁷ PIETRO BEMBO, *Le rime*, a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno Editrice, 2008, tomo I, p. 77 («Io ardo», *dissi, et la risposta in vano*).

³⁸ TORQUATO TASSO, *Rime. Prima parte - Tomo I. Rime d'amore (secondo il codice Chigiano L*

vendicarsi delle ferite d'amore inferte dalla mano che, stringendo la sua, lo ha fatto innamorare, restituisce baci («e se piaghe mi dié, baci le renda»).

L'originalità del Marino riposa, diremmo, nella costruzione più che nei materiali da costruzione; ma anche la *pointe* finale dei tre sonetti non punge troppo, costruita sul ricorso, nell'ordine, a una metafora molto comune (il fiume del pianto), a una ripetizione (*adamantino... adamantino*) e a una ripetizione negata (*sciogliendo... non sciolse*). Brilla soprattutto l'*inventio* dei primi due sonetti: la scena mitologica di Fetonte, il tempio dello Sdegno con la catena offerta in voto e le ceneri calpestate.

A tal proposito, non sarà inutile ricordare che il secondo dei sonetti finora considerati ricalca quasi tutte le parole-rima di un sonetto del Tansillo (*Leggiadri spirti, ch'onorato gïogo*)³⁹, dal quale riprende anche gran parte del lessico non in rima. Ma il precedente è molto distante sul piano dei contenuti (è rivolto ai cittadini di Andria, e il *gïogo* è un onorato legame di cortesia cui il poeta promette di sottostare per sempre) e soprattutto su quello dell'ingegnosità, che è pressoché nulla (la chiusa si limita a ricordare che il poeta onorerà Andria tanto quanto onora la città natale della sua amata). Il confronto col sonetto di Tansillo, che offre i materiali di partenza, mette in risalto la piega che Marino imprime a quei materiali, tanto consunti dalla tradizione da risultare a una prima occhiata quasi inerti: è invece nuovo il modo di assemblarli; nuova, e già in questa 'prima maniera' infinitamente più complessa e ardita, è la geometria della costruzione.

Negli *Amori* della *Lira* III allo sdegno sono dedicati due sonetti. Il primo, *Questi fogli, in cui già degna d'oblio*, presenta una singolare catena di immagini. Nella prima quartina, il poeta, che parla in prima persona, dà in pasto alla «gola divoratrice» di un dio «avido» delle «fiamme ardenti» i fogli contenenti le poesie dedicate alla donna; donna piuttosto «degnata d'oblio», che in quelle carte, quale «bella Fenice», ha avuto «rogo immortale». Nella seconda quartina il poeta più chiaramente rivela che si tratta di un rogo di carte e si chiede: perché non posso aggiungere al rogo che ha consumato prima il cuore e poi le carte anche il rogo della mano che le ha scritte? Da questa domanda scaturiscono le due terzine, che costruiscono una ulteriore domanda retorica, con andamento raziocinante: se infatti Muzio Scevola

VIII 302), Edizione critica a cura di Franco Gavazzoni e Vercingetorige Martignone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, num. XXIX.

³⁹ Il sonetto, interamente riportato da Besomi e Martini nel commento cit. alle *Rime amorose* (p. 188), è il 197 in LUIGI TANSILLO, *Rime*, introduzione e testo a cura di Tobia Raffaele Toscano, commento di Erika Milburn e Rossano Pestarino, Roma, Bulzoni, 2011, vol. II, pp. 628-629.

(indicato non esplicitamente, ma con la perifrasi «l'invitto e 'ntrepido Romano») ha condannato al fuoco la sua «destra ardità» perché non uccise Por-senna (il «re toscano»), quanto più giustamente dovrebbe cadere incenerita la mia mano che ha dato vita (scrivendone) a una donna così crudele?

Dalla breve spiegazione è già evidente la maggiore complessità della costruzione, in cui si assiste, per così dire, a una concrezione delle immagini una sull'altra: il rogo della Fenice (rogo immortale perché di poesie e di amore inestinguibile si parla), la gola divoratrice del misterioso dio avido di fiamme (che sarà lo Sdegno indicato nel titolo), il rogo delle carte, il rogo della mano del poeta, Muzio Scevola, l'opposizione tra la mano di Muzio Scevola, bruciata perché non diede morte, e quella del poeta, bruciata perché diede vita con la poesia. In questo contesto, non mancano i materiali tradizionali: *fiamme ardenti, arse il cor mio, donna crudel*, le dittologie *scritte e vergate, invitto e intrepido*. Ma quei materiali, anzitutto, si uniscono a colori linguistici più cupi, che rinviano piuttosto a un contesto epico-eroico: *gola divoratrice, destra ardità, incenerita cader devria*; poi, soprattutto, sono un'ancora di salvezza per il lettore, che deve fare non poco sforzo per comprendere e districare tra loro tutte quelle immagini annodate tra loro, nonché sciogliere le allusioni erudite.

Il secondo sonetto, *Idolatra d'Amor, l'alma e l'ingegno*, attacca con immagini che sulle prime ricordano quelle del secondo sonetto delle *Rime I* prima citato: un tempio, un altare, un sacrificio. Ma la costruzione è complicatissima: il poeta inizialmente ricorda il suo errore di «idolatra», che aveva portato in sacrificio i suoi doni (l'anima e l'ingegno) alla statua di una divinità (la donna) sorda e avara, ricevendo soltanto occasione di pianto. Ora il poeta, grazie allo Sdegno, che è «Maestro di ragion» nella scuola d'onore, apprende «salute», e distrugge, gettandolo a terra, l'indegno idolo che prima si ergeva sull'altare del suo cuore. Nella prima terzina, il poeta si rivolge a quell'idolo, «profana stampa» di «ingrata deità», comunicando che mai più verrà accolto nel tempio del suo pensiero. Nell'ultima terzina, con torsione sorprendente, il fuoco d'amore, che ardeva nel petto quasi lampada consacrata a quel «Nume sì vil», si sposta nel viso e lo fa avvampare (arrossire, come rosso è il lume d'altare) di scorno e di vergogna.

Le scelte linguistiche e retoriche sono ancor meno peregrine di quelle del sonetto precedente. Al lessico quasi tecnico della religione (*idolatra, simulacro, altare, idolo, adorato, profana, tempio, lampa, sacra*) si affiancano sintagmi tradizionali, spesso in coppia: *pianto amaro, l'alma e l'ingegno, esca e sostegno, scorno e vergogna*. La costruzione retorica si regge sulle figure di parola: dittologie,

allitterazioni (*sordo sasso, de l'altar del mio core idolo indegno*), chiasmi in parallelismo sintattico (*a sordo sasso, a simulacro avaro*), iperbati (tra i quali spicca quello dei vv. 7-8: «Ecco ch'io spargo a terra il già sì caro / de l'altar del mio core idolo indegno»). La ricerca metaforica pure non è peregrina né ardita, e quasi sempre spiegata: *l'alma e l'ingegno vittime offersi, altar del mio core, tempio del mio pensier*. Quel che cambia rispetto al sonetto delle *Rime* 1602, pur costruito sul medesimo materiale tematico, è la *concentrazione*, non la *natura* delle figure. Cambia anche il modo di sfruttare lo spazio narrativo del sonetto, entro il quale il lettore non può muoversi placido e con ordine, costretto com'è a osservare e mettere a fuoco nuove immagini che spuntano improvvisamente da ogni parte, a ricordarsi le precedenti, insomma a far fronte a continue emergenze, con un effetto talvolta ansiogeno talaltra da rompicapo. Marino sembra amare sempre più i giochi difficili, quelli di strategia che richiedono ore di partita e che includono regolamenti di duecento pagine.

Medesimo discorso può farsi, nel complesso, per il madrigale, spazio ancor più ristretto ove allontanarsi dalla tradizione impiegando i medesimi materiali è più arduo. I due madrigali 69 e 70 di *Rime* 1602, *II* sono dedicati al pianto della donna amata. Il primo, *Piagne Madonna, et io*, incide un parallelo tra il poeta e l'amata nella complicata sintassi dei primi quattro versi, di non immediata comprensione: egli gode di vederla piangere, così come ella ride di fronte ai pianti di lui. La chiusa a rima baciata sospende il discorso su una domanda retorica: il poeta si rivolge all'anima, chiedendole se mai prima abbia sentito (che varrà tanto *udito* quanto *provato*) nascere dolcezza dal dolore. Nessuna metafora è impiegata nel componimento, tutto giocato sulla ripetizione (una occorrenza per verso, tranne il sesto) di *piangere* e derivati (*Piagne, pianto, piagner, pianti, pianti*). Pure su due semplici ripetizioni si regge la *dispositio*: *del suo – del mio* al v. 2, *a' pianti – a' pianti* ai vv. 4-5. Ben più complesso il secondo madrigale (*Donna, è ver che piangete*), giocato su un paradosso: le lacrime versate dalla donna non sono in realtà sue, ma dei suoi amanti infelici, poiché il sole degli occhi di lei trae «l'umore» dagli occhi degli amanti, risolvendolo in pioggia, secondo un processo di condensazione⁴⁰.

⁴⁰ Processo cui si rifà anche l'impresa dell'Accademia degli Umoristi (una nube che versa pioggia sul mare, col motto *Redit agmine dulci*), di cui Marino faceva parte – ove però il gioco non era tra sole e pioggia, ma tra acqua salata del mare che, evaporata, torna sotto forma di pioggia dolce. Su quest'impresa le pagine più aggiornate (ancora in corso di stampa, cfr. cap. 1, nota 7) sono di IOVINE, *Savoir et pouvoir*. Per Amore che per il «vivo sole» dell'amata trae un fiume di lacrime dagli occhi dell'amante cfr. PETRARCA, RVF 230, v. 5, già richiamato.

Le lacrime che bagnano le guance della donna, cioè, non sono le sue, ma quelle degli amanti raccolte e trasformate in pioggia dal sole. Perciò, come annuncia il poeta al v. 2, «non è meraviglia» (non c'è da meravigliarsi, cioè): la donna non piange davvero. La costruzione, anche in questo madrigale, si appoggia su un lessico del tutto tradizionale (ove spiccano le «serene ciglia» e la «disusata foggia» dei vv. 5 e 7, appena movimentate dai verbi *tragge* e *risolve* che descrivono il formarsi della pioggia).

Si osservi quanto accade, invece, nel madrigale degli *Amori* di *Lira III* dedicato al pianto (*O quali, o quali io sento*)⁴¹. Il perno del componimento sono i versi centrali, il quarto e il quinto, che chiudono il primo periodo: il pianto della donna è *pioggia d'argento tenera* che il poeta vede *distillar* tra i fiori bianchi e vermigli di due *piagge animate*. L'aggettivo *animato* messo in evidenza dallo studio di Besomi costruisce la metafora *guance=piagge animate*, bagnate dalla più consueta pioggia d'argento (che, a scongiurare un'apparenza troppo metallica, è *tenera*) delle lacrime. L'accostamento tra le due metafore è, secondo Martini, paronomastico (*piagge-pioggia*) e inedito. Già questa sorta di scenetta di campagna basterebbe a far ritenere il madrigale ben più ardito di quelli omologhi delle *Rime* 1602. Ma, in realtà, il vero fulcro è in quel *distillare*,⁴² perché l'immagine della distillazione porta con sé un altro concetto, quello del profumo, anzi di due profumi: l'acqua d'angeli e l'acqua di rose (v. 8), ottenuti appunto mediante distillazione⁴³. Così, nella conclusione che nomina le due essenze, viene a spiegarsi anche il secondo verso, sulle prime incongruente: *angelici spirar celesti odori*, poi ripreso da «lagrime odorate». Il volto della donna si trasforma, cioè, in un giardino di fiori reso più profumato dalla rugiada del pianto; le *rose*, prima taciute, vengono finalmente menzionate; e il *bianco* si associa all'aspetto angelico e celeste della donna. Così, le due essenze diventano veri e propri distillati di quanto sta accadendo sul viso dell'amata.

Affinché sia chiaro che i fenomeni si colgono su grande scala, è bene

⁴¹ Entrambi i componimenti di *Lira III* che mi accingo ad analizzare sono stati inseriti e commentati in GIOVAN BATTISTA MARINO, *Amori*, a cura di Alessandro Martini, Milano, BUR, 1982, pp. 100-101 e 176-177.

⁴² Il verbo nella tradizione lirica ha sia il significato proprio di 'estrarre per distillazione' (un'essenza) sia quello di 'emettere un liquido a intermittenza' o 'provocare il pianto' (GDLI, *ad vocem*, 1. e 3.). Marino, a mio parere, gioca proprio sull'ambivalenza del verbo.

⁴³ Trascrivo la nota di Martini: «l'acqua d'angeli è acqua odorosa, cui erano mescolate diverse essenze pregiate, come l'ambra e il muschio. L'acqua di rose è acqua profumata con essenza di rose. Un tempo erano entrambe ottenute per distillazione a fuoco lento dei fiori e delle erbe necessarie» (MARINO, *Amori*, p. 101).

analizzare anche il componimento immediatamente precedente, un sonetto sullo stesso tema del pianto, tra i più ingegnosi di *Lira III* (*Versar vid'io da' suoi begli occhi fore*). Marino snocciola quattro immagini, una per ogni strofa. Nella prima quartina, il cuore del poeta *tutto si immerge e si sommerge* nei *puri e lucidi torrenti* delle lacrime che fuoriescono dagli occhi della donna. La seconda quartina è un gioco d'ingegno che abilmente mutua da due ottave di Ariosto l'immagine di Amore che si lava e che temprava le frecce roventi nel fiume del pianto della donna (Olimpia nel caso di Ariosto, che a sua volta riscrive Petrarca)⁴⁴. Per l'immagine agisce forse anche la mediazione di un sonetto di Ascanio Pignatelli:

Come fra nubi men compresse e rare
il sol fiammeggia in placida procella,
o qual ridente ruggiadosa stella
fuor de l'ombre notturne in cielo appare,
fra le nebbie del duol gravi et amare,
che stillan pioggia lagrimosa e bella,
sfavilla un raggio, e sparge alma e novella
luce dal pianto, e vive fiamme e chiare.

*Qui nuovo fabro Amor fra quei cocenti
incendii infiamma e temprava entro ne l'onde
de' languid'occhi l'armi sue pungenti,
e per far piaghe al cor dure e profonde
d'incauto amante, le saette ardenti
sott'un vel di pietà copre e nasconde*⁴⁵.

Tornando al sonetto mariniano, la prima terzina avanza l'ipotesi che, piangendo (e dunque mostrando pietà per l'innamorato infelice), la donna voglia curare con la stessa arma (gli occhi) la ferita d'amore inferta al poeta. La chiusa arguta è affidata alla seconda quartina: la donna in verità si sta

⁴⁴ Rispettivamente: *Orlando furioso*, XI, 65-66 e RVF 151.

⁴⁵ È il sonetto XXXXVIII, privo di argomento nella *Tavola* in calce al volume, delle *Rime del signor Ascanio Pignatello cavaliero napoletano. Date nuovamente alle stampe da Gio. Battista Crispo da Gallipoli. Et dedicate al Signor Principe di San Severo*, Napoli, Nella stamperia dello Stigliola. Per Gio. Tomaso Todino, 1593, p. 33. A p. 86 un sonetto del Marino in lode dell'autore (*Odan lo stil d'amor gli animi ardenti*), poi raccolto tra le *Rime varie* delle *Rime* 1602 (p. 215): è una delle primissime pubblicazioni mariniane (cfr. FRANCESCO GIAMBONINI, *Bibliografia delle opere a stampa di Giambattista Marino*, Firenze, Olschki, 2000, vol. II, num. 709). Pignatelli fu tra i protettori napoletani di Marino; cfr. l'ampia introduzione ad ASCANIO PIGNATELLI, *Rime*, a cura di Maurizio Slawinski, San Mauro Torinese, RES, 1996. Le *Rime* del Pignatelli furono di nuovo edite a Vicenza (Giorgio Greco) nel 1603.

ancora comportando secondo la sua natura di animale feroce e crudele, cioè come un coccodrillo, che piange dopo aver divorato e ucciso la preda. Come è evidente, i passi del sonetto che offrono un omaggio alla tradizione (i già menzionati Petrarca, Ariosto e Pignatelli, cui va aggiunto il Tasso dell'*Amin-ta*⁴⁶ per *Dispietata pietà* del v. 12) sono solo tessere di un mosaico la cui figura complessiva le rende in sé insignificanti. Il significato del sonetto, l'arguzia in cui si concentra, non è dissimile da quello già proposto nel madrigale *Donna, è ver che piangete*: la donna, apparentemente pietosa, in realtà non lo è, vuoi perché le lacrime non sono sue ma degli amanti, vuoi perché il pianto è un semplice riflesso condizionato, come quello del coccodrillo. Ma questo significato è reso nella *Lira III* con uno spiegamento di forze notevole, in un percorso che dal viso piangente della donna trasporta il lettore di fronte a un annegamento, poi a una scena della mitologia e infine nell'Egitto dei coccodrilli.

Un altro esempio che può rivelarsi significativo, per lo spettro ampio dei confronti, è il sonetto «Donna che si lava le gambe» (*Sovra basi d'argento in conca d'oro*), pubblicato tra gli *Amori* della *Lira III*⁴⁷. Come ebbe a notare già Federigo Meninni nel 1677, il medesimo soggetto è comune a un sonetto di Lope de Vega (*Yo vi, sobre dos pedras plateadas*) e a uno del già menzionato Scipione della Cella (*Vive colonne d'alabastro schietto*, con argomento: «Ventilando un poco d'aura, gli scoperse le gambe della sua donna di sotto alla veste»). Meninni concludeva: «né so chi ne sia il primo autore»⁴⁸. Il primo autore è senza dubbio Lope de Vega: come chiarisce l'edizione critica delle *Rimas*⁴⁹, la probabile datazione per il componimento, tra i più diffusi nei manoscritti, è intorno al 1582. La pubblicazione avvenne però solo nel 1602, nella seconda parte della *Hermosura de Angélica*⁵⁰, ove il sonetto, a differenza di molti altri, è privo di titolo. Più complessa la situazione per

⁴⁶ Atto terzo, scena seconda, v. 1324.

⁴⁷ Il sonetto è pubblicato nella *princeps* senza titolo e censurato con i puntini di sospensione nella seconda terzina; nell'ed. Venezia, Ciotti, 1615 il titolo e le porzioni censurate vengono reintegrate (ne vedo l'esemplare Lugano, Biblioteca Salita dei Frati, Fondo Pozzi 7.22). Cfr. l'*Appendice di testi*.

⁴⁸ FEDERIGO MENINNI, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, a cura di Clizia Carminati, Lecce, Argo, 2002, p. 140 e note relative.

⁴⁹ FÉLIX LOPE DE VEGA CARPIO, *Rimas*, I, Edición crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones, 1993, pp. 327-328.

⁵⁰ FÉLIX LOPE DE VEGA CARPIO, *La hermosa de Angélica, con otras diversas rimas*, Madrid, Madrigal, 1602, *Segunda parte*, c. 273r, son. LXIII (64).

le traduzioni dei due autori italiani. Marino senz'altro attinse direttamente alle poesie dello spagnolo, come provano le numerose altre traduzioni inserite nella *Lira III*⁵¹; vi attinse, presumibilmente, negli anni ravennati o durante il primo soggiorno torinese, poiché uno dei sonetti tradotti è attestato in un manoscritto con sicuro *terminus ante quem* collocabile al 1609⁵². Quanto al Cella, egli morì nel 1608 dopo essere stato bandito da Genova nel 1607 ed essersi rifugiato a Milano, ospite di colui che sarebbe stato di lì a un decennio il dedicatario della *Galeria* di Marino (Luigi Centurioni marchese di Morsasco). Marino, come si è visto, conosceva il Cella e riceveva i suoi componimenti inediti tramite Bernardo Castello già nel 1603, dunque non è improbabile un contatto (magari in forma manoscritta) tra i due testi; suggestiva sarebbe l'ipotesi di un incontro tra i due autori attorno al 1608, entro l'ambiente letterario milanese che solo da pochi anni è stato studiato in chiave mariniana⁵³ e che ancora può offrire dati di rilievo. Come che sia, i testi mostrano evidenti punti di contatto, entro un gareggiamento a tre con la fonte e con l'altro traduttore⁵⁴.

Lope apre il sonetto con una quartina narrata in prima persona dal poeta, che dichiara di aver visto due colonne «gentiles» erette su due pietre argentate; ne descrive poi, sempre affiancando a un sostantivo un aggettivo, il colore: rivestite di vetro azzurro e avvolte con due lacci in un giallo zendado. A questa quartina narrativa, nella quale, come si sarà notato, la realtà che si cela dietro la metafora delle colonne (le gambe) non viene mai esplicitamente nominata, fanno seguito le altre tre strofe, che contengono l'esclamazione in discorso diretto del poeta. Egli dichiara che le colonne sono riservate all'Er-

⁵¹ Sulle traduzioni mariniane da Lope cfr. DÁMASO ALONSO, *Marino, deudor de Lope (y otras deudas del poeta italiano)*, in *Obras completas, III. Estudios y ensayos sobre literatura. Segunda parte. Finales del siglo XVI, y siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 741-833 (raccolge tre contributi di Alonso del 1949, ma i prelievi da Lope erano già stati segnalati nel Seicento). Cfr. inoltre la nota successiva.

⁵² Cfr. CLIZIA CARMINATI, *Un manoscritto di rime mariniane (Parma, ms. Palatino 876)*, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, pp. 119-122.

⁵³ Cfr. ROBERTA FERRO, *Tessere di letteratura italiana in epistolari latini lombardi di inizio Seicento: Girolamo Bossi, Aquilino Coppini, Sigismondo Boldoni*, «Aevum», 90 (2016), pp. 629-644, e il saggio citato nel cap. 3, nota 17.

⁵⁴ Entro un ampio discorso sul codice erotico e ricostruendo la relazione del sonetto di Lope con un *romance* anonimo della tradizione spagnola (e molti altri testi), prende in considerazione anche le imitazioni di Marino e Cella JOSÉ LARA GARRIDO, «*Columnas de cristal*»: *códigos y discursividades entre un soneto de Lope y un famoso romance anónimo*, in *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, a cura di Antonio Cruz Casado, Málaga, Universidad de Málaga, 1997 («Analecta Malacitana. Anejos», 11), pp. 23-68, alle pp. 25-33.

cole che le saprà meritare, e esprime il proprio desiderio: non solo amarle con l'anima, ma sollevarle con le braccia. Così facendo, le condurrebbe come trofeo del *Plus ultra* (con evidente e malizioso gioco tra il reale cartiglio delle colonne d'Ercole, *Non plus ultra*, e la correzione apportata da Carlo V in *Plus ultra*, alludendo alle scoperte geografiche⁵⁵) in un mondo che nessun altro potrebbe vedere: fuor di metafora, potrebbe accedere al godimento sessuale della donna, non più precluso. Oppure, con procedimento dilemmatico e concettoso tipicamente secentesco, il poeta si augura di essere non più Ercole ma Sansone, e di poter abbattere le colonne così come questi fece con le colonne del tempio di Dagon: cadendo, il tempio della donna (ancora allusione al suo corpo, e alla parte più nascosta di quel corpo) darebbe, con chiusa antitetica, metaforica e concettosa, vita alla sua morte e morte ai suoi desideri, soddisfacendoli. Tutto il sonetto di Lope è perciò costruito a partire dalla metafora delle gambe=colonne, che richiamano prima Ercole e poi Sansone⁵⁶.

La riscrittura di Marino è una traduzione piuttosto fedele, decisamente più fedele di quella di Cella, il cui contatto diretto col testo di Lope non è dimostrabile (Cella potrebbe, cioè, aver semplicemente riscritto il sonetto mariniano, come vedremo più oltre). Marino rispetta la suddivisione di Lope in prima quartina narrativa e ultime tre strofe in discorso diretto; traduce letteralmente l'attacco «Yo vi» in «io vidi» al v. 2; recupera gli esempi di Ercole e di Sansone e la metafora del tempio, mutando lievemente la conclusione antitetica. Importanti sono però le variazioni. Innanzitutto, Marino premette al sonetto un titolo che rivela il figurato (le gambe) e trasferisce in acqua la scena: per la precisione, sostituisce alla descrizione dei colori e degli abiti quella della vasca e dell'acqua in cui la donna si sta lavando. Questa sostituzione provoca mutamenti relevantissimi dal punto di vista stilistico-retorico. Le colonne sono, come in Lope, costruite su «basi d'argento»: e da questa metafora prende il via la trasformazione mariniana, tutta giocata su metalli e pietre preziose. Le colonne non sono più solo «gentiles», ma alabastrine; la conca che contiene le basi d'argento è «d'oro»; l'acqua è «cristallina», e

⁵⁵ Come notano i commentatori nell'edizione critica citata, *ad locum*.

⁵⁶ Cfr. anche ALESSANDRO MARTINENGO, *Lisce colonne di cristallo*, in *Humanismo y pervenencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, a cura di José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea, IV.1, Alcañiz – Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos – CSIC, 2008, pp. 73-78, che, prendendo le mosse dal saggio di Lara Garrido appena citato, sposa l'interpretazione erotica delle allegorie di Ercole e Sansone e prosegue nella comparazione con altri testi, con particolare riguardo alla metafora donna-tempio.

frangendosi crea un «candido tesoro» di «perle». La metafora di partenza di Lope, insomma, riceve una progressiva concrezione di altre metafore che creano l'immagine di un tesoro di gioielli (argento, oro, alabastro, cristallo, perle)⁵⁷. Marino scarta il rivestimento di vetro azzurro e lo zendado giallo, e si immerge in un mondo totalmente minerale i cui colori sono metallici: l'argento, l'oro, la trasparenza e il candore del cristallo e delle perle. Già da questa prima quartina è evidente lo stesso procedimento di concentrazione che abbiamo riscontrato nei precedenti componimenti di *Lira III*: tanto che, in questa grotta del tesoro, la guida del titolo si rivela indispensabile alla comprensione del testo che, lasciato solo, impedirebbe al lettore di comprendere che di gambe e di acqua si parla⁵⁸.

Anche nelle strofe successive si attua un progressivo nascondimento del significato, con l'aggiunta di metafore assenti nel testo di partenza. Ercole non viene nominato nella seconda quartina, ma solo nella prima terzina, lasciando il lettore a interrogarsi sul significato dei versi 4-8, ove le colonne nominate al v. 2 sono prima dette «mete divine», poi «ultimo confine» dell'oceano delle loro stesse dolcezze. Come si vede, il dettato è integralmente metaforico e aggiunge al testo di Lope ben tre metafore. È curioso notare come questa complicazione si attui attraverso una apparente semplificazione: le «mete divine» sono «di Natura e d'Amor»; sono «posa e ristoro» del suo mal (d'amore); l'oceano è quello delle «dolcezze». Marino sembra spiegare le sue figure, ma in realtà le sta aggiungendo, stipando nella quartina. Anzi, queste apparenti spiegazioni non fanno altro che complicare il quadro, perché dall'ambiente ingioiellato della prima quartina ci siamo spostati in un non ancora specificato «oceano» ed è entrato nel sonetto il lessico amoroso. Le terzine sono più fedeli al testo di Lope. Nella prima compare Ercole, spiegando finalmente le allusioni della seconda quartina: anche in Marino il poeta si augura (col congiuntivo ottativo, come in Lope) di sollevare le co-

⁵⁷ Al pari di quanto avverrà, con estrema amplificazione, in *Adone*, XII, 161-167, nella descrizione della fontana 'minerale' del palazzo di Falsirena, e, in modo più tenue, nell'ulteriore ripresa del sonetto di Lope in *Adone*, III, 58, vv. 1-4: «Sotto il confin dela succinta gonna, / salvo il bel piè, ch'ammanta aureo calzare, / del'una e l'altra tenera colonna / l'alabastro spirante ignudo appare». Cfr. per quest'ultimo luogo il commento di Pozzi, che ricorda i tre sonetti, e DAVIDE CONRIERI, *Postille all'Adone*, «Studi secenteschi», XLIV (2003), pp. 318-322, confluito nel suo *Scritture e riscritture secentesche*, Lucca, Pacini Fazzi, 2005, pp. 291-298, a p. 298.

⁵⁸ Prendo in prestito le parole di Luca Serianni, che a proposito di un sonetto di Girolamo Fontanella parla di «giocosa sfida enigmistica rivolta al lettore che ignori il titolo»: LUCA SERIANNI, *Lirica, Le novità secentesche*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, 2014, pp. 66-72, a p. 70.

lonne, trasportandole (col verbo più espressivo «traspiantare») ed erigendole (col verbo più connotato «erger», ben più allusivo del «fixara» di Lope) in un luogo ove il desiderio umano non può arrivare. L'ultima terzina mette in scena Sansone, con alcune importanti novità. D'avvio, va notata la sostituzione del verbo: Marino non si augura di *essere* semplicemente Sansone, ma di *stringere* le colonne, con aumento della temperatura sensuale della chiusa. Inoltre, v'è la congiunzione tra l'esempio biblico e il lessico amoroso che era stato inaugurato nella seconda quartina. A differenza di Lope, infatti, la morte-della-morte che la caduta del tempio provocherebbe è una morte «dolce», con ossimoro che va ad aggiungersi alla complicata costruzione del verso finale. Il verso conclusivo è appunto sostanzialmente variato rispetto al testo spagnolo: la caduta del tempio (cioè l'atto sessuale) dà «tomba alla morte», cioè proietta l'uomo verso l'immortalità, e dà insieme morte al suo dolore, estinguendolo nella gioia del desiderio soddisfatto. Si noti come Marino scelga di creare un'antitesi semantica attraverso l'impiego di lessico invece omogeneo: all'antitesi semantica e insieme lessicale di Lope (*vida-muerte, muerte-desseos*), Marino preferisce la complicata ambiguità semantica creata da parole tutte appartenenti al contesto funebre: *tomba-morte, morte-dolore*. Lo sforzo del lettore per comprendere che il significato figurato è in realtà vitale e appagante è raddoppiato.

Il sonetto di Scipione della Cella è un buon termine di paragone e *contrario* per comprendere a fondo quella concentrazione operata dal Marino. Cella rispetta il modello mariniano, semplificandolo e rendendo di più immediata comprensione il tessuto metaforico. A sua volta, varia la prima quartina, riportando in secco le colonne: esse sono ora «vive colonne», ed è la prima delle semplificazioni; sono sostegno al palazzo d'Amore e sostegno al «bellissimo carcere» (cioè al corpo della donna) che tiene imprigionati l'anima e il cuore. Tutta la costruzione ingioiellata di Marino, di cui Cella recupera solo l'alabastro, viene annullata, rendendo chiarissima al lettore la realtà figurata (le gambe). Cella varia la situazione immaginando che le gambe gli siano rivelate da un generoso colpo di vento («d'aura volante amico affetto»), precisando, con la ripetizione del verbo *mostrare* al v. 6, che la dimostrazione delle gambe prelude alla dimostrazione di «ogni ben». Cella riprende l'attributo «novo» («novel» in Marino) di Ercole, che però viene inserito al v. 7 senza la *suspense* che in Marino creavano le metafore della meta, del confine e dell'oceano delle dolcezze; metafore che invece vengono recuperate, in una sorta di traduzione della traduzione, nella prima terzina, tutte sin troppo spiegate: l'oceano delle dolcezze diviene il «mar delle gioie»;

le mete e i confini divengono «segno a i pensieri» e «meta a i desiri». Nel mezzo della terzina Cella inserisce un vocativo di evidente funzione riempitiva, rivolgendosi direttamente alle gambe e chiamandole «doppio di beltà candido mostro», perifrasi (e iperbole) non felicissima e sin troppo trasparente. L'ultima terzina sembra essere più fedele al testo di Lope, pur non potendosi escludere che Cella abbia visto solo il sonetto mariniano. Il poeta recupera l'esempio di Sansone (e il verbo *essere*, che era in Lope, al posto del sensuale *stringere*), con un'aggiunta allusiva al luogo riparato in cui è bene compiere l'atto sessuale («in chiuso chiostro») e che ha l'effetto di richiudere l'orizzonte apertosi oltre le colonne d'Ercole: si noti peraltro come Cella non alluda affatto al superamento di quel limite, poiché le colonne sono meta del suo desiderio, non – come in Lope e in Marino – tappa verso un mondo sconosciuto i cui confini vengono spostati più in là dal poeta. La caduta del tempio, descritta nei due versi finali, lascia qualche ambiguità di significato: il poeta dichiara che sceglierebbe volentieri di abbattere, insieme al tempio che le colonne sostengono, la sua vita. Non è chiaro se con «vita» Cella alluda alla morte in amore (cioè al virtuale sacrificio della vita per ottenere l'oggetto d'amore) o (meno probabilmente) alla donna stessa: quel che importa, ad ogni modo, è che spariscono del tutto gli ossimori e le antitesi che erano in Lope e in Marino, abbassando la temperatura della chiusa.

Un altro aspetto che si intensifica in *Lira III*, che anzi nelle *Rime 1602* è sostanzialmente assente, è il ricorso ad allusioni letterarie ed erudite così criptiche da rendere i componimenti dei veri rompicapo. Due esempi tratti dai *Capricci* mi paiono significativi⁵⁹. Il primo è il sonetto *Carlo, e che val seguir servo fugace*, indirizzato a Carlo Sigonio e intitolato «Contro l'alchimia». Il testo è sommamente enigmatico: Marino critica Sigonio perché insegue vanamente un «servo fugace», cercando pace e tregua in colui che non ha mai in sé tregua né pace; l'alchimista si affatica invano nella fornace, ma il «servo fugace», quanto più Sigonio crede di esserselo reso fedele, tanto più fugge dall'ampolla («chiuso vetro»). Costui, come il «ladro incantato» descritto dal «gran cantor del Po», non muore mai, si sparge ma subito si reintegra, finché non gli sia tagliato un crine: ma a questo fine non valgono

⁵⁹ L'interpretazione dei due sonetti è frutto del lavoro comune svolto con la dottoressa Sara Scurti in occasione della sua tesi magistrale (*Un commento ai Capricci del Marino*) discussa all'Università di Bergamo nell'a.a. 2017-18. Il lavoro della Scurti sarà, auspicabilmente con la sua collaborazione, la base di partenza per l'edizione commentata dei *Capricci* entro le *Opere di Giovan Battista Marino* in corso di pubblicazione per le Edizioni di Storia e Letteratura di Roma.

né «arte» né «fiato». È impossibile intendere il componimento senza identificare il cantore del Po, Ariosto, e senza averne presente il testo: le ottave 65 e seguenti del XV canto del *Furioso*, in cui Astolfo, durante il suo viaggio di ritorno in Inghilterra, decide di visitare la foce del Nilo a Damiata e vi affronta Orrilo, «ladro incantato» appunto. Nato da un folletto e da una maga, Orrilo è impossibile da uccidere, perché, quand'anche sia tagliato a pezzi, immediatamente si ricompone per magia: «che se tagliato o mano o gamba gli era, la rapiccava che pareva di cera» (69, vv. 7-8). Astolfo ha però letto nel libro donatogli da Logistilla (che «a gl'incanti riparare insegna», 79, v. 2), che l'anima di Orrilo risiede in un solo capello, troncato il quale Orrilo morirà. L'esempio del personaggio ariostesco, sulle prime spiazzante, si rivela invece, a un'attenta lettura del sottotesto, legato a doppio filo all'argomento del sonetto mariniano, l'alchimia. Ariosto stesso, infatti, paragona icasticamente Orrilo al mercurio, che, quando sparso e diviso, subito si raccoglie da sé:

Chi mai d'alto cader l'argento vide,
che gli alchimisti hanno mercurio detto,
e spargere e raccor tutti i suo' membri,
sentendo di costui, se ne rimembri. (70, vv. 4-8)

Il percorso mentale di Marino è dunque: alchimia – argento vivo – mercurio – Orrilo. È la similitudine alchemica di Ariosto a suggerire al Marino il paragone tra il misterioso «servo fugace» ricercato da Sigonio e Orrilo, entro un procedimento imitativo che molto rivela non solo sulla memoria poetica del Marino, ma anche sul funzionamento e sull'ordinamento del suo «zibaldone» (per cui cfr. l'avvio del cap. 3). Il servo fugace che Sigonio si affanna a temprare nella fornace può allora essere un correlativo dell'elisir di lunga vita, simile all'argento vivo stesso, uno spirito vitale, l'anima del mondo, il segreto dell'immortalità; o può essere più icasticamente il proverbiale «diavolo nell'ampolla» tradizionalmente attribuito ai negromanti e al loro servizio: diavolo che però entro lo spazio del sonetto acquista tratti di fugacità e di imprevedibilità tipici appunto del mercurio. Il facile significato del sonetto, cioè la denuncia della vanità dell'alchimia, è comunicato con un testo di difficilissima interpretazione, entro un codice allusivo di cui l'imitazione letteraria costituisce la chiave di criptazione e insieme di decodifica.

Analogo discorso si applica al sonetto 'metaletterario' che conclude la serie dei sonetti della sezione dei *Capricci*: *Rabbia, io men vo lungo il Castalio rivo*, indirizzato a Raffaello Rabbia. Il sonetto è stato inserito da Martini nell'antologia *Amori*, con commento erroneo, il che testimonia la difficoltà

di cogliere le allusioni erudite del Marino. Il sonetto racconta della fatica di Marino nella composizione della *Strage de gl'innocenti*: egli si sforza di seguire la tradizione greca e latina, raccogliendo le briciole che gli autori del passato gli hanno lasciato; ma ben poco è rimasto, perché già i «duo toscani illustri» hanno raccolto quel che ancora si poteva raccogliere. Perciò, Marino annuncia che andrà dopo costoro a mietere, se non «ariste e biade», almeno «rose e ligustri», accontentandosi cioè degli ornamenti se non può esprimere sostanza (o, come vuole Martini, dedicandosi all'*Adone* se l'opera epica dovesse fallire). Il testo è emblematico di una concezione dell'*imitatio* non più autorizzante o ginnasiale, ma basata sul gareggiamento e sulla ricerca del nuovo: lo propongo qui non solo per il suo significato, ma anche per le risorse retoriche che impiega per portare quel significato. Marino costruisce l'intero sonetto su una metafora continuata, quella della mietitura, che è incomprensibile se non si intende la similitudine della prima quartina: «qual già l'Ebreia famelica e mendica» (v. 2). L'ebrea non è, come intende Martini, la «stirpe» degli Ebrei, con allusione alla diaspora⁶⁰; è invece Ruth, moglie di Booz e protagonista dell'omonimo libro dell'Antico Testamento, che «famelica e mendica» è costretta a spigolare dopo la mietitura (*Ruth*, 2, 15 e ss.). Chiariata l'allusione, la metafora continuata è di semplicissimo scioglimento: come Ruth, Marino può sfamarsi soltanto con i resti di chi ha mietuto prima di lui, spigolando nei campi latini e argivi già mietuti dai «cultori» dell'eloquenza antica; recuperando furtivamente le poche spighe cadute dal loro raccolto; disperandosi perché ormai la messe migliore è recisa dai due poeti toscani illustri (che saranno presumibilmente Ariosto e Tasso, campioni dell'epica in volgare); e tuttavia volendo pur essere, dietro di loro, un mietitore «industre», benché costretto ad accontentarsi di «rose e ligustri», esaurite ormai le «ariste e biade». Dal riferimento biblico, che unisce *mendicare* e *mietere*, scaturisce, come da una sorgente, il campo semantico cui appartiene tutta la tramatura lessicale del sonetto (*famelica, mendica, cultor, campo, frutto, spica, raccor, furtivo, messe, recide, rade, falce, metidori, industri, ariste, biade, cogliendo*). Il sonetto, per il resto, è condotto invece con mezzi retorici tutt'altro che peregrini: sintassi semplice e chiara e coincidente col metro, figure foniche, soprattutto impiego massivo di moduli binari, spesso in parallelismo logico-sintattico (*famelica e mendica; per lo campo latino e per l'argivo; bella*

⁶⁰ Martini, sulla base di questa interpretazione, identifica il poema epico cui Marino sta lavorando con la *Gerusalemme distrutta*; sulla base del v. 5 («strage d'Israel») propenderei invece per un'identificazione con la *Strage* appunto, benché anche la distruzione di Gerusalemme operata da Tito sia congruente.

e preziosa; recide e rade // avanza o cade; ariste e biade // rose e ligustri). Ma il fulcro del componimento si trova in quell'allusione al testo biblico, senza il quale l'intera struttura e il significato sono incomprensibili. Gusto per il dettaglio erudito, trattato e poi sciorinato concettosamente, che costituirà, in misura molto più rilevante che nella raccolta mariniana, uno dei tratti caratteristici della poesia secentesca prima classicistica e poi tardobarocca, e che sarà anche uno dei filoni della scrittura in prosa, a testimonianza, se ancora ne servissero, della pervasività del lascito mariniano⁶¹.

A conclusione di questi pochi sondaggi spero sia risultato evidente che il cambiamento, netto e deciso, tra *Rime* 1602 e *Lira* III è nello svolgimento raziocinante, entimematico, nel *concetto*, nell'*inventio* insomma: nell'*ornatus in verbis coniunctis*, mai o quasi mai nell'*ornatus in verbis singulis*, nel troppo ardito o nell'accostamento sorprendente contestato e parodiato da Stigliani nei suoi idilli alla maniera dei moderni, e prima da Tassoni nelle *Considerazioni al Petrarca*⁶². Non troveremo, o troveremo molto raramente, nel Marino, *fuochi che sudano, mari idropici, monti lebbrosi per croste di gelo*. Ciò che muta tra la prima e la seconda raccolta lirica è l'incatenamento di figure, l'infittirsi delle immagini, il loro affollarsi una sull'altra e una dentro l'altra, il gusto per l'allusione erudita, con l'esito di rendere la lettura più difficile ma più sapida, la soluzione più concentrata. I materiali della tradizione sono ingredienti di quella soluzione, reagenti chimici che cambiano del tutto natura dopo la reazione: l'imitazione rivela la sua natura *creativa*. Inoltre, viene sfruttato fino in fondo lo spazio narrativo del componimento breve: la chiusa arguta giunge dopo un percorso che è già arguto sin dall'inizio, è solo la luce finale di un cammino già ben illuminato, non un improvviso fuoco d'artificio nel buio. Insomma, come ha ben detto di recente Luca Serianni, e come vedremo in maniera ancor più palese confrontando Marino e Góngora (cap. 4), «quel che conta non è l'adibizione, ma la concentrazione delle risorse retoriche»⁶³.

⁶¹ Si pensi alle meditazioni concettose con cui gli autori di romanzi storici e sacri (da Giovan Francesco Loredan a Ferrante Pallavicino a Virgilio Malvezzi) divagano sul testo storico e biblico: cfr. *supra*, nota 8 e il mio già citato *Romanzo storico secentesco?*.

⁶² Cfr. *supra*, nota 23.

⁶³ SERIANNI, *Lirica, Le novità secentesche*, p. 69.

APPENDICE DI TESTI⁶⁴*Rime parte prima, Amoroſe**Sonetto di ſdegno*

Novo Fetonte entro 'l mio petto Amore,
ove d'un più bel Sol la luce ardea,
quasi auriga in ſuo carro, il fren volgea
de' miei penſier vaganti, e del mio core.

Ma, laſſo, il foco, ond'io ſperai vigore,
ſì mal, folle garzon, regger ſapea,
che la mia vita in cenere cadea,
troppo omai debil eſca a tanto ardore.

O ſanto Sdegno, il temerario audace
cadde ſol tua mercé percoſſo e vinto,
e ſeco in un la malacceſa face.

Da la tua man, dal tuo valor fu ſpinto
giù del ſuo ſeggio fulminato; e giace
nel fiume ancor del mio gran pianto eſtinto.

[*Rime I* 1602, p. 39]

Sdegno amoroso

La ſpezzata catena e 'l rotto giogo
che 'l piè ſì forte e 'l cor m'avolſe e ſtrinſe,
di cui mai non ſperai che tempo o luogo
ſcior mi deveſſe, et or tua man mi ſcinſe,
ſacro al tuo tempo; e già cantando ſfogo
il grave duol, che ſì m'oppreſſe, e vinſe,
col piè ſpargendo il cenere del rogo,
che pria m'accere, e poi giuſt'ira eſtinſe.

Invitto Sdegno, i' ti ringrazio, e lodo,
e ſciolto il laccio onde d'Amor fui ſtretto,
de l'antica prigion libero godo.

Or a te, fin ch'io viva, aver prometto,
ſì com'ei fece adamantino il nodo,

⁶⁴ I teſti ſono tratti dalle riſpettive *editiones principes*, con l'ammodernamento grafico comune all'edizione complessiva delle *Opere di Giovan Battista Marino* ſopra citata (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura) e indicato qui in calce all'*Introduzione*. Li tranſcrivo nell'ordine in cui ſono trattati nel capitolo, indicando la pagina della *princeps*. Nelle *Rime 1602*, i titoli ſono indicati nel *Racconto di tutte le rime della Prima parte et Degli argomenti di eſſe*, in calce al volume.

contro i suoi colpi adamantino il petto.

[*Rime I* 1602, p. 39]

Sdegno amoroso

La fiamma, onde sì dolce Amor m'accese,
ch'io già, di lungo oblio sparsa, pensai
spenta gran tempo e 'ncenerita omai
senza temer di novo incendio offese,

tosto ch'a me la bella man distese
Madonna, e volse de' begli occhi i rai,
destossi, e forte oltre l'usanza assai
il dolce antico foco in me s'apprese.

Così pietosa e cruda in un mi vinse
solo in virtù d'una man bianca Amore
quando fra le sue nevi ella mi strinse.

Lasso, che sembrò neve, et era ardore,
mostrò prender la man, ma l'alma avinse,
poi sciogliendo la man, non sciolse il core.

[*Rime I* 1602, p. 40]

La lira parte terza, Amori

Sdegno

Questi fogli, in cui già degna d'oblio
ebbe rogo immortal bella fenice
dono a la gola tua divoratrice,
o de le fiamme ardenti avido Dio.

Deh perché, com'un tempo arse il cor mio,
e com'oggi le carte arder mi lice,
arder la mano ancor poco felice
che l'ha scritte e vergate or non poss'io?

Che se l'invitto e 'ntrepido Romano
al foco condannò la destra ardita
perché morte non diede al re toscano,
quanto più giustamente incenerita
cader devria questa mia sciocca mano,
ch'a donna sì crudel diede la vita?

[*Lira III*, p. 20]

Sdegno

Idolatra d'Amor, l'alma e l'ingegno
 a sordo sasso, a simulacro avaro
 vittime offersi. Ahi, che sol pianto amaro
 fu di mia vita intanto esca e sostegno.

Or che 'n scola d'Onor, mercé di Sdegno
 Maestro di ragion, salute imparo,
 ecco ch'io spargo a terra il già sì caro
 de l'altar del mio cor *idolo* indegno.

Più non avrai, mal adorato oggetto,
 d'ingrata deità profana stampa,
 nel tempio mai del mio pensier ricetta.

Anzi del foco già, che quasi lampa
 sacra a Nume sì vil m'ardea nel petto,
 pien di scorno e vergogna il viso avampa.

[*Lira III*, p. 20⁶⁵]

*Rime parte seconda**Pianto*

Piagne Madonna, et io
 godo del pianto suo, come del mio
 piagner veggendo lei,
 che ride a' pianti miei.
 Anima a' pianti avezza,
 sentisti mai di duol nascer dolcezza?

[*Rime II* 1602, mad. LXVIII, p. 86]

Pianto

Donna, è ver che piangete,
 ma non è meraviglia,
 che i pianti non son vostri.
 Però che 'l sol, ch'avete
 ne le serene ciglia,
 tragge da gli occhi nostri

⁶⁵ Nella *princeps* la parola in corsivo è censurata con i puntini di sospensione; la reintegro sulla base dell'ed. Venezia, Ciotti, 1615, p. 20.

l'umor del pianto, e 'n disusata foggia
 poi lo risolve in pioggia.
 Costeste dunque, che spargete vui,
 son le lagrime altrui.

[*Rime II* 1602, mad. LXX, p. 87]

La lira parte terza, Amori

Pianto

O quali, o quali io sento
 angelici spirar celesti odori,
 mentre veggio tra ' fiori
 di due piagge animate
 tenera distillar pioggia d'argento.
 O lagrime odorate,
 lagrime voi non già, ma preziose
 acque d'angeli siete, acque di rose.

[*Lira III*, p. 44]

Pianto

Versar vid'io da' suoi begli occhi fore
 la mia nemica lagrime dolenti,
 dentro i cui puri e lucidi torrenti
 tutto s'immerse e si sommerse il core.

Ne la sua cote a quel soave umore
 le quadrella arrotava aspre e pungenti
 e qual vago augelletto a' giorni ardenti
 scotea le piume e si lavava Amore.

Forse pietosa feritrice, e vaga
 volse del petto, che trafisse a torto,
 con l'armi onde l'aprì chiuder la piaga.

Dispietata pietà, tardo conforto:
 nova serpe d'Egitto il cor m'impiaa,
 e piagne il mio morir poi che m'ha morto.

[*Lira III*, p. 44]

LOPE DE VEGA⁶⁶*Soneto LXIV*

Yo vi sobre dos piedras plateadas
dos columnas gentiles sustentadas,
de vidrio azul cubiertas, y cogidas
en un cendal pagizo y dos lazadas.

Turbéme, y dixé, «O prendas reservadas
al Hércules que os tiene merecidas,
si como de mi alma sois queridas
os viera de mis braços levantadas.

Tanto sobre mis ombros os llevara,
que en otro mundo que ninguno viera
fixara del *Plus ultra* los trofeos.

O fuera yo Sansón, que os derribara,
porque cayendo vuestro templo diera
vida a mi muerte, y muerte a mis desseos».

Io vidi, sopra due pietre argentate
erette due colonne eleganti,
rivestite di vetro azzurro e avvolte
con due lacci in un giallo zendado.

Mi turbai, e dissi: «Oh pegni riservati
all'Ercole che vi merita,
se così come siete amate dalla mia anima,
vi vedessi sollevate dalle mie braccia[!]

Vi porterei sulle mie spalle tanto
da fissare i trofei del *Plus ultra*
in un altro mondo, che nessuno vedrebbe.

O fossi io Sansone, che vi abbattesse,
perché cadendo il vostro tempio darebbe
vita alla mia morte, e morte ai miei desideri».

MARINO

*Lira parte terza, Amori**Donna che si lava le gambe*

Sovra basi d'argento in conca d'oro
io vidi due colonne alabastrine
dentro linfe odorate e cristalline
franger di perle un candido tesoro.

O (dissi) del mio mal posa e ristoro,
di Natura e d'Amor mete divine,
stabilite per ultimo confine
ne l'Ocean de le dolcezze loro.

Fossi Alcide novel, che i miei trofei
dove mai non giungesse uman desio
traspiantandovi in braccio erger vorrei.

O stringer qual *Sanson* vi potess'io,
che col vostro *cader dolce darei*

⁶⁶ Traggo il testo direttamente dall'edizione del 1602 (*La hermosura de Angélica*, c. 273r), per conservare il più possibile la veste in cui poterono leggerlo Marino e Cella. Ho corretto il refuso *ontro* > *otro* al v. 10 e inserito le virgolette. Il testo non pare aver ricevuto una traduzione in italiano: ne propongo una di servizio.

tomba a la morte, e morte al dolor mio.
 [Lira III, p. 23⁶⁷]

SCIPIONE DELLA CELLA⁶⁸

Rime amorose

*Ventilando un poco d'aura, gli scoperse le gambe della sua Donna
 di sotto alla veste*

Vive colonne d'alabastro schietto,
 ch'al palagio d'Amor sostegno fate,
 e 'l bellissimo carcere portate
 che l'alma mia tien presa, e 'l cor distretto.

Poi che d'aura volante amico affetto
 per mostrarmi ogni ben m'ha voi mostrate,
 se v'ha per novo Alcide il Ciel formate,
 foss'io l'Alcide a sostenervi eletto.

Che nel mar de le gioie io vi porrei,
 o doppio di beltà candido mostro,
 segno a i pensieri, e meta a i desir miei.

O per voi fossi almeno in chiuso chiostro
 forte Sanson, che volentier torrei
 la mia vita atterrar col tempio vostro.

MARINO

Lira parte terza, Capricci

A Carlo Sigonio. Contro l'alchimia

Carlo, e che val seguir servo fugace,
 uso a schernir qual uom più scaltro il segua?
 Com'altrui dar può mai pace né tregua
 chi mai seco non ha tregua né pace?

Suda, vigila, soffia, a la fornace
 misurando il calor, le tempre adegua.
 Dal chiuso vetro allor più si diletua

⁶⁷ Nella *princeps* il sonetto non ha titolo e censura con i puntini di sospensione le parole qui indicate in corsivo; ricavo il testo integrale dall'edizione Venezia, Ciotti, 1615, p. 23.

⁶⁸ Il sonetto è a p. 44 della citata edizione Milano, Malatesta, 1609 delle *Rime*.

quando men la sua fé credi fallace.

Non leggesti, e non sai qual ne descriva
il gran Cantor del Po ladro incantato,
che i membri ad or ad or laceri univa?

Tal si sparge e rintegra, e se troncato
non gli fia 'l crin, sempre averrà ch'ei viva.
Ma non basta a troncarlo arte né fiato.

[*Lira III*, p. 242]

Al Signor Rafaello Rabbia

Rabbia, io men vo lungo il Castalio rivo
qual già l'Ebreja famelica e mendica,
dietro ai cultor de l'eloquenza antica
per lo campo latino, e per l'argivo.

E mentre d'Israel la strage scrivo,
altro frutto non ho di mia fatica
che qualche bella e preziosa spica
lor caduta di sen raccor furtivo.

Ma la messe miglior recide e rade
la falce sì de' duo toscani illustri
ch'omai poco per me n'avanza o cade.

Pur me n'andrò fra metidori industri
dopo costor, se non ariste e biade,
solo cogliendo almen rose e ligustri.

[*Lira III*, p. 263]

SONDAGGI SULL'IMITATIO NEL RITRATTO DEL SERENISSIMO DON CARLO EMANUELLO DI MARINO

È recente lo studio di un esemplare del *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele*, panegirico di Carlo Emanuele I di Savoia pubblicato dal Marino a Torino nel 1608, con fitte postille marginali di Tommaso Stigliani¹. La disponibilità delle note di lettura del rivale e critico di Marino ha consentito l'osservazione – nel giro di un testo assai più breve dell'*Adone* e, particolare non trascurabile, di un testo composto in tempi ristretti – di alcuni fenomeni costanti nell'*imitatio* mariniana. Le postille indicano fonti mai prima rilevate che permettono di comprovare una celebre dichiarazione del Marino stesso:

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, notandolo nel mio zibaldone e servendomene a suo tempo, ché insomma questo è il frutto che si cava dalla lezione de' libri. [...] Vero è che cotal repertorio

¹ Il postillato era citato in epigrafe a GIAN PIERO MARAGONI, *Marino letto e misurato*, «Dismisura», XI (1982), pp. 1-4, poi raccolto nel suo *Epistole a Fileno. Studi su Giovan Battista Marino*, con una *préface* di Alessandro Martini, Urbino, s.t., 1997, p. 11. L'edizione completa delle postille si trova in CARMINATI, *Le postille di Stigliani al Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele del Marino*: d'ora in poi, quando occorrerà di rinviare, citerò soltanto il numero della postilla. Le indicazioni di Stigliani sono state poi verificate e raccolte nelle due edizioni commentate del *Ritratto*: quella a cura di Giuseppe Alonzo (Roma, Aracne, 2011) e quella a cura di Marco Corradini entro il volume dei *Panegirici* dell'edizione delle *Opere di Giovan Battista Marino*, i.c.s.: da qui cito il testo, avendone a disposizione (agosto 2019) la prima bozza in quanto coordinatrice dell'edizione. Alle introduzioni delle due edizioni si faccia riferimento per la bibliografia sul *Ritratto*, cui andrà aggiunto il volume *Las artes del elogio. Estudios sobre el panegirico*, a cura di Jesús Ponce Cárdenas, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2017, con una panoramica aggiornata sul genere. Sull'intertestualità nel *Ritratto* resta imprescindibile MARCO CORRADINI, *Forme dell'intertestualità nel Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele*, in *Marino e il Barocco. Da Napoli a Parigi*, pp. 57-100, poi raccolto nel volume dello stesso autore *In terra di letteratura. Poesia e poetica di Giovan Battista Marino*, Lecce, Argo Editrice, 2012, pp. 15-68 (da cui cito): scritto prima della pubblicazione delle postille di Stigliani (e dopo aggiornato), il saggio cataloga i diversi modi in cui Marino tratta la fonte principale del panegirico, ossia l'encomiastica claudiana, e costituisce uno dei pochi tentativi di mettere a fuoco la tipologia dell'*imitatio* mariniana. Non utile alle considerazioni che seguono, benché in sé assai pregevole, la tesi di GIANNI TOGNI, *Studio sul Ritratto di G.B. Marino*, Mémoire presentato alla Facoltà di Lettere dell'Università di Friburgo (Svizzera), sotto la direzione di Giovanni Pozzi, 1975 (Lugano, Biblioteca Salita dei Frati, FP T 66, consultata nel luglio 2019). La tesi non è citata dai due più recenti commentatori del *Ritratto*.

ciascuno se l'ha a fare a suo capriccio et con quel metodo ordinarlo che può più facilmente improntargli le materie quando le cerca².

Le fonti ritrovate da Stigliani offrono indicazioni importanti proprio sulla struttura di quello zibaldone. Marino, infatti, impiega i propri modelli secondo un preciso criterio di omologia di *concetto*, scegliendoli dunque nel momento dell'*inventio*: laddove si parla di Annibale, Marino ricorre a un sonetto di Tansillo su Annibale; laddove si descrive un fanciullo che si arma, ricorre alla scena della *Liberata* in cui una fanciulla indossa un'armatura pesante; laddove descrive due vipere che il duca bambino sconfigge in culla, imita l'episodio omologo del mito di Ercole e la celeberrima scena di Laocoonte nell'*Eneide*. Possiamo dunque immaginare Marino che, di fronte alla necessità di nominare Annibale o le serpi, consulta il suo zibaldone con gli esempi «ridotti sotto capi per ordine d'Alfabeto» alla voce 'Annibale' o 'serpe' e vi trova il passaggio di Tansillo o di Virgilio che lo aveva colpito durante la lettura. Una sorta di *Poliantea* personale, una privata *Silva de varia lección*, prontuario della tradizione di ogni oggetto poetabile (sia esso immagine, personaggio, elemento naturale, e così via): privata sì, ma forse – com'era d'uso – costruita anche mediante il ricorso alle poliantee vere³. Ma ciò che più importa è che non sempre, anzi raramente, le fonti sono riconoscibili da prelievi lessicali diretti (sono dunque introvabili, per esempio, con gli strumenti elettronici); e che pure, nel contempo, esse sono indubitabilmente alla base dei passi mariniani. Si capisce, dunque, la rabbia di Stigliani, desideroso in questo frangente di denunciare i 'furti' del rivale: furti tanto più gravi, perché furti di *inventio*, ma perfettamente assimilati e trasposti nella mirabile *elocutio* del Marino.

Se guardate da vicino, alcune di queste fonti permettono una precisa mi-

² MARINO, Lettera IV, in *La Sampogna*, p. 50.

³ Cfr. le conclusioni di CORRADINI, *Forme dell'intertestualità*, pp. 67-68. Cfr. almeno PAOLO CHERCHI, *Polimania di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998 e la miscelanea *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di ROBERTO GIGLIUCCI, Roma, Bulzoni, 1998; AMEDEO QUONDAM, *Strumenti dell'officina classicistica: 'Polyanthea' & Co.*, «Modern Philology», 101 (2003), pp. 316-336. Per l'ambito specifico della poesia suggerimenti importanti in ALESSANDRO MARTINI, *Rilievi sul Tesoro di concetti poetici di Giovanni Cisano*, in *Petrarca in Barocco*, pp. 11-32, e nell'*Introduzione* di Quondam al medesimo volume. Il titolo completo (da cui ho tratto la citazione tra virgolette) del *Tesoro* di Cisano è già significativo per quanto vado dicendo: «Tesoro di concetti poetici: scelti da' più illustri Poeti Toscani, E ridotti sotto capi per ordine d'Alfabeto [...]». Con annotationi in molti luoghi di diversi, nelle quali si mostrano i colori, et ornamenti Poetici, i lumi delle dottrine, e dell'arti sparsi per entro i detti concetti, et i luoghi tolti da' Poeti Greci et Latini, et felicemente imitati da nostri» (corsivo mio; Venezia, Deuchino e Pulciani, 1610).

surazione della novità che Marino imprime loro: consentono di capire in quale direzione si muova l'autore nel momento in cui ne preleva la parte essenziale, mutandone profondamente il significato in termini storico-letterari. Una sorta di 'termometro' dell'arguzia e dello 'stil metaforuto'.

Ho già scritto altrove, confortata in questo dai più recenti studi mariniani⁴, che i materiali prelevati da quella privata poliantea non conoscono gerarchia: sono tessere liberamente ricombinabili di un classicismo onnicomprensivo che non conosce confini di genere o pregiudizi di valore. Come Beethoven, Marino può servirsi del tema più semplice e farne un capolavoro. Certo, egli ha un gusto speciale per la preziosità delle fonti, pesca in un mare non navigato dai più: ma il risultato nuovo si ha anche quando il pescato è arcinoto. Come scrive Marco Corradini nell'*Introduzione* alla nuova edizione del *Ritratto*, «più della provenienza del materiale conta la maestria del trattamento dello stesso, la rara capacità di combinare fra loro le fonti e di rifonderle in una 'fabbrica' nuova». Aggiungerei che più della maestria e dell'arte combinatoria conta la piega impressa al materiale di partenza⁵. La novità della fabbrica è infatti ottenuta andando in una direzione precisa, coerente nel tempo, che è quella dell'intensificazione e della complicazione retorica e ingegnosa, come si è visto nel cap. 2. Su questa strada Marino marcia convinto in avanti, non conosce ripensamenti. E quell'intensificazione e quella complicazione sono *portatrici di significato*, producono campi di tensione semantica, costruiscono connessioni prima sconosciute, *creano* un nuovo universo poetico perché guardano all'arte con uno sguardo nuovo.

Prima di passare agli esempi, varrà ricordare come Stigliani riscontri prelievi da testi difficilmente collegabili (per genere, forma metrica, argomento) a quello mariniano d'arrivo, in questo dimostrandosi lettore sensibile, acuto e colto, e offrendo l'apporto più utile per noi lettori d'oggi; d'altra parte, la sua figura di commentatore risulta drammaticamente ridimensionata dalla mancata identificazione della fonte principale del *Ritratto*, ossia l'encomia-

⁴ Cfr. su tutti EMILIO RUSSO, *Ordine barocco. Su alcune pagine di Bartoli e Marino*, in *Ordine. Atti del secondo Colloquio internazionale di Letteratura italiana*, a cura di Silvia Zoppi Garampi, Napoli, CUEN, 2008, pp. 207-224; *Introduzione*, in GIOVAN BATTISTA MARINO, *Adone*, a cura di Emilio Russo, Milano, BUR, 2013, pp. 5-29; CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, pp. 200-201 e cap. IX. Sul campo vasto dei prelievi mariniani non dalla tradizione letteraria, ma da quella selva nascosta e imprevedibile di scritture d'occasione che descrivono occasioni pubbliche e cortigiane, fa il punto ora, con fuoco sul periodo sabauda e francese, ALESSANDRO METLICA, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, i.c.s (ringrazio l'autore per la comunicazione in anteprima).

⁵ Cfr. quanto detto nell'*Introduzione*, e particolarmente la nota 26.

stica claudiana. Siamo in presenza di una di quelle imperfezioni, di quelle storture che segnano i limiti della riflessione secentesca sui testi letterari; ma, in fondo, una disamina completa del modello claudiano sarebbe stata ben più ovvia, e avrebbe messo in ombra gli altri reperimenti, a mio vedere più utili a definire i modi dell'imitazione mariniana. Tra i quali, sulla falsariga di quanto scritto poc'anzi, il primo degno di nota è la scioltezza con cui Marino immette nel genere encomiastico prelievi da testi appartenenti ad altri generi, segnatamente quello lirico, setacciato nella sua porzione moderna e contemporanea (da Tansillo alle rime dello stesso Stigliani). Una permeabilità che costituisce uno dei tratti più rilevanti dello scrittore, solo che si pensi alle migliaia di tessere liriche (addirittura opere intere, come la progettata *Polinina*⁶) ricombinate nel mosaico dell'*Adone*, riplasmando con grande facilità e sensibilità musicale metri differenti. Permeabilità che è non solo e non tanto prova dell'indiscussa abilità versificatoria di Marino, ma che – nella misura imponente praticata dal Napoletano – comporta ridefinite geometrie di valori, o meglio l'ardito scardinamento della griglia dei generi e degli stili codificata nel Cinquecento, in quella direzione onnicomprensiva di cui s'è detto.

In questo, Marino si differenzia profondamente da Tasso, per il quale il prelievo di tessere dalla tradizione letteraria ha sempre un significato ulteriore, agganciato al valore e alla posizione del testo di partenza entro il sistema dei generi e degli stili. Basti pensare ai personaggi della *Liberata*, che portano in dote, per così dire, ciascuno un tratto stilistico: il lessico lirico d'amore per Tancredi ed Erminia, quello epico e solenne per Goffredo, quello cavalleresco per Rinaldo, e così via, secondo un *decorum* sempre ben sorvegliato⁷. Ed è proprio qui che punge più forte la censura di Stigliani. Venendo al primo esempio: quando Stigliani denuncia il «furto» mariniano da Virgilio (sestine 40-49, debitrice di *Eneide*, II, 203-227), le sue postille insistono sulla violazione del *decorum* operata da Marino nel costruire un paragone tra la smisurata idra virgiliana e le più modeste e familiari vipere toccate in sorte al piccino di casa Savoia. Si legga per esempio la postilla num. 42:

[Non era]no vipere. Che non [a]vrebbero per la lor piccolezza potuto mangiare due fanciulli e poi cingere un uomo con tanti groppi.

La postilla è apposta ai vv. 5-6 della sestina 42, nella quale Marino traccia, per dir così, una genealogia mitica delle serpi:

⁶ Cfr. cap. 2, nota 26.

⁷ Cfr., per le imitazioni confluite nel personaggio di Solimano, il cap. 1; per una nota su Armida, cap. 5, nota 24.

I' non so se Medusa o se Megera
 sì rigide dal crin mai se ne svelse;
 o se la bella egizia prigioniera
 sì crude per uccidersi le scelse;
 o pur se Palla in sì fier atto e strano
 le spinse incontro al consiglier troiano.

La violazione del *decorum* avviene nel momento in cui Marino, rivelando la stratigrafia dell'immagine, rinforza l'iperbole attraverso il riferimento appunto a Laocoonte (il «consiglier troiano»), cadendo in quella che i critici del barocco avrebbero potuto definire «iperbole smoderata»⁸, figura del resto tipica dell'encomiastica.

L'iperbole caratterizza tutto il brano (sestine 40-49), costruito sulla base di modelli classici e moderni. Tra le fonti antiche: i vv. 28-59 della *Laus Herculis* pseudoclaudiana, i versi virgiliani appena citati (*Aen.*, II, vv. 203-227), l'episodio di Cadmo narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi* (sinora non segnalato: libro III, vv. 28 ss. e – meno rilevante – IV, vv. 568 ss.). A queste si aggiungono almeno due ottave della *Liberata*: IX, 25, dedicata alla descrizione dell'elmo di Solimano e a sua volta dipendente⁹ dalla descrizione virgiliana dell'elmo di Turno (*Aen.*, VII, vv. 785-788); e XV, 48, descrizione del mostruoso serpente che sbarra la strada a Carlo e Ubaldo davanti al palazzo di Armida; vi si aggiunge, poi, un'ode dello stesso Stigliani (*Cetra Toscana, che già in suon cantasti*). Marino, dunque, trae spunto complessivamente da un testo encomiastico a sfondo mitologico, due poemi epici e uno mitologico, un testo lirico, a conferma di quanto detto sopra sull'osmosi tra diversi generi di poesia, sulla intercambiabilità alla pari dei modelli, sulla struttura 'per lemmi' del quaderno di letture del Marino¹⁰. L'episodio costituisce dunque un

⁸ L'espressione ricorre, ad esempio, nelle note alla *Secchia rapita*: «Iperbole smoderata, che in un grave Poema sarebbe una biasimevol freddura: vizio affettato da' Poeti de' tempi del nostro [Tassoni]; e questi appunto pretese il Tassoni di mettere in burla colla sua iperbole» (annotazione del Barotti ai vv. 7-8 di *Secchia*, III, 63: «Che le selve del crin nevose e folte / servon di scopa a le stellate volte»; in *La secchia rapita poema eroicomico di Alessandro Tassoni patrizio modenese, colle dichiarazioni di Gaspare Salviani romano, s'aggiungono la prefazione, e le annotazioni di Giannandrea Barotti ferrarese* [...], Modena, Soliani, 1744, p. 121). E ancora, nel cap. XI del *Delle acutezze* di Matteo Peregrini (1639): pp. 107-108 nell'ed. a cura di Erminia Ardisino, Torino, RES, 1997.

⁹ Come già segnalava GUASTAVINI, *Discorsi et annotationi*, p. 171.

¹⁰ Struttura confermata anche dalla ricomparsa di moltissimi degli elementi che andremo a esaminare entro la descrizione (fittizia) del serpente fatta dalle sorelle di Psiche e contenuta nel IV canto dell'*Adone*, ottave 135-142: insieme ad Apuleio (*Met.* V 17 ss.), il *Ritratto* diventa fonte dell'*Adone*, Marino fonte di sé stesso, entro un 'lemma' dello zibaldone nutritissimo di letture. Cfr. la nota di Corradini alla sest. 41, v. 5.

esempio di combinazione della fonte principale di tutto il panegirico, quella claudiana, con altre fonti: contaminazione che Corradini giudica più rara rispetto a quella operata solitamente dal Marino (che lavorava in fretta, come ho ricordato), cioè la combinazione di diversi passi tutti di Claudiano¹¹.

Il brano si compone di tre momenti: annuncio dell'impresa (40) e arrivo delle due serpi (41); descrizione delle vipere, introdotta dai tre paragoni sopra citati (42-47); uccisione di esse da parte del duca pargoletto (48-49). Il primo e il terzo momento contengono un paragone esplicito con Ercole, eroe di cui il duca si rivela erede, secondo un'iconografia tipica delle lodi di sovrani¹².

Marino taglia e cuce le sue fonti con grande abilità, piegandole in una direzione precisa, insieme metaforica e iperbolica. Ciò che a Stigliani appare violazione del decoro è invece per Marino uno strumento di intensificazione concettosa.

Si prendano le sestine 43-45:

43 In squallid'orbi e 'n lubrici volumi
vibran sé stessi i fulmini del bosco.
Rosseggianti di morte ardono i lumi,
gonfio da l'ira irrigidisce il toso.
Lancian tre lingue, e l'una e l'altra bocca
gravi d'aura tartarea aliti scocca.

44 Di ceruleo squallor, d'aurate squamme
ricche, e d'orgoglio tumide e superbe,
co' fumi de le fauci e con le fiamme
degli occhi annebbian l'aure e seccan l'erbe.
Ergono i colli e spiegano i colori,
de le fronti spietate orridi onori.

45 Fan de la spoglia lor depinta e liscia,
leccando l'aere, al sol pompa crudele.
Solcano il suol con lunga obliqua striscia,
sputano in verde spuma accolto il fiele;
e sollevando le cervici infette
fan di sé stesse a un punto archi e saette.

¹¹ CORRADINI, *Forme dell'intertestualità*, p. 60. Va detto che le successive edizioni commentate del *Ritratto* rivelano una stratigrafia più ampia, tanto che questa contaminazione non appare più così rara.

¹² Cfr. ALESSANDRO METLICA, *Marino e i libertini. L'encomio del Re alla prova delle guerre di religione*, «Studi secenteschi», LV (2014), pp. 63-80.

I vv. 3-6 della sestina 43 sono vicinissimi ai vv. 33-35 di Claudiano, come giustamente nota Corradini:

tristis Tartarea vibratur sibilus aura;
morte rubent oculi trifidisque horrentia linguis
ora sonant nigrumque fremens levat ira venenum¹³.

Tuttavia, Marino contamina i versi claudiane con quelli ovidiani e virgiliani: gli occhi non si limitano a «rosseggiare di morte», bensì «ardono rosseggianti di morte», come quelli del serpente ucciso da Cadmo (*igne micant oculi*, v. 33) e soprattutto quelli dell'idra di Laocoonte (*Aen.* II 210-211): «ardentisque oculos suffecti sanguine et igni Sibila lambebant linguis vibrantibus ora». Ed è ancora la fonte ovidiana a spiegare il non proprio perspicuo verso 4 della stessa sestina, «gonfio da l'ira irrigidisce il tosc»¹⁴, contaminazione del «venenum» che «fremens levat ira» dello pseudo-Claudiano (v. 35) e del più chiaro «corpus tumet omne veneno» di Ovidio (v. 33): il tosco *irrigidisce* perché rende tumido.

Da Ovidio proviene anche quel «ceruleo» della sestina 44, leggermente spiazzante nello spettro cromatico¹⁵ con cui Marino descrive le vipere:

[...] longo caput extulit antro
Caeruleus serpens horrendaque sibila misit. (vv. 37-38)

Sensibile ai colori, Marino trascura invece il senso dell'udito, e piega in un'altra direzione il *sibilus* di Virgilio, Claudiano e Ovidio, seguendo in questo le orme del Tasso, la cui ottava XV, 48 era a sua volta debitrice dei versi virgiliani e ovidiani:

Inalza d'oro squallido squamose
le creste e 'l capo, e gonfia il collo d'ira,
arde ne gli occhi, e le vie tutte ascose
tien sotto il ventre, e tòsco e fumo spira;

¹³ Cito dall'ed. di riferimento *Claudii Claudiani Carmina. Edidit John Barrie Hall*, Leipzig, Teubner, 1985, p. 412.

¹⁴ Verso che infatti Stigliani censura nella postilla num. 44: «Il tossico non si può gonfiare né gonfiandosi per lo c[alor?] dell'ira si raffredderebbe, che questo significa i[r]rigidire».

¹⁵ «Ceruleo» verrà ripreso anche in *Adone*, IV, 139, v. 3: è assente in Apuleio, ove del resto la descrizione del serpente è stringatissima, a conferma di quanto detto *supra*, nota 10. Sui più naturali toni del giallo, invece, il gioco cromatico applicato all'altro drago mariniano (*Gerusalemme distrutta*, VII, 74, vv. 5-8), con cui i legami fonico-lessicali sono evidenti: «Fiamma, fumo, venen mirasi d'alto / spirar l'horribil drago in giù respinto, / e sparso di squallor livido e giallo / impallidir nel pallido metallo»: cfr. GIAN PIERO MARAGONI, *Discorsi sul Marino heroico*, Parma, Zara, 1982, pp. 41-43.

or rientra in sé stessa, or le nodose
ruote distende, e sé dopo sé tira. (*Gerusalemme liberata*, XV, 48, vv. 1-6)

Marino mutua da Tasso l'allitterazione *squallido/squamoso* (*squallor/squamme*, sest. 44, v. 1), il già analizzato *gonfia il collo d'ira*, l'ardere degli occhi, e soprattutto la trasformazione del *sibilus* in *tosco e fumo spira* (*fumi de le fauci* in Marino). Quest'ultimo elemento, assieme a quello delle tre lingue, era presente anche nella descrizione del drago sull'elmo di Solimano:

Porta il Soldan su l'elmo orrido e grande
serpe che si dilunga e il collo snoda,
su le zampe s'inalza e l'ali spande,
e piega in arco la forcuta coda.
Par che tre lingue vibri e che fuor mande
livida spuma, e che 'l suo fischio s'oda.
Ed or ch'arde la pugna, anch'ei s'infiamma
nel moto, e fumo versa insieme, e fiamma. (*Gerusalemme liberata*, IX, 25)

a sua volta calco dei versi virgiliani che descrivono l'elmo di Turno:

cui triplici crinita iuba galea alta Chimaeram
sustinet Aetneos efflantem faucibus ignis:
tam magis illa fremens et tristibus effera flammis
quam magis effuso crudescunt sanguine pugnae. (*Aen.*, VII, vv. 785-788)

Proprio i prelievi da Tasso offrono una buona base per studiare quell'intensificazione di cui si è detto: le *squamme*, *d'oro* in Tasso, sono *aurate* in Marino, e sin qui nulla da dire; ma l'intensificazione si attua quando le vipere dotate di quelle squame dorate son dette *ricche*, con un procedimento metaforico di secondo grado, quasi elevato a potenza (lucenti come l'oro – oro come ricchezza). Potenziamiento che prosegue nei versi successivi, quando i *colori* delle teste diventano *orridi onori* delle *fronti* (come fossero corone), e quando il corpo delle vipere disteso al sole diventa *pompa crudele* (sest. 45). Sembra che le vipere abbiano anch'esse aspetto regale, destinate come sono a minacciare il *regio infante* (sest. 46). Ancor più evidente è questa complicazione alla sestina 44 quando, appunto, Marino trascura il *sibilus* riprendendo invece i *fumi* e le *fiamme* tassiani: li combina in una correlazione ingegnossissima (rafforzata dall'allitterazione *fumi-fauci-fiamme*) nella quale i fumi *annebbian l'aure* mentre le fiamme *seccan l'erbe*. E se per gli aliti pestiferi l'immagine conserva ancora una sottile verisimiglianza, le *fiamme degli occhi* sono e restano puramente metaforiche, e dunque non possono seccare un bel

niente, al contrario di quelle emesse dalle fauci dei draghi di Virgilio e Tasso. La metafora era stata costruita nella sestina 43, con quell'*ardono i lumi* mutuato dai classici: rossore degli occhi – ardore – fiamme – erbe seccate, in una sorta di scalata a gradoni possibile soltanto mettendo un cubo sopra l'altro.

Su questa falsariga, anche l'impiego dei versi virgiliani consacrati al mostruoso serpente che uccide Laocoonte e i figli, con quella violazione del *decorum* denunciata da Stigliani, trova una spiegazione: Marino gioca a ingrandire le due vipere (v. per es. le *smisurate strozze* della sest. 49, stigmatizzate da Stigliani nella postilla num. 48 tutta dedicata al contrasto tra le dimensioni delle vipere e l'illustre precedente classico – qui Marino preferisce tradurre letteralmente l'*immensis* virgiliano, v. 204, e ovidiano, v. 42, piuttosto che il semplice *grandia guttura* dello pseudo-Claudiano, v. 57) per meglio mettere in risalto, iperbolicamente, la forza delle *picciole palme* del duca. Il procedimento è analogo sul piano delle figure foniche: nella stessa sestina la *coppia* di vipere è *scoppiata*, cioè stritolata, dalle *man di latte*.

Tornando alle sestine 43-45, come si sarà notato, Marino cambia invece il verbo riferito alle tre lingue: «lancian», proveniente dal *vibrare* impiegato concordemente da tutte e tre le fonti latine (Virgilio e Pseudo-Claudiano già citati, Ovidio: «tresque vibrant linguae, triplici stant ordine dentes», v. 34) e da Tasso («Par che tre lingue vibri»). La mutazione non è casuale, perché Marino aveva già ripreso il verbo *vibrare* al v. 2 della sestina 43, impiegandolo però in un senso diverso e ricco di conseguenze. Le due serpi mariniane non vibrano le lingue, bensì il loro stesso corpo. L'impiego del verbo in quel diverso significato permette a Marino di costruire una sequenza metaforica puntualmente notata e in parte censurata da Stigliani. Le serpi divengono così i «fulmini del bosco»: vibrano sé stesse come Giove vibrerebbe un fulmine. Ed è solo il primo passo: Marino gioca in tutto il brano sulla *forma* delle vipere, talora curva, talora zigzagante come i fulmini, talora avvolta «in squallid'orbi», talora «lunga obliqua striscia». Ed è proprio questa scelta a provocare la novità, lo *scarto* rispetto ai modelli. Quando, infatti, Marino descrive le vipere che si sollevano dal terreno, attinge ancora a Ovidio e a Tasso:

Ille volubilibus squamosos nexibus orbes
torquet et imensos saltu sinuatur in arcus. (*Met.*, III, vv. 41-42)

su le zampe s'inalza e l'ali spande,
e piega in arco la forcuta coda. (*Gerusalemme liberata*, IX, 25, vv. 3-4)

Ma quell'*arco* diventa in Marino non soltanto una curvatura del corpo delle vipere, bensì l'arma da tiro:

e sollevando le cervici infette
fan di sé stesse a un punto archi e saette. (sest. 45, vv. 5-6)

La metafora delle vipere che, in virtù della loro forma sinuosa, divengono archi permette a Marino di intensificare immaginosamente il momento dell'attacco sferrato al duca bambino: le vipere *lanciano sé stesse* sul pargolo alla sestina 47:

Né mai per l'arenosa arida sabbia [...]
 con tanta rabbia
 scagliossi al peregrin libica peste,
 con quanta allor gli si aventaro e quali
 i sibilanti et animati strali.

Le vipere diventano dunque *sibilanti et animati strali*, nella conclusione arditamente metaforica di un percorso sapientemente costruito sulla base delle parole impiegate dai modelli classici: *vibrare*, *sibilus* (prima trascurato, qui recuperato), *arcus*¹⁶. Tale costruzione è graduale ma accortissima: già nella sestina 43 Marino adoperava «scocca», verbo improprio per gli aliti tartarei ma proprio dell'arcieria, ripreso nello «scagliossi» della 47 appena riportata.

Stigliani avoca a sé il ritrovamento di quest'arguzia, scrivendo accanto alla sestina 45: «Rubato a me». All'epoca della composizione del *Ritratto*, Marino poteva aver notato nel suo zibaldone entrambe le redazioni dell'ode in quartine scritta da Stigliani «in lode della fontana di Leinate, del Signor Conte Pirro Visconte»¹⁷. Nella prima redazione (1601) la serpe (una tra le sculture della fontana) è proprio combattuta da un fanciullo, ma l'arguzia è più sfumata:

In terra è l'Urna, ove gran Serpe alata
per fanciullesche braccia oppressa e stretta,
da l'arco de la gola acque saetta,

¹⁶ Percorso che trova conferma nel sonetto d'apertura dei *Capricci* della *Lira* III 1614 («Per la triaca»), p. 236: «Questa, de le cui polpe opra vitale / compon medica man, vipera *ardente* / per le libiche vie *volò* sovente / *animata saetta e vivo strale*».

¹⁷ Confronta l'ode di Stigliani con quella di Filippo Massini sul medesimo soggetto LORENZO SACCHINI, *Corrispondenti nelle Rime di Filippo Massini* (1609): *Girolamo Preti, Tommaso Stigliani, Isabella Andreini e Torquato Tasso*, «Filologia e Critica», XXXVIII (2013), pp. 161-193, alle pp. 175 e ss.

quasi minacci l'Aquila, in cui guata¹⁸.

Scompare il fanciullo nella seconda redazione, pubblicata nel 1605, ma l'arguzia viene a coincidere in buona parte con quella poi impiegata da Marino:

In terra è il Vaso, ov'una Serpe alata
fatto un arco di sé, fuor della bocca
lunga saetta d'acqua in alto scocca,
quasi minacci l'Aquila, in cui guata¹⁹.

Marino va ancora oltre la tappa di Stigliani, non attribuendo la saetta (come avrebbe potuto fare sulla base delle fonti classiche) a ciò che esce dalla bocca della serpe (l'acqua nel caso della fontana di Stigliani, le lingue nel suo caso), ma all'intero corpo delle vipere, che si arcuano per accumulare spinta e scagliarsi con maggior potenza sul duca bambino, facendo appunto coincidere arco e saetta. Va oltre, ma è indiscutibile che il concetto sia stato trovato da Stigliani, dal quale Marino riprende anche il verbo *scocca*, in rima con *bocca*. Inutile aggiungere che l'arguzia di Stigliani entra a far parte, nel testo mariniano, di una tramatura densissima: i due testi restano impossibili da confrontare sul piano del dialogo con la tradizione, della costruzione retorica, della riuscita poetica.

L'episodio delle vipere racchiude in sé già molti esempi della tecnica imitativa del Marino, tutti, come spero di aver dimostrato, convergenti in una stessa direzione. Non è ora difficile seguire il cammino intrapreso, allargando la campionatura. Le tre sestine 127-129, appartenenti a una sezione non interessata dalle postille di Stigliani, offrono esempi di *imitatio* di modelli antichi e moderni e di un trattamento che agisce, in quella medesima direzione, nel minimo particolare così come in porzioni più estese. Esse appartengono alla sezione del *Ritratto* dedicata alle virtù di Carlo Emanuele, e precisamente alla sottosezione relativa alla Fortezza, laddove essa «assume la forma del coraggio in battaglia e del valore militare»²⁰:

127 Talor, mentre svenato il corridore
da ferita mortal giaceagli a' piedi,
ei, senz'aver d'intero altro che 'l core,
infra lance e saette e spade e spiedi

¹⁸ *Delle rime del signor Tomaso Stigliani, Parte Prima* [...], Venezia, Ciotti, 1601, p. 38.

¹⁹ *Rime di Tomaso Stigliani distinte in otto libri* [...], Venezia, Ciotti, 1605, p. 281.

²⁰ CORRADINI, commento alla sest. 127.

- a forza penetrò per gli steccati
le vive mura de' nemici armati.
- 128 O qual era a veder per le tempeste
de le morti e de l'ire in varie fogge
fioccando colpi a le nemiche teste
fra lampi d'armi e fra sanguigne piogge,
grave la destra di ferrato cerro,
tonar col grido e fulminar col ferro,
- 129 e veder dal gran turbine abbattuti
di quel furor che si fea piazza innanzi,
quasi in cruccioso mar legni perduti,
di naufragio crudel miseri avanzi,
de l'avversario stuol rotto ed essangue
solcar laceri tronchi il proprio sangue!

Modelli quattro-cinquecenteschi sono riscontrabili nell'enumerazione del v. 4 della sestina 127, come nota Corradini. L'elenco ha infatti i precedenti illustri di Luigi Pulci (*Morgante*, X 46 2: «Ed era tutto da' dardi forato / e lance e spiedi e saette e spuntoni / e tutto quanto il corpo insanguinato»), Ariosto (*Furioso* 1516, XVI 22 7 «Da strana circondato e fiera selva / di lance et spiedi et di saette et dardi»), Trissino (*La Italia liberata da Gotthi*, XVIII, c. 172v «Lij stanno intorno, e con saette e lance / e spiedi cercan di ferirlo a pruova»)²¹. Il primo intervento mariniano incrementa la musicalità del verso: rispetto a Trissino, Marino raggruppa tutti gli elementi in un solo verso; rispetto ad Ariosto e Pulci adotta un endecasillabo *a maggiore*, aggiungendo per di più un accento secondario di prima sillaba che separa ancor più la seriazione, che fugge via ancor più velocemente di quella già scorrevole dell'*Orlando furioso*. In secondo luogo, e soprattutto, Marino recupera in questa nuova prosodia l'allitterazione della *s* già impiegata da Pulci («e SPiedi e Saette e SPuntoni»), sostituendo agli *spuntoni* le *spade*, avvicinate a bella posta agli *spiedi*²² per esasperare ancor più il ricorrere dei fonemi, ora tre («e Saette e SPaDe e SPieDi»), contraendo all'interno dei sostantivi la doppia allitterazione ariostesca, là ottenuta mediante l'impiego della preposizione *di* («DI lance et SpieDI et DI Saette et DarDI»). Ma gli accorgimenti prosodici e fonici non sono fine a sé stessi. L'elemento giunto a turbare la prosodia, *infra*, è infatti il puntello del concetto dei versi successivi, vero *turning point*

²¹ Libri X-XXVII, In Venezia, Per Tolomeo Ianiculo da Bressa, 1548.

²² Come ricorda Corradini, Marino rimarrà fedele a questa allitterazione in *Adone*, X, 235, v. 8, ancor più farcito di quello del *Ritratto* («elmi e scudi, aste et azze e spade e spiedi»).

del brano. Laddove, infatti, Pulci e Trissino si limitavano a sottolineare con quell'elenco il gran numero di nemici, Ariosto già operava in direzione metaforica, facendo di quel breve catalogo di armi gli alberi di una *selva strana e fiera*. Marino segue la stessa strada, complicandola ulteriormente in una concrezione di metafora su metafora: le armi non sono più una selva, diventano *mura* e *steccati* da penetrare; anzi, poiché di armi brandite da nemici umani si parla, *vive mura*.

Le sestine 128-129 prendono le mosse, invece, da un passo di Claudiano:

Quanto flagrant pectora voto
optatas audire tubas campique cruenta
tempestate frui truncisque inmergere plantas²³!

Secondo Corradini, l'immagine di Claudiano viene sottoposta a «un notevolissimo ampliamento, realizzato mediante il passaggio da una metafora semplice a una lunga metafora continuata a sette termini: la battaglia è una tempesta, e dunque i colpi fioccano, le armi lampeggiano, il sangue piove, il grido tuona, il ferro fulmina, il furore è un turbine. Il risultato finale sono i “laceri tronchi” dispersi in un mare di sangue, amplificazione per iperbole del “truncis inmergere plantas”». La metafora della *cruenta tempestate* si apre cioè a uno spettro di metafore tutte ricavate dallo stesso campo semantico. Ma Marino non si ferma qui: la stessa metafora dà luogo in 129 a un altro serbatoio concettuale, poiché la *tempesta* scatenata dal duca assimila i nemici a *legni perduti* (cioè ‘barche in balia del mare *crucioso*’), sino all’epilogativo «naufragio crudel» del quale i cadaveri amputati sono i detriti, «miseri avanzi». Non si tratta di mera amplificazione, ma di amplificazione unita a concentrazione, in una sorta di costruzione a mosaico che compone una figura coerente, quella del naufragio appunto, dai connotati fortemente figurativi già annunciati dal cambiamento dell’esclamativo claudiano, pur mantenendo la struttura: da *quanto a qual era a veder* (128, 1), a *veder* ripetuto in 129, 1. I consueti mattoni binari con cui Marino costruisce la propria poesia (parallelismi, chiasmi, coppie di sostantivi e di aggettivi: «de le morti e de l’ire», «fra lampi d’armi e fra sanguigne piogge», «tonar col grido e fulminar col ferro», «crucioso mar legni perduti», «naufragio crudel miseri avanzi», «rotto ed essangue») sono qui funzionali a un grande dipinto dalle tinte sanguigne che trasforma il combattimento terrestre in una battaglia navale sotto un cielo livido. A ulteriore testimonianza del funzionamento dello zibaldone

²³ CLAUDIANO, *III Cons. Hon.*, 74-76, come annota Corradini.

mariniano, è opportuno citare la ripresa della stessa immagine nella *Strage de gl'innocenti*, III, 82, 4-8:

Parean gli sparsi corpi orridi avanzi
di naufragio mortal, legni sommersi,
il sangue pueril flutto crudele,
e le membra e le fasce arbori e vele²⁴.

È ancora Stigliani, invece, a suggerire gli ultimi due esempi, tanto più significativi in quanto moderni: verificati cioè non sul terreno remoto della classicità, ma su quello del torno cronologico cui appartiene Marino stesso, laddove cogliere le differenze è tanto più necessario in un'ottica di storia della letteratura e dello stile, e richiede maggior sottigliezza.

Alla sestina 81, Stigliani riconosce l'imitazione di un sonetto di Antonio Ongaro nella descrizione di un cavallo che Marino suggerisce al pittore Figino (con ripresa del celebre aneddoto di Plinio il Vecchio)²⁵.

Marino:

Fingilo tal, che sembri a chi 'l rimira
l'oro del freno innargentar di spuma.

Ongaro:

sotto il peso nobile [di Ranuccio Farnese, il destriero], spumante
fa biancheggiar, benché sia d'oro, il morso²⁶.

Marino potenzia metaforicamente l'immagine: se in Ongaro si attua un contrasto di colori (l'oro del morso viene reso bianco dalla spuma), in Marino al contrasto cromatico si affianca un'altra contrapposizione, poiché per rendere il biancore della spuma Marino adopera il verbo metaforico *innargentar*, creando così anche un contrasto di metalli tra l'oro e l'argento.

Stigliani (postilla num. 30) riconosce nella sestina 21, contenente la de-

²⁴ GIOVANBATTISTA MARINO, *Dicerie sacre e la Strage de gl'innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino, Einaudi, 1960, p. 562. Pozzi avanza, come fonte dell'immagine del mare di sangue, un madrigale di Angelo Grillo, ma a mio parere poco persuasivamente.

²⁵ *Naturalis historia*, XXXV 104. L'aneddoto è ripreso dallo stesso Marino nelle *Dicerie sacre, La Pittura*, paragrafo 130 nell'ed. curata da Erminia Ardisino, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 120-121.

²⁶ *Un canzoniere ritrovato. Rime di Antonio Ongaro*, a cura di Maria Lucignano Marchegiani, testi latini a cura di Donatella Manzoli, Roma, Aracne Editrice, 2004, p. 110. Le *Rime* di Ongaro erano uscite nel 1600, nel 1602 e nel 1605. La postilla di Stigliani che segnala la ripresa è la num. 63.

scrizione del Monviso, un'imitazione del proprio sonetto in lode del Monte Gargano:

Tu per l'erte tue strade a Dio n'adduci,
quasi scala pietosa, anzi pur ponte
mirabil, che la terra unisci al Cielo.
Tace a te 'l vento, e fan corona e velo
le curve nubi, e tu da lor traluci:
e 'l mar ti bacia i piedi, e 'l Ciel la fronte²⁷.

Marino scrive:

Pien di macigni ruvidi e sassosi,
quasi scala del cielo, il ciel minaccia,
e con aguzza e nubilosa fronte
alto si leva invèr le stelle un monte.

Si nota una evidente contrazione retorica nel testo mariniano: la ripetizione metaforica di Stigliani *scala pietosa/ponte mirabil*, indebolita ulteriormente dallo scioglimento esplicito *che la terra unisci al Cielo*, viene concentrata da Marino, pur ripetendo il *quasi*, in una sola *scala del cielo*; parimenti, le *curve nubi* che in Stigliani *fan corona e velo* e dalle quali il monte *traluce*, poi baciato in *fronte* dal *Cielo*, diventano nel Marino una *aguzza e nubilosa fronte*, con mirabile capacità di veicolare con una sola metafora e due aggettivi l'idea delle nubi che coronano la cima, che appuntita da esse *traluce*; viene inoltre accentuata l'immagine introducendo la *minaccia* che l'altezza del monte reca al cielo, con probabile ricordo di un verso di Silio Italico riscritto anche da Góngora, e allusione al mito dei giganti²⁸.

La descrizione di Marino, però, non si ferma a questo punto, ove già si vede un procedimento di concentrazione delle diluite e ripetitive figure stiglianesche, sì bene continua così (sest. 22):

Alto così, che i musici augellini
ponno i concenter apprender da le sfere,
e del celeste Can troppo vicini
temon gli assalti ad or ad or le fere.
La cima sovra i nuvoli eminente

²⁷ *Rime Parte Prima*, p. 11 («In lode del Monte Gargano di Puglia, oggi detto dell'Angelo»).

²⁸ Cfr. la dedica delle *Soledades*, vv. 7-8: «bates los montes, que, de nieve armados, / gigantes de cristal los teme el cielo». SILIO ITALICO, *Punica*, IV, v. 2: «nubiferos montes et saxa minantia Coelo». Su Marino e Góngora si veda il capitolo 4, con citazione completa dei testi di riferimento.

il sussurro de' tuoni apena sente.

Il *concetto*, come si vede, viene portato a conseguenze impreviste attraverso l'elaborazione di iperboli 'smoderate' (gli uccellini imparano la musica da quella delle sfere celesti, le fiere temono il Cane – cioè la costellazione del Cane, i tuoni prodotti nelle nuvole sono appena uditi dalla cima, molto più alta). Non a caso, infatti, Stigliani scrive in un'altra postilla (num. 31): «Questa è una sfiondata alla romana, [una rodomontata alla lombarda] ed una fanfarronata alla spagnuola». Per contro, il distico finale della sestina 22 fu portato a esempio da Paolo Aresi nell'*Arte di predicar bene*, del 1611: a essere messa in rilievo è la «metafora diminuyente» che si intreccia all'iperbole, cioè il *sussurro* dei tuoni. Aresi definisce Marino in quell'occasione «un poeta molto moderno, ma degno a giudizio di molti d'esser paragonato con molti degli antichi»²⁹.

Le postille di Stigliani risalgono a dopo il 1615, quando la poetica di Marino e quella di Stigliani, a inizio secolo ancora simili, si erano irrimediabilmente allontanate (cfr. cap. 2): allontanamento che le postille sottolineano già nel *Ritratto* del 1608 e che si rende evidente in una maggiore arditezza dei traslati ma soprattutto in una concentrazione retorica, in un accumulo di figure una nell'altra, quasi elevate a potenza. Ecco dunque che Stigliani, volendo additare i *furti* del rivale, ottiene l'effetto opposto di metterne in risalto la capacità di rielaborazione delle fonti e la modernità, ricalcando di fatto la lode dell'Aresi.

²⁹ PAOLO ARESI, *Arte di predicar bene*, Venezia, Giunti e Ciotti, 1611, p. 393, che traggio da ARDISSINO, *Introduzione alle Dicerie sacre*, p. 25. Aresi cita il testo nella redazione del 1608 («la cima oltra le nuvole eminentes»).

NOTE SU MARINO E GÓNGORA

Mille buoni pensieri mi s'affollano alla mente, ma facendo calca all'uscita
(Carlo Emilio Gadda dodicenne, letterina di Natale ai genitori)

A chi osservi i percorsi letterari del 'chiaro' Marino e dell' 'oscuro' Góngora¹, non possono sfuggire talune stringenti somiglianze: la quasi perfetta sovrapponibilità degli estremi biografici (1569-1625 l'uno, 1561-1627 l'altro); la natura sperimentale delle loro opere, sia quando si tratti di nuovi generi letterari, sia quando si tratti di rinnovare dall'interno generi e forme già consolidati dalla tradizione; il *côté* burlesco che costantemente accompagna la produzione 'alta'; l'effetto dirompente delle loro creazioni, sfociato in polemiche molto accese e in uno schieramento palese dei letterati contemporanei, detrattori o difensori delle opere maggiori (l'*Adone* e le *Soledades*); l'assunzione di entrambi, già in vita e grazie anche a quei detrattori e a quei difensori, al rango se non di classici almeno di grandi della nuova letteratura. Il parallelo potrebbe facilmente continuare, addentrandosi nei dettagli (per esempio, la composizione di panegirici ispirati a quelli della tarda latinità; o la disposizione 'per capi', cioè per materie, dei sonetti, fortemente voluta e propagandata dal Marino e raccolta nel manoscritto Chacón²) o astraendo sul piano teorico (il ruolo della metafora, come in un saggio recente di Ezio Raimondi³).

È un fatto, però, che quando quella vicinanza sia esaminata alla luce delle testimonianze documentarie, concrete, i due grandi poeti del barocco appaiono quasi come numeri primi gemelli, vicini senza mai incontrarsi, o

¹ Per un profilo generale di Marino si è già rinviato a RUSSO, *Marino*, cui va aggiunta la voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* scritta da ALESSANDRO MARTINI, vol. 70, 2008. Per Góngora cfr. la recentissima sintesi di GIULIA POGGI, *Góngora*, Roma, Salerno Editrice, 2018.

² Il manoscritto (Biblioteca Nacional de España, Res 45) fu allestito nel 1628 da Antonio Chacón, quando le opere del poeta erano ancora inedite, e dedicato al conte duca di Olivares. Lo si vede nell'ed. *Obras de don Luis de Góngora (ms. Chacón)*, ed. facsimil, Málaga, Real Academia Española, Caja de Ahorros de Ronda, 1991, 3 voll., e nell'originale digitalizzato della Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015414&page=1>.

³ EZIO RAIMONDI, *Marino, Góngora e la metafora*, «The Italianist», 19 (1999), pp. 77-85.

come due rette parallele tangenti a uno stesso cerchio, ma mai tra di loro. Marino e Góngora non si conobbero, anche se ebbero contatti in comune (il Conde de Lemos e l'ambiente letterario ispanico-napoletano; Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana; e possiamo aggiungere Lope, con cui Marino comunica per interposta persona e che al Napoletano dedica con parole significative una commedia)⁴. La reciproca conoscenza delle opere ha sollevato e ancora solleva dubbi che, a meno di decisivi ritrovamenti documentari, sono destinati a restare tali⁵. Se la cronologia di per sé complica il quadro, rendendo difficile decidere chi imita chi, va detto che a far pendere la bilancia decisamente dalla parte di Góngora imitatore e non imitato è soprattutto il tratto di maggiore distanza tra i due letterati: attento spasmodicamente e quasi disperatamente a costruire la sua figura pubblica attraverso ripetute e risonanti pubblicazioni, Marino; morto lasciando la sua opera in larga parte inedita, Góngora. Quest'ultimo poté dunque leggere stampate pressoché tutte le opere di Marino; il Napoletano tutt'al più avrebbe potuto esercitare il suo ben noto 'rampino' su copie manoscritte. Va anche detto che, generalmente, quando Marino imita, imita platealmente: i ben noti 'debiti' con Lope furono scoperti presto, e non sono vaghe suggestioni intertestuali, ma sfiorano la traduzione⁶ (benché, come si cerca di mostrare in questo libro, l'imitazione riceva poi una piega peculiare). Per non parlare del *Piramo e Tisbe* di Jorge de Montemayor⁷. Insomma, è ben possibile che sino ad oggi non siano state identificate fonti di Marino, da lui accortamente taciute: ma quando lo fossero, l'evidenza del prelievo sarebbe tale da togliere ogni dubbio. E gli studi su Góngora sono così capillari da rendere improbabile ormai qualunque ritrovamento cospicuo di luoghi gongorini imitati da Marino⁸.

Quand'anche si voglia, però, percorrere la direzione più ovvia, cioè cer-

⁴ FÉLIX LOPE DE VEGA CARPIO, *Virtud, pobreza y mujer*, in *Parte veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, En Madrid, por la Viuda de Alonso Martin, a costa de Alonso Perez, 1625, cc. 202v-226r. La dedicatoria alle cc. 202v-204v.

⁵ «I punti di contatto fra la poesia di Góngora e quella del Marino, sono stati sempre problematici, un problema intricato e forse senza possibile soluzione» scriveva DÁMASO ALONSO, *Il debito di Góngora verso la poesia italiana*, in *Atti del convegno internazionale sul tema: Premarinismo e pregongorismo*, Roma, 19-20 aprile 1971, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1973, pp. 203-225, a p. 221.

⁶ Cfr. capitolo 2, nota 51.

⁷ Cfr. il commento di Vania de Maldé all'idillio *Piramo e Tisbe*, in MARINO, *La Sampogna*, pp. 393-458.

⁸ Un reperimento recente è quello di MERCEDES BLANCO, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2016, pp. 126-127 (il sonetto mariniano per la morte del pittore Scipione Pulzone ripreso forse nel sonetto gongorino in morte di El Greco).

care luoghi mariniani imitati da Góngora, il raccolto è e possiamo prevedere che resterà assai magro. È probabile allora che le ragioni di quella sorprendente somiglianza tra le due figure vadano cercate altrove, o almeno *anche* altrove, per non rischiare che quel raccolto sia, oltre che magro, sterile.

La chiave di volta sta, a mio vedere, nel rapporto che ciascuno di loro instaura con la tradizione letteraria, e ancor più nella prospettiva dalla quale occorre guardare quel rapporto: la prospettiva stessa di quei detrattori e difensori che, lungi dall'essere sterili lanciatori e ribattitori di lodi e insulti, furono i primi veri e raffinati studiosi e commentatori delle loro opere⁹. Quando Stigliani o Aleandri o Díaz de Rivas segnalano fonti che ai nostri occhi appaiono tirate per i capelli, o paragoni con generi letterari apparentemente incongrui, è proprio il momento di chiedersi *perché* li segnalino: se non ci sia alla base un concetto di imitazione diverso dal nostro, e se non sia il caso di partire da lì per giungere non solo a un nuovo concetto di intertestualità, ma alla comprensione della novità davvero dirompente delle loro opere¹⁰. Dico questo in primo luogo perché entrambi i poeti sono talmente intrisi di intertestualità (e a volte, come nel caso dei sonetti di Lope citati prima, questa parola è un eufemismo) da far perdere spesso il senso e il modo di quel dialogo così profondo con la tradizione antica e moderna.

Faccio subito un esempio a me molto caro. Nel commento al primo verso della dedicatoria delle *Soledades*, Robert Jammes invitava appunto ad adottare una prospettiva nuova. Cercando tratti stilistici tipicamente gongorini, scriveva Jammes, il lettore del XX secolo nota subito il provocatorio iperbatto («Pasos de un peregrino son errante»); invece, per il pubblico del XVII secolo, era un altro dettaglio a risultare spiazzante: l'aggettivo *errante*, che Juan de Jáuregui aveva immediatamente censurato per la sua novità, confermata pure dal difensore Abad de Rute¹¹. Ora, è indubitabile che quella

⁹ Per quadri riassuntivi sulle polemiche su Marino cfr. cap. 2, nota 3; su Góngora cfr. POGGI, *Góngora*, pp. 209-226 (cap. IX). Ma per la polemica gongorina si veda soprattutto MERCEDES BLANCO, *La polémica en torno a Góngora (1613-1630). El nacimiento de una nueva conciencia literaria*, «Mélanges de la Casa de Velázquez», 42 (2012), pp. 49-70, disponibile in rete (<http://journals.openedition.org/mcv/4255>; DOI: 10.4000/mcv.4255). Da segnalare la sezione gongorina del progetto OBVIL (<https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora>), diretta da Mercedes Blanco, che si prefigge l'edizione digitale di tutti i testi della polemica. Quando disponibili, citerò i testi da questo sito; quando no, li citerò dai manoscritti o dalle edizioni più recenti: ma è ben possibile che, nelle more di pubblicazione di questo libro, essi vengano inseriti in OBVIL, e invito dunque il lettore ad accertarsene.

¹⁰ Cfr. quanto detto nell'*Introduzione*.

¹¹ Cfr. per questi testi il commento in LUIS DE GÓNGORA, *Las soledades*, Edición de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 182. Juan de Jáuregui (1583-1641) fu l'iniziatore della polemi-

novità discenda dall'intenzione gongorina di citare, e di citare in un luogo così rilevato, l'ottava di dedica ad Alfonso d'Este della *Gerusalemme liberata* (I, 4), e – aggiungerei – la cosiddetta «canzone al Metauro» autobiografica di Torquato Tasso¹². Ma proprio quel sintagma così esibito dovrebbe portarci a considerare quell'intertestualità così pervasiva in un'ottica più ampia. Come e perché imiti Góngora quel luogo tassiano ce lo ha spiegato con grande intelligenza, di recente, Mercedes Blanco¹³: perché si pone in una speciale relazione con la tradizione epica, e direttamente con la *Liberata*. Relazione che, per molti versi, somiglia a quella instaurata con il genere del poema eroico dall'*Adone*, ben intuita, quantunque non sempre apprezzata, dai commentatori secenteschi.

Sia Marino sia Góngora vennero subito rimproverati per la povertà dell'intreccio, per la esilissima 'trama' dei loro poemi: ma precisamente in questa povertà risiede la grande novità rispetto alla tradizione, perché non era novità di intreccio quella da loro inseguita. L'Abad de Rute difese Góngora parlando di un *lienzo* di Fiandra, di pittura parlante; e Marino stesso aveva pensato di difendere sé stesso con quell'*escamotage*¹⁴. Ma Jean Chape-

ca, con l'*Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* [1615] e il *Discurso poético* (Madrid, 1624), il primo edito da José Manuel Rico García nel 2002 (Sevilla, Secretariado de Publicaciones), il secondo edito nel 2016 da Mercedes Blanco in OBVIL (http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_discurso-poetico). L'Abad de Rute è Francisco Fernández de Córdoba, autore nel 1616-17 dell'*Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto*, edito da Matteo Mancinelli in OBVIL (https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1617_examen).

¹² *O del grand'Apennino*, v. 4 (e v. 30), pubblicata per la prima volta, secondo le indicazioni di Angelo Solerti, nell'ed. aldina del 1582 delle *Rime*, *Parte seconda*.

¹³ MERCEDES BLANCO, *Góngora heroico. Las «Soledades» y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012. Cfr. per lo specifico verso FRANCESCO FERRETTI, *Peregrini erranti. La Gerusalemme liberata nelle Soledades*, in *La edad del genio. Italia y España en tiempos de Góngora*, a cura di Begoña Capllonch, Serena Pezzini, Giulia Poggi, Jesús Ponce Cárdenas, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 253-278.

¹⁴ Cfr. per Góngora BLANCO, *Góngora heroico*, p. 74, e in generale tutto il capitolo *Guerras de plumas en las fronteras de lo heroico*, pp. 71-105. Per Marino cfr. la testimonianza di JEAN CHAPELAIN in *Lettres de Jean Chapelain de l'Académie Française*, publiées par Pierre Tamizey de Larroque, Paris, Imprimerie Nationale, 2 voll., 1880 (I) - 1883 (II), vol. II, p. 215 (lettera a Pierre-Daniel Huet del 18 marzo 1662): «[Marino] avoit pensé de faire une parallèle de la poésie et de la peinture et d'essayer de se sauver par ce marais là. Comme cette eschappatoire me parut peu digne de luy, je l'exhortay à méditer quelque chose de plus solide». Il motivo dell'*Adone* che diletta non «col tutto, ma colle parti», da leggersi come un libro di disegni anatomici oppure come «aggregato d'abitazioni» e non «intero edificio», era opinione di Marino secondo quanto scrive STIGLIANI, *Dello Occhiale*, p. 117 e ss., su cui si veda ANDREA LAZZARINI, *Una testimonianza di Tommaso Stigliani. Palazzi e libri di disegno in una dichiarazione di poetica mariniana*, «Italianistica», XL (2011), pp. 73-85.

lain, nella prefazione al poema, seppe interpretare le intenzioni di Marino, che mai nascose nelle sue lettere, scritte all'alba della polemica, la possibilità di intendere l'*Adone* come poema eroico: e coniò la formula acuta del «poema di pace». Le pagine scritte da Mercedes Blanco¹⁵ confrontando i due testi su *questo* piano, alla luce proprio della formula di Chapelain, sono davvero illuminanti e costituiscono a mio parere un reale passo avanti nell'interpretazione di entrambi gli autori.

Sono ben lontana dal giungere a novità di questa portata. Mi limiterò pertanto a riflettere su alcune piccole tessere cercando di esaminarle in una doppia prospettiva: quella del *modo dell'imitazione* e quella del *significato critico* che i commentatori secenteschi attribuiscono a certe prossimità tra gli oggetti del loro commento e altri testi, soprattutto moderni, includendo ovviamente alcuni casi di imitazioni ritenute dirette di Marino da parte di Góngora.

Si sono esaminati, nel capitolo 3, i commenti di Stigliani ad alcune imitazioni, ovvero «furti», che Marino inserisce nel *Ritratto*. Per Stigliani, mettere in evidenza quei prelievi significa cogliere Marino con le mani nel sacco e denunziarne la scarsa originalità. All'inverso, i difensori di Marino impiegano le fonti in funzione autorizzante: i «furti» diventano nei difensori un precedente per giustificare proprio certe arditezze di poetica, come del resto avveniva nelle *Lettere poetiche* di Tasso e come era in generale tipico delle poetiche cinquecentesche¹⁶. Lo stesso impiego si osserva nei commentatori di Góngora, per esempio nella lunga annotazione num. 215 di Díaz de Rivas alla *Soledad primera*, laddove il critico squaderna decine di 'accusativi alla greca' impiegati da Tasso, Chiabrera e appunto Marino (otto casi dalle *Rime* prima parte, due dalle *Rime* seconda parte) per autorizzare quel *recurso* di Góngora¹⁷.

¹⁵ Góngora heroico, pp. 80-84 e *passim*.

¹⁶ Cfr. la lettera di Grillo citata al cap. 2 e più oltre, cap. 5.

¹⁷ PEDRO DÍAZ DE RIVAS (1587-1653) annotò le *Soledades* e il *Polifemo* lasciando inedite le sue annotazioni, conservate nei mss. 3726 e 3906 della Biblioteca Nacional de España. Le *Anotaciones a la segunda soledad* sono ora pubblicate in OBVIL, a cura di Melchora Romanos e Patricia Festini, 2017 (http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1617_soledad-segunda-diaz). Quelle al *Polifemo* sono leggibili nella tesi di JAMES ROBERT FEYNN, *Pedro Díaz de Rivas' commentary on Góngora's Polifemo*, Rocksprings, Texas Technological College, 1951; mentre per quelle alla *Soledad primera* si attende ancora un'edizione. Citerò queste ultime dal ms. 3906. Per l'annotazione sull'accusativo alla greca (ms. 3906, cc. 244r-246r) cfr. MELCHORA ROMANOS, *Los escritores italianos y Góngora desde la perspectiva de sus comentaristas*, «Filología», XXI (1986), pp. 117-141, a p. 127.

Un simile intento si può leggere nella difesa dello stesso Díaz de Rivas (annotazione num. 43) del verso 200 della *Soledad primera*, molto dibattuto entro la polemica gongorina. Il verso, riferito al *río* che il naufrago ammira il giorno dopo il suo arrivo, è il seguente:

con torcido discurso, aunque prolijo.

Góngora, nella redazione precedente, aveva scritto *si* al posto di *aunque*: come nota Jammes¹⁸, la variante indica l'intenzione di intensificare l'opposizione tra *torcido* e *prolijo*, censurata da Jáuregui con beffarda esclamazione: «¡Como si hubiera repugnancia entre lo torcido y lo prolijo!». L'opposizione, in realtà, esiste se si guarda al significato etimologico di *prolixus* (da *proliqueo*, 'que fluye y corre hacia adelante'), come lo stesso Jáuregui fu costretto ad ammettere in una successiva annotazione all'*Antídoto* («aunque en latinidad *prolixus* sea largo»). Jammes ricorda che il luogo non fu inteso correttamente né da Pellicer né da Salcedo Coronel¹⁹, e che l'Abad de Rute si impegnò a dimostrare come le congiunzioni avversative *aunque* e *pero* potessero essere impiegate non solo «entre lo repugnante, sino entre lo diverso». Jammes, però, non ricorda il commento di Díaz de Rivas che, convinto come l'Abad de Rute che l'avversativa possa implicare semplice differenza, ricorre ad un'unica citazione autorizzante, dal sonetto proemiale della prima parte delle *Rime* del Marino:

historia miserabile, ma vera²⁰.

La segnalazione è interessante, prima di tutto perché l'autorità segnalata è un'autorità moderna, e non forse così autorevole in quegli anni, visto che sulla sponda italiana le trovate mariniane non erano certo accettate pacificamente; poi, perché tale mancanza di opposizione non è mai stata osservata nel sonetto mariniano, per il quale non c'è significato etimologico che tenga; infine, perché il sonetto è quello celeberrimo, poi musicato da Claudio Mon-

¹⁸ Per i commentatori citati qui *infra* cfr. GÓNGORA, *Las soledades*, pp. 238 e 240.

¹⁹ JOSEPH PELLICER DE SALAS fu autore delle *Lecciones solemnes a la obra de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Pedro Coello, 1630; GARCÍA SALCEDO CORONEL delle *Soledades de don Luis de Góngora comentadas por Salcedo Coronel*, Madrid, Imprenta Real, 1636, seguite dal *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por Salcedo Coronel*, prima parte Madrid, Pedro Laso, 1645, seconda parte Madrid, Díaz de la Carrera, 1648.

²⁰ DÍAZ DE RIVAS, *Anotaciones*, ms. 3906, c. 200bisv: «Aunque *miserabile* y *vera* no son epithetos repugnantes, con todo esso les acomoda la particula adversativa *ma* por lo que participan de oposición significando cosas diversas». Il sonetto del Marino si legge in *Rime amorose*, p. 35 (i commentatori moderni non notano la mancata opposizione).

teverdi, che incomincia «Altri canti di Marte, e di sua schiera», contenente la canonica *recusatio* dell'epica a vantaggio della poesia lirica: *recusatio* che, però, tanto canonica non fu in mano a due poeti che, instaurando una relazione con la tradizione del poema eroico, finirono per confezionare poemi propri con architetture del tutto nuove.

Salcedo Coronel addita alcune tessere comuni a Góngora e Marino che ben si appaiano agli esempi di fonti mariniane tratti dalle postille di Stigliani, discussi nel capitolo 3. La prima quartina del sonetto 71 di Góngora recita:

Con diferencia tal, con gracia tanta
aquel ruiñeñor llora, que sospecho
que tiene otros cien mil dentro del pecho
que alternan su dolor por su garganta.

Secondo Salcedo Coronel²¹, il passo fu più tardi imitato da Marino nel sonetto 3 delle *Rime boscherecce* («Avvenimento d'un usignolo»):

Sovra l'orlo d'un rio lucido e netto
il canto soavissimo sciogliea
musico rossignuol, ch'aver pareva
e mille voci e mille augelli in petto²².

Per questa indiscutibile prossimità, che riguarda due testi ampiamente indagati dalla critica²³, esiste un problema di cronologia: il sonetto gongorino è datato nel manoscritto Chacón al 1584; quello mariniano va a stampa nel 1602: ma, come si sa, le *Rime* raccolgono componimenti scritti dal Marino per la gran parte a Napoli, negli anni della sua gioventù. Il problema qui è forse secondario, ed è assai probabile che esista una fonte comune. Come che sia, è evidente che l'iperbole dei 'mille uccelli in petto' dell'unico usignolo è trattata in modo molto differente nei due poeti: Marino accenna soltanto,

²¹ SALCEDO CORONEL, *Segundo tomo de las obras, Primera parte*, p. 353.

²² GIOVAN BATTISTA MARINO, *Rime boscherecce*, a cura di Janina Hauser-Jakubowicz, Modena, Panini, 1991, p. 29.

²³ ALONSO, *Il debito di Góngora*, p. 222; GIULIA POGGI, *Ruiseñores y otros músicos «naturales»: Quevedo entre Góngora y Marino*, «La Perinola», 10 (2006), pp. 257-269; ANTONIO GARGANO, *Lectura del soneto «Con diferencia tal, con gracia tanta» como epigrama agudo*, in *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, a cura di Luis Gómez Canseco, Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez, Universidades de Córdoba, Huelva e Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2014, pp. 125-140, e «*Il cantar novo e 'l pianger delli augelli*». Góngora e l'usignolo, in *La edad del genio*, pp. 279-294 (questi ultimi due non considerano il rapporto con Marino).

attraverso la duplicazione dell'iperbole (mille *voci* oltre che mille *augelli*), alla *diferencia* che invece costituisce il perno della acutezza gongorina. Per Góngora non importa tanto la *gracia*, che potremmo appaiare al *canto soavissimo* di Marino, quanto appunto la *diferencia*, termine che Góngora riceve da Garcilaso de la Vega²⁴, ma con un profondo scarto: il termine è infatti rinforzato dal verbo *alternar*, e soprattutto è unito all'iperbole, in modo tale da potenziare l'arguzia, sottolineando l'opposizione uno/molti quasi uscisse dall'unica gola dell'usignolo una polifonia, una simultaneità di parti musicali costruite su intervalli armonici differenti²⁵. Marino, potremmo dire, resta a un grado più debole di acutezza, caratteristica della prima raccolta di rime. Góngora invece attiva un meccanismo di condensazione, di subordinazione: con una similitudine grammaticale, potremmo dire che qui Marino è paratassi, Góngora ipotassi.

La situazione, come si è visto nel capitolo 2, cambierà non poco negli anni successivi, con la composizione della terza parte della *Lira* e con l'*Adone*. Basta osservare la metamorfosi retorica che subisce la figura dell'usignolo, nell'*Adone* protagonista di ottave virtuosistiche e giustamente celebri. Nell'ottava che introduce la lunga *performance* (VII, 32), Marino riprende alcuni elementi del sonetto esaminato e di altri delle *Boscherecce*:

Ma sovra ogn'augellin vago e gentile
che più spieghi leggiadro il canto e 'l volo
versa il suo spirto tremulo e sottile²⁶
la sirena de' boschi, il rossignuolo,
e temprà in guisa il peregrino stile
che par maestro de l'alato stuolo.
In mille fogge il suo cantar distingue,
e trasforma una lingua in mille lingue.

Dove si noti come l'iperbole, ancora una volta raddoppiata (*mille fogge – mille lingue*), sia questa volta più attenta alla *distinzione* tra le varie *fogge* del canto, come a raccogliere la *diferencia* gongorina; ma ancora priva di quell'intreccio concettoso che Góngora ottiene con l'immagine delle mille

²⁴ Come notava già Salcedo Coronel (*ibidem*), Góngora imita la prima egloga di Garcilaso, ove si dice: «y aquel dolor que siente / con diferencia tanta / por la dulce garganta / despide, y a su canto el aire suena».

²⁵ Come conferma l'impiego ancora in senso tecnico-musicale del verbo *alternar* in *Soledades*, I 540 («Coros tejiendo, voces alternando»).

²⁶ Cfr. per esempio *Rime boscherecce*, son. 4 (*O rossignuol, che 'n sì soave stile*), v. 5: «certo, poiché 'l tuo tremolo sottile», in rima con *stile* e *gentile*.

voci che escono da un'unica gola. Nel seguito (ottava 37), invece, Marino fa dell'usignolo l'oggetto di una impressionante intensificazione metaforica²⁷:

Chi crederà che forze accoglier possa
animetta sì picciola cotante?
e celar tra le vene e dentro l'ossa
tanta dolcezza un *atomo sonante*?
O ch'altro sia che da liev'aura mossa
una *voce pennuta*, un *suon volante*?
e *vestito di penne un vivo fiato*,
una *piuma canora*, un *canto alato*?

Il percorso, come è evidente, si avvicina a quello gongorino, che nelle *Soledades* descrive gli uccelli e i cigni come *esquilas dulces de sonora pluma* (I, 177), *órganos de pluma* (II, 523) e *citaras de pluma* (I, 556), con metafora prima imitata, poi parodiata da Lope²⁸. Una riprova di questa maggiore audacia è data dal commento di Stigliani, che nell'*Occhiale* censurò la prima delle metafore, quella dell'usignolo come «sirena de' boschi»:

Metafora ardita, ma rubata dal mio madriale che comincia *O sirene de' fiumi, incliti cigni*, ove si vede che ella è buona perché io non cavo il pesce fuor dell'acqua, ma l'autore l'ha posto in secco²⁹.

A distanza di due decenni, la retorica delle prime *Rime*, che Stigliani tollerava e persino ammirava, era divenuta «ardita» grazie a un procedimento di concentrazione che Marino fa suo e dispiega in un modo del tutto personale. Non deve sfuggire però che, mentre Marino si avvicina a Góngora intensificando il 'tasso di arguzia', se ne differenzia profondamente nel momento in cui diluisce quella concentrazione ripetendola a dismisura, come nell'ottava

²⁷ Imitata platealmente da Quevedo nella letrilla *Flor que cantas, flor que vuelas*, come già rilevato da JOSEPH GUERÍN FUCILLA, *Riflessi dell'Adone di G. B. Marino nelle poesie di Quevedo, in Romania. Scritti offerti a Francesco Piccolo nel suo LXX compleanno*, Napoli, Armanni, 1962, pp. 279-287. Cfr. POGGI, *Ruiseñores y otros músicos*, che riporta per intero il testo quevediano.

²⁸ Cfr. il commento di Jammes a *Soledades*, I, 556 (ed. cit., p. 308) ove si cita un passo della *Dorotea* (1632) in cui Lope riferisce la metafora agli usignoli e propone di chiamare le cetre *rui-señor de palo*.

²⁹ STIGLIANI, *Dello occhiale*, p. 205. In questo singolo esempio Marino mutua la metafora da Famiano Strada (*Prolusiones academicae*, 1617: cfr. GIAMBATTISTA MARINO, *L'Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, Milano, Adelphi, 1988, vol. II, pp. 363-370), fonte di tutte le ottave sulla tenzone tra il liutista e l'usignolo (Strada indicava l'usignolo come *nemoris siren*), ma è interessante notare come la stessa metafora (applicata però a donne e non a uccelli) si legga in *Soledades*, I, 550 (*Sirenas de los montes*), in un passaggio per altri versi additato da Salcedo Coronel come imitato da un madrigale mariniano (*O tronchi innamorati*, in *Rime II*: cfr. *Soledades comentadas*, c. 123v).

appena letta, ove si contano sette metafore tutte sull'usignolo, con evidente intenzione di stupire il lettore affiancando all'arditezza dei traslati la loro numerosità³⁰.

A considerazioni simili può condurci un'importante annotazione di Díaz de Rivas al *Polifemo*. Il commentatore prende in esame l'ottava 61: siamo nel momento decisivo in cui Polifemo scaglia la roccia contro il povero Aci, prontamente metamorfizzato in fonte. Prima di lanciare il masso, Polifemo atterrisce la vittima (e la natura tutta) con la sua voce:

y al garzón viendo, cuantas mover pudo
celoso trueno antiguas hayas mueve:
tal, antes que la opaca nube rompa,
previene rayo fulminante trompa³¹.

Díaz de Rivas commenta:

Dize que este grido previno al peñasco, que arrojó como el trueno (que es fulminante trompa) previene al Rayo. Es sin duda imitado el pensamiento, pero mas vestido, i adornado. El Marino en sus Boscarchas:

[«Ah, che ben ti vegg'io, ti veggio, ah! lasso,
coppia impudica, e più mirar non voglio
ne' tuoi piacer furtivi il mio cordoglio,
ove ch'io volga sconsolato il passo»].
Con questo grido una gran rupe al basso
spinse 'l fero Ciclope ebro d'orgoglio:
e 'n aventar lo smisurato scoglio
parve la voce tuon, fulmine il sasso.

Este poeta lo imitò del Tasso, q(ue) en el canto 4 [ma 5] de su Hierusalem, hablando de Reinaldo, dize:

Ma grida «Menti», e adosso a lui si spinge,
e nudo ne la destra il ferro stringe.
Parve un tuono la voce, e 'l ferro un lampo
che di folgor cadente annunzio apporta³².

³⁰ Alla numerosità delle metafore si associano altre figure retoriche molto frequenti nell'opera gongorina, come nell'ultimo verso l'ipallage doppia con la cosiddetta *mutatio epithetorum* (*piuma canora/canto alato*): cfr. JESÚS PONCE CÁRDENAS, *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, cap. 5: *La forja del estilo sublime: aspectos de la hipálage en el Polifemo de Góngora*, pp. 371-449.

³¹ LUIS DE GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, edición de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 350 (e per il commento pp. 351-352).

³² FEYNN, *Pedro Díaz de Rivas' commentary*, p. 108 (annotazione 133). Il passo mariniano è in

Numerose sono le osservazioni possibili. Le imitazioni rilevate dal commentatore mi paiono, anzitutto, indubbie. Molto prossimo è il passo mariniano a quello tassiano (che, gioverà ricordarlo, non è segnalato nel commento alle *Rime boscherecce*; e che è esempio di un'osmosi tra codice epico e codice lirico carica di implicazioni): c'è ripresa letterale (*Parve un tuono la voce/parve la voce tuon*); c'è ripresa della struttura chiastica (*tuono-voce/ferro-lampo* nel Tasso; *voce-tuon/fulmine-sasso* nel Marino); c'è ripresa di *inventio*, nella costruzione: il commento con la similitudine meteorologica segue infatti, sia nel Tasso che nel Marino, la citazione esplicita delle parole del protagonista (motivo per cui ho riportato anche la prima quartina del sonetto mariniano, non trascritta da Díaz de Rivas, che corrisponde al «Menti» tassiano). C'è infine coincidenza narrativa: si tratta, in entrambi i casi, di un delitto attribuito all'*orgoglio*, peccato capitale di Rinaldo che qui uccide Gernando, evento motore di tutta la vicenda successiva della *Liberata*; momento culminante della 'polifemeide', di cui questo è sonetto conclusivo. Va osservato, però, che Marino, nell'imitare Tasso, condensa l'acutezza in modo peculiare. In Tasso, i protagonisti dell'evento meteorologico sono tre: il tuono, il lampo e la folgore cadente. Nella sintassi tassiana è il lampo, correttamente, ad annunciare la caduta del fulmine (*un lampo che annunzio apporte*). Soprattutto, però, è evidente il termine medio della similitudine in tutti e tre i casi: il suono (voce di Rinaldo/tuono); la luce (sfolgorio della spada *nuda*/lampo); il movimento verso il basso (assalto di Rinaldo/caduta della folgore). In Marino, è esplicito soltanto il primo (il suono), e sottinteso il terzo (il sasso viene *avventato* come un fulmine, ma non ci è detto se il paragone si debba alla velocità, alla forza distruttiva, al movimento verso il basso, o a tutti e tre insieme).

In Góngora, ancora una volta, l'arguzia viene portata al massimo grado di condensazione. Manca innanzitutto, ed è elemento sorprendente, qualsiasi riferimento esplicito alla voce di Polifemo: tanto che Díaz de Rivas è costretto a inventarsi un «grito» che nel testo non esiste (e tantomeno Polifemo parla), è soltanto accennato attraverso il paragone prima col *celoso trueno* e poi con la *trompa*. Inoltre, il luogo gongorino è complicato dall'altra similitudine con gli «antichi faggi», che Díaz de Rivas poco sopra (annotazione 132) taccia di bizzarra esagerazione («bizarra exageración»), e dal richiamo all'*opaca nube*: entrambi passi dalle ampie risonanze classiche, ricordate con estrema

completezza da Ponce Cárdenas nel commento all'ottava. Ma l'apoteosi della condensazione di Góngora si trova nell'ultimo verso. Notiamo infatti che torna ciò che ho chiamato prima «subordinazione» o «ipotassi». Góngora non si accontenta di imitare il luogo tassiano o quello mariniano, dove solo nella disposizione del verso veniva data al tuono una precedenza che secondo logica non esiste, perché in natura il tuono *segue* il lampo: nei due autori italiani, infatti, c'era ancora la possibilità di intendere una *contemporaneità* tra il grido e l'assalto o il lancio, con l'effetto anche di aumentare la rapidità dell'azione (come si dice, un'azione *fulminea*). Góngora rende *concettuale* la precedenza che era solo fisica, con quel *previene*, messo in posizione iniziale di un verso grammaticalmente ambiguo (non è evidente a quale sostantivo si associ l'aggettivo *fulminante*; e per assurdo, la grammatica permetterebbe di costruire: *rayo previene trompa*), entro un contesto ancora più ambiguo perché manca qualunque descrizione di quella *trompa*³³. Si noti poi come i tre elementi tassiani siano da Góngora condensati in un unico verso, e in particolare come il *fulmine* venga conglobato in un unico sintagma diventando aggettivo e subordinandosi al sostantivo, (*rayo fulminante* o, come intende Díaz de Rivas, *fulminante trompa*). Siamo di fronte a un 'tasso di acutezza' molto più alto, a una *intensificazione* delle figure e a un loro *affollamento*: più numerose, e più strette l'una all'altra; strette in rapporti gerarchici, non semplicemente accostate. Góngora diviene egli stesso l'usignolo, che da un'unica gola fa uscire mille voci.

Il fenomeno prosegue in un'immagine dell'ottava successiva (62), che, non a caso, non compare né in Marino né in Stigliani, autore egli stesso di un *Polifemo* (in cui manca del resto la scena madre del lancio del sasso)³⁴:

Con violencia desgajó infinita
la mayor punta de la excelsa roca,
que al joven, sobre quien la precipita,
urna es mucha, pirámide no poca.

³³ Come ricorda Ponce, questa indebita precedenza sollevò tra i commentatori «una marejadilla».

³⁴ Non mancano invece né il pensiero della morte di Aci, immaginato ridotto in «minutissima polve, anzi pur nullo» dalla clava, o addirittura divorato dal ciclope, né il grido di Polifemo: «Così detto il feroce alzò tal grido / co 'l Pino insieme, e tal fessi in aspetto, / che per tema ogni pesce in mar si scosse, / et la smarrita Ninfa entro tuffosse». Se ne veda l'edizione anastatica in MARIA CRISTINA CABANI, *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino*, Pisa, Edizioni ETS, 2005, pp. 221-258, alle pp. 256-257 (*Il Polifemo stanze pastorali di Tomaso Stigliani*, Milano, Pacifico Pontio, 1600).

Come nota Ponce³⁵, Salcedo Coronel segnala, alla base del testo di Góngora, due versi ovidiani [*Met.*, XIII, 883-884]:

Et extremus quamvis pervenit ad illum
angulus e saxo, totum tamen obruit Acin.

Ancora una volta, Góngora porta alle estreme conseguenze retoriche il suggerimento della fonte: laddove Ovidio sottolineava iperbolicamente come la roccia, sebbene fosse solo l'estremo *angulus* del monte, bastasse a ricoprire *totum Acin*, Góngora lavora sul termine medio della forma geometrica, trasformando, con un traslato arditissimo, il sasso lanciato da Polifemo in tomba (*urna*), anzi – con ulteriore rinforzo dell'iperbole – nel monumento funerario più simile alla punta di un monte: la piramide. L'immagine compare anche nella *Soledad primera* a proposito dei fuochi notturni che si spengono:

Los fuegos [...]
 murieron, y en sí mismos sepultados,
sus miembros, en cenizas desatados,
piedras son de su misma sepultura³⁶.

Vale la pena di ricordare, con Jammes, che Salcedo Coronel la definì «durísima metáfora»³⁷.

Stigliani, proprio nel *Polifemo*, avrebbe potuto impiegare quell'immagine, ma si fermò sulla soglia:

Quante volte a gittarmi il duol mi mosse
ne la cupa del monte orrida conca:
quante invitai con disperate scosse
a cader sovra me la mia spelonca³⁸.

Del tutto simile, invece, un'*agudeza* appartenente al codice dell'epica post-tassiana, debitore più di alcune soluzioni della *Gerusalemme Conquistata* che della *Liberata*. Si tratta del passaggio della *Croce racquistata* di Francesco Bracciolini (uscita in prima edizione nel 1605 e poi nel 1611, dunque accessibile a Góngora) che ho già citato nel capitolo 1 (p. 56). È il momento in cui Armallo uccide un avversario e insieme lo seppellisce, con la terra scavata dalla spada:

³⁵ Commento citato, p. 353.

³⁶ *Soledades*, I, vv. 680-686.

³⁷ Ed. cit., p. 332.

³⁸ Ed. cit., p. 232.

[...] è tal però la possa
 che nel molle terren sì fatta buca
 riman del colpo, anzi sì larga fossa,
 che poi trafitto il Candiotto in questa
 e morto insieme e sepolto resta³⁹.

Il termine medio della pietra ricompare invece nei decenni successivi, quando la ricerca metaforica diviene diffusamente ardita. Per esempio nell'*Oron-ta di Cipro*, poemetto in ottave di Girolamo Preti:

Le mura no, ma le ruine assalta
 Di sangue il predator stillante e lordo.
 Muove i sassi e le travi; or sale, or salta,
 Come dianzi di sangue, or d'oro ingordo.
 L'altezze abbassa, e le bassezze esalta,
 Ai danni è cieco, a le preghiere è sordo;
 E fra mosse ruine e rotte mura
 Pur le membra insepolti han sepoltura⁴⁰.

E in un'ode di Girolamo Fontanella in cui «Si raccontano i funesti avvenimenti che cagionò ne' tempi nostri l'incendio del Vesuvio» (*Sorge in aria tonante*):

Cede e cade in un punto
 Com'onda in onda ogni edificio scosso,
 E nel cader coi precipizi sui
 Dà morte insieme e sepoltura altrui⁴¹.

L'ultimo esempio che esaminerò è segnalato ancora da Salcedo Coronel nel commento alla prima *Soledad*, e ancora crea un problema di cronologia. Secondo il commentatore⁴², i vv. 243-246 della *Soledad primera*:

Otra con ella montaraz zagala
 juntaba el cristal líquido al humano
 por el arcaduz bello de una mano
 que al uno menosprecia, al otro iguala

discendono dai seguenti versi dell'idillio *Arianna* di Marino, contenuto nella *Sampogna*, ove Arianna dorme sulla riva del mare:

³⁹ BRACCIOLINI, *La Croce racquistata*, XXV, 6, vv. 4-8.

⁴⁰ GIROLAMO PRETI, *Poesie*, a cura di Stefano Barelli, Roma-Padova, Antenore, 2006, p. 176.

⁴¹ GIROLAMO FONTANELLA, *Ode*, a cura di Rosario Contarino, San Mauro Torinese, Edizioni RES, 1994, p. 140.

⁴² *Soledades comentadas*, c. 62r.

sovente il mar con mormoranti baci
 a lambirle il bel piè stendea la lingua;
 e fatto nel baciarlo
 del suo spumoso argento
 con quel latte animato
 paragon di candore,
 vinto cedeagli e ritirava il passo⁴³.

Secondo Melchora Romanos⁴⁴, Salcedo Coronel avrebbe il torto di non prestare attenzione alla cronologia, poiché l'idillio mariniano giunse a stampa soltanto nel 1620, appunto entro la *Sampogna*. In realtà, come Vania de Maldé ha ipotizzato⁴⁵, l'idillio risale con ogni probabilità al periodo torinese, tra il 1608, data in cui Marino assisté alla rappresentazione dell'*Arianna* di Ottavio Rinuccini a Mantova, e il 1613. Va ricordato, di passaggio, che proprio a quegli anni risale un contatto diretto tra Marino e la cultura poetica spagnola nella persona di Villamediana, contatto che documenti recentemente emersi fanno ritenere più stretto di quanto si fosse supposto, con probabili passaggi di carte e di lavori in corso tra i due poeti⁴⁶. Come che sia, conviene riflettere su questa prossimità segnalata da Salcedo Coronel analizzando brevemente i due passi. Marino addensa in questi versi numerose metafore, che potenziano l'immagine concettosa principale: il *paragon di candore* tra la bianca spuma del mare e il corpo di Arianna, paragone in cui il mare risulta sconfitto, è impiegato per rendere l'immagine del movimento dell'onda che avanza e subito si ritira dalla battaglia. Le metafore, come dicevo, potenziano l'immagine, potenziandone insieme la sensualità: la spuma delle onde è *spumoso argento*, mentre le carni diventano *latte animato*, ma soprattutto l'avvicinarsi dell'onda viene descritto come *stendere la lingua in mormoranti baci*. Come si vede, agli elementi visivi (entro una scena fortemente figurativa) si unisce quello uditivo (i baci sono *mormoranti*, per via della risacca), il tutto entro una costellazione di mollizie e lascivia tipicamente mariniana.

In Góngora l'estrema complessità dell'immagine è data in primo luogo dall'ordine della sintassi e dalla scissione in due parti del *cristal humano*:

⁴³ MARINO, *La Sampogna, Arianna*, vv. 101-107, p. 204.

⁴⁴ ROMANOS, *Los escritores italianos*, p. 130.

⁴⁵ MARINO, *La Sampogna*, pp. 191-192 (ma la lettera di Cesare Rinaldi del 1611 addotta dalla curatrice non è fonte probante, perché non allude all'idillio bensì a un'*Arianna* dipinta da Lodovico Carracci: cfr. BESOMI, *Ricerche intorno alla Lira*, p. 88).

⁴⁶ Cfr. CLIZIA CARMINATI, *Marino e la Spagna nel Seicento*, in *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVII)*, a cura di Valentina Nider, Trento, Università di Trento, 2012, pp. 307-320, alle pp. 317-318.

quello del volto, e quello della mano che al volto porta l'acqua. Il paragone tra l'acqua e il candore della pelle viene dunque potenziato: se infatti il biancore della mano *igual*a il biancore del volto, esso *menosprecia* quello, inferiore, del *cristal líquido*. Due sono gli elementi comuni a Marino: il *conceito* del *paragon di candore*, e l'impiego di metafore giocate sul contrasto duro/molle – animato/inanimato (*cristal líquido*; *cristal humano*; *spumoso argento*; *latte animato*). Manca, in Góngora, il significato concettoso che spiega, attraverso il paragone, il movimento dell'acqua sulla battigia; in compenso, però, è assai innovativa l'immagine dell'*arcaduz*⁴⁷, che perfettamente traduce in termini figurativi il passaggio dell'acqua dal ruscello al viso della giovinetta. Questa volta, dunque, la segnalazione del commentatore mette in rapporto due testi rispondenti a un comune presupposto di poetica, offrendoci l'occasione per un esame ravvicinato che colga la modernità del risultato. D'altra parte, questo accostamento 'alla pari' conferma le conclusioni del capitolo 2 sull'adozione da parte del Marino di una «seconda maniera», più vicina a quella di Góngora, nei testi successivi alle *Rime* del 1602.

Si tratta, come annunciavo, di piccole tessere, utili però a osservare da vicino il funzionamento dell'intertestualità in Marino e in Góngora e soprattutto a comprendere, di entrambi, lo scarto rispetto alle fonti, mai ricevute passivamente e anzi cartina di tornasole della modernità dei due poeti, come i commentatori coevi, sostenitori o detrattori che fossero, avevano subito compreso.

⁴⁷ È termine tecnico dell'idraulica, designando sia un «caño por donde se conduce el agua», sia, nel significato più proprio al testo gongorino, un *cangilón*, ossia una «vasija de barro o metal que sirve para sacar agua de los pozos y ríos, atada con otras a una maroma doble que descansa sobre la rueda de la noria» (*Diccionario de la Real Academia Española, ad voces*).

L'ADONE VISTO DAI CENSORI ECCLESIASTICI

La vicenda censoria dell'*Adone*¹ incomincia con l'autore stesso: Marino è cosciente dei problemi che incontrerà una ristampa italiana già nei primi mesi del 1623 a Parigi, quando invia a Giacomo Scaglia i fogli appena stampati del poema con correzioni e postille, in vista dell'edizione veneziana Sarzina dello stesso anno. Subito dopo il ritorno in Italia, Marino incomincia a pensare a una ristampa romana corretta, allestita per evitare che il Maestro del Sacro Palazzo proibisca il poema: è dunque già attivo un intervento – che per i primi mesi sembra improntato alla collaborazione più che all'ingiunzione – delle istituzioni ecclesiastiche deputate alla censura libraria, e in particolare del Maestro del Sacro Palazzo e della Congregazione dell'Indice. Ma una correzione approntata dall'autore, di concerto con l'istituzione e con la collaborazione – nei mesi del soggiorno napoletano di Marino – di Antonio Bruni, non giunse mai a compimento. Dopo la morte di Marino la Congregazione dell'Indice ricevette invece una copia censurata del poema (ad oggi non reperita) allestita dall'Accademia degli Umoreisti, che dunque si fece carico della questione dopo la scomparsa dell'autore. Questa prima censura fu esaminata dal domenicano Niccolò Riccardi, detto il Padre Mostro², in una relazione di cui sopravvive solo un sunto e che portò alla condanna all'Indice (4 febbraio 1627). Essa diede il via a un avvicinamento, durato sino alla fine del secolo, tra proposte di edizioni espurgate e obiezioni persistenti da parte della Congregazione dell'Indice, che non autorizzò mai la ristampa del poema né lo tolse dall'Indice dei libri proibiti.

Se i documenti degli archivi hanno permesso, per dir così, dall'esterno, di ricostruire interamente questo percorso, poche sono invece le tracce concrete sul testo dell'*Adone*. Ma vale la pena di raccogliere, perché lo studio dell'interpretazione del poema da parte di correttori e censori offre molti motivi di interesse, sia sul piano del rapporto con la coeva polemica lette-

¹ Per i dati riassunti in questo primo paragrafo rimando a CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, capitoli VII, X-XV e *Appendice di documenti*.

² Su Riccardi la voce più aggiornata è di MARCO CAVARZERE, *Riccardi, Nicolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87, 2016.

riaria, specialmente con l'*Occhiale* di Stigliani e con le opere di Girolamo Aleandri, sia su quello più ampio della storia letteraria e del rapporto con la tradizione, che è l'assunto centrale di questo libro³.

Le tracce censorie sul testo si raccolgono in quattro nuclei principali:

- 1) correzioni di natura censoria dell'edizione Venezia, Sarzina, 1623⁴;
- 2) esemplari censurati non sicuramente riportabili a censure 'ufficiali' testimoniate dai verbali della Congregazione dell'Indice e non databili⁵;
- 3) sunto della citata relazione del padre Riccardi (datata al 5 novembre 1626), con allusioni a passi del poema precisamente identificabili⁶;
- 4) esemplare della *princeps* (Parigi, Oliviero di Varano, 1623) censurato da Vincenzo Armani e relazioni di tre consultori della Congregazione su tale proposta di espurgazione (anni 1674-1678)⁷.

³ Sull'ambiente romano e barberiniano sono fondamentali gli studi di ERALDO BELLINI: cfr. almeno *Umanisti e Lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Padova, Editrice Antenor, 1997; *Agostino Mascardi tra 'ars poetica' e 'ars historica'*, Milano, Vita e Pensiero, 2002; *Stili di pensiero nel Seicento italiano. Galileo, i Lincei, i Barberini*, Pisa, Edizioni ETS, 2009. Novità cospicue potranno emergere da una verifica sui materiali di Aleandri, specie in relazione al suo impegno nell'Accademia degli Umoristi: anche in questa prospettiva è largamente atteso il lavoro di Maria Fiammetta Iovine citato in avvio (cap. 1, nota 7).

⁴ Elencate da Pozzi in MARINO, *L'Adone*, vol. II, pp. 147-148, e molto più dettagliatamente analizzate da Marzio Pieri in GIAMBATTISTA MARINO, *Adone*, a cura di Marzio Pieri, Bari, Laterza, 1975-1977, vol. II, pp. 779-792. Contrariamente a quanto asserito da Pieri, per economia ecdotica riporterei anche le varianti censorie alla volontà d'autore: non si vedrebbe perché Marino, già preoccupato dell'intervento della censura negli anni parigini, si limitasse a mandare a Scaglia varianti di natura stilistica (che apertamente Pieri chiama «varianti d'autore»).

⁵ Già segnalati in CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, p. 313, nota 12, gli esemplari censurati meriterebbero uno studio più sistematico. Qui prenderò in considerazione uno dei più interessanti, esemplare dell'edizione Torino, Compagnia della Concordia, 1624 conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb. JJJ III 40-41 (d'ora in poi: BARB). L'esemplare non porta cancellature direttamente sul testo, ma segnalazioni di 'errori' e proposte di riscrittura vergati su piccoli cartigli inseriti tra le pagine ai rispettivi luoghi. O dovrei meglio dire *portava*, perché sfortunatamente alcuni dei cartigli sono risultati perduti al controllo che ho svolto durante la stampa del presente volume. Mi fondo perciò sulla tabella delle correzioni e riscritture proposte dai cartigli da me allestita per l'occasione in cui per la prima volta presentai alcuni dei dati qui raccolti (2010, cfr. la nota in calce all'*Introduzione*). La natura materiale di questo esemplare non consente ovviamente di considerare esaustiva la censura appuntata in quella tabella, poiché alcuni cartigli possono essere andati perduti avanti la mia prima consultazione.

⁶ Pubblicata in CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, p. 255 dal manoscritto in Città del Vaticano, Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede (ACDF), *Index*, serie XV. D'ora in poi la citerò come NR.

⁷ CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, *Appendice di documenti*, IV-VII. D'ora in poi le citerò con la sigla AD, seguita dal nome dell'autore e dalla pagina. L'esemplare

Questi quattro nuclei talvolta rivelano congiuntamente l'addensarsi dei problemi su alcune porzioni di testo; talaltra si separano, e uno dei correttori o dei consultori addita alcune ottave che sembrano invece non essere scottanti per gli altri. Li prenderò in considerazione non in ordine, ma partendo dai passi e dai temi del poema che subiscono censura. In avvio, una considerazione di metodo: nei casi delle censure ufficiali dei consultori, il lettore si trova di fronte a critiche e proposte di censura *ulteriore* elaborate *su un testo già censurato*. Si tratta, cioè, di una sorta di censura 'al quadrato'. Qualora, come nel caso del materiale pervenuto al Riccardi, non sia disponibile l'esemplare censurato o la lista dei passi cassati o mutati, non si può che dare una valutazione su base indiziaria. Fondamentale è inoltre sapere, o divinare, su quale edizione siano state condotte la censura e l'espurgazione.

LE LASCIVIE

Sebbene buona parte delle correzioni d'autore accolte dall'edizione veneziana del 1623 siano di natura censoria, nessuna di esse riguarda il canto VIII. La scelta del Marino è ardita e sorprendente, poiché era intuibile che il canto, dedicato all'unione sessuale tra Venere e Adone, sarebbe stato tra i più allarmanti per la censura ecclesiastica. Nella *Regula septima* dell'Indice dei libri proibiti allora in vigore, quello promulgato da Clemente VIII (1596), era infatti scritto chiaramente che i «libri qui res lascivas, seu obscenas, ex professo tractant, narrant, aut docent, [...] omnino prohibentur»⁸. La mancata correzione da parte del Marino è segno che il contenuto del canto interessava abbastanza al poeta da sfidare i censori nel momento in cui il poema metteva piede in Italia. Anzi, come è noto, egli disegnava di premettere all'edizione italiana un «lungo discorso» in cui parlare «diffusamente dello scrivere lascivo»⁹. Non lo

censurato da Armani si trova oggi a Gubbio, Biblioteca Sperelliana, II 11 F 4. Le censure dei tre consultori Orazio Quaranta, Stefano Gradi e Filippo Agostino Ricci in ACDF, *Index, Protocolli*, SS, cc. 55r-56v; RR, cc. 19r-22r; 23r-24r.

⁸ L'indice clementino si legge in *Index des livres interdits*, a cura di Jesús Martínez de Bujanda, Sherbrooke-Genève, Médiaspaul-Droz, 1984-2002, 11 voll., vol. IX: la citazione a p. 922. La medesima regola compariva già, identica, nell'indice tridentino del 1564: cfr. ivi, vol. VIII, p. 817. Sugli indici e sulla prassi censoria mi limito a citare due opere recenti, con bibliografia precedente: ELISA REBELLATO, *La fabbrica dei divieti. Gli Indici dei libri proibiti da Clemente VIII a Benedetto XIV*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2008; MARCO CAVARZERE, *La prassi della censura nell'Italia del Seicento. Tra repressione e mediazione*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.

⁹ MARINO, *Lettere*, num. 185: cfr. CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, p. 202 e ss., e *passim*.

scrisse, ma forse di questa 'sfida' è espressione il proemio del canto (ottave 1-6), ove Marino apertamente difende le «poesie sì tenere e lascive» che si appresta a dispiegare: invita all'ascolto i «giovani amanti» e le «donne innamorate» esortando invece ad astenersene «la curva e debile vecchiezza» «incapace de l'ultima dolcezza» e soprattutto l'«implacabil censor» che, con accuse *rigide* e maligne emende, «le cose *irriprensibili* riprende». Il poeta accusa francamente coloro che, pervasi da «*ipocrisia* ritrosa», notano nel bene solo i difetti e sogliono «cor la spina e rifiutar la rosa». Le parole che ho messo in corsivo sono citate letteralmente nella relazione del Padre Mostro, che adduce il proemio tra i motivi della necessaria proibizione del poema:

Asserit et inhonestas compositiones esse irrepraehensibiles, et rigidos inquit esse hypocritas qui in eos invehuntur. (NR)

Il termine «hypocritas» lascia intendere che Riccardi avesse sott'occhio un esemplare della *princeps* oppure dell'edizione Sarzina 1623: non c'è altra possibilità, perché nella seconda edizione sarziniana, quella del 1626, che la cronologia consentirebbe a Riccardi di aver visto, la parola fu mutata in «simulation», e così poi in tutte le edizioni successive¹⁰. Non dimentichiamo, però, che Riccardi aveva in mano un esemplare già censurato o una lista di *expurganda* approntati dall'Accademia degli Umoristi: sorprende davvero – ed è elemento di rilievo per dare un colore a questo ambiente culturale ancora imprevedibile – che l'Accademia, nella quale pur militavano intellettuali legati al circolo barberiniano vicino a papa Urbano VIII, non eliminasse il brano.

Il passo è stigmatizzato da Stigliani nell'*Occhiale*:

In queste sei stanze l'autor confessa il presente canto per lascivo, e per privo d'onestà, e nondimeno lo chiama irreprensibile più volte, ma particolarmente nella terza stanza, nominando anco calunniatori coloro che lo riprenderanno¹¹.

Puntuale, e con notizie rilevanti, la replica di Aleandri (che era Umorista):

Questo è il canto ch'ha fatto trionfar lo Stigliani per la vittoria della proibizione del Poema con tanto studio da lui procurata. Ma se il Marini vivea, sì come aveva egli deliberato di levarne molte stanze, ed alcune mutarne, così, tolta l'occasione della proibizione, correva lo Stigliani pericolo di morirsi di dolore, veggendo

¹⁰ Analogo passaggio, evidentemente censorio, era già attuato nella Venezia 1623 nell'allegoria del canto XVI (*ipocrisia* > *simulazione*) e in XX, 343, v. 4 (*ipocrito* > *simulator*).

¹¹ STIGLIANI, *Dello occhiale*, p. 225.

sì mancata la speranza di cancellare per tal via dal mondo quel poema tanto da lui odiato per la squisita sua bellezza. Nelle sei prime stanze, che il proemio contengono, ed una cotale scusa della libertà usata nel descriver alcune cose lascive, voleva pure il Marini qualche parte moderare, e in quelle n'entrava peravventura alcuna che qui dallo Stigliani notata viene¹².

In effetti, come vedremo nelle pagine seguenti, si ha spesso l'impressione che i consultori tenessero sul tavolo, oltre a un esemplare del poema, anche le note destinate all'*Occhiale*: pubblicato soltanto nel 1627, ma, come è noto, pronto ben prima. Stigliani ebbe sotto mano la *princeps* e forse volutamente ignorò la ripulitura messa a testo nella prima edizione veneziana; d'altra parte, come sembra ventilare Aleandri, lo stesso Marino poté accedere alle annotazioni di Stigliani e correggere di conseguenza¹³. Quanto alla volontà di Stigliani di procurare la proibizione del poema, la corrispondenza tra note dell'*Occhiale* e passi stigmatizzati da Riccardi lascia pochi dubbi, benché l'autore così si difenda in una postilla manoscritta alla *Difesa* di Aleandri: «Già provai che io non sono stato quello che lo fece proibire e che quando fussi stato avrei fatto bene»¹⁴.

Che il canto contenesse ottave pericolose lo rivelano gli esemplari censurati: il Barberiniano (BARB) e soprattutto quello di Armanni. Il proemio viene tagliato cospicuamente da Armanni, che elimina del tutto le ottave 2 e 3, e che corregge *oscena* in *molle* all'ottava 6, v. 8. Lascia invece immutata l'ottava 4, con l'«ipocrisia ritrosa», che come abbiamo visto era stata già corretta nella seconda edizione veneziana. Soprattutto, però, Armanni dilania il resto del canto, tagliandone le ott. 10, 20, 42-48, 56-74, 80-82, 87-99, 109, 124-148¹⁵, riducendolo da 149 a 77 ottave e mutandolo in moltissimi luoghi,

¹² GIROLAMO ALEANDRI, *Difesa dell'Adone*, parte prima, p. 320. La *Parte seconda* della *Difesa* uscì presso lo stesso editore (Venezia, Scaglia) con data 1630. Sulla data della *Difesa*, cfr. il mio *La cultura barberiniana e Marino: sulla paternità della Difesa dell'Adone di Girolamo Aleandro*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, Florence, Villa I Tatti, 2013, vol. II, pp. 558-564.

¹³ Un caso emblematico è quello della variante microscopica a XX, 343, v. 4, già ricordata (*ipocrito*>*simulator*). Già Pozzi adduceva il passo di Stigliani per comprendere che cosa avesse provocato la variante: «Del color del cilicio orna la spoglia (un cavallo) / semplice berrettino e non rotato / onde quand'uscir suol fuor dela soglia / è da ciascun *ipocrito* chiamato = *simulator*. [...] Di qual genere fossero i sospetti che allora potevano circolare in materie del genere, ci rivela il commento dello Stigliani all'ultimo passo citato: "Il chiamare *ipocrito* un cavallo per caggion del pelame bigio viene ad essere verso l'onorata religion di san Francesco una tacita maldicenza. Malvagità di costume» (MARINO, *L'Adone*, ed. Pozzi, vol. II, p. 148).

¹⁴ ALEANDRI, *Difesa dell'Adone*, parte prima, p. 320 nell'esemplare postillato da Stigliani in Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 71.2.A.34.

¹⁵ I tagli e i mutamenti in AD, Armanni, pp. 357-361.

stravolgendone contenuti e situazione narrativa, tanto da essere costretto a mutarne persino l'*Argomento*¹⁶. Di conseguenza, i consultori che risposero alla censura di Armanni non citano affatto il canto VIII, perché il proponente aveva già provveduto a eliminare le 'lascivie'. L'anonimo censore di BARB, che è esemplare dell'edizione Torino, Compagnia della Concordia, 1624 – esemplata sulla Sarzina 1623, dunque già in parte censurata – interviene sul canto VIII in piccole porzioni di scoperta violazione: l'ottava 11, ove il giardino del piacere viene assimilato al Paradiso (*Pien d'angelica festa un Paradiso > tra festa e gioia il cor riman conquiso*); l'ottava 65, che descrive l'eccitazione di Adone (*Già di sestesso già fatto maggiore / drizzar si sente al cor l'acuto strale > giunger si sente al cor l'acuto strale*); l'ottava 66 (*Quella beltà, per cui convien ch'io mora, / suscita con gli spiriti i membri ancora > suscita con gli spiriti i sensi ancora*); l'ottava 94 (*Ode concerto angelico che canta > Ode concerto, che risuona, o canta*).

Più interessante in BARB è la cassatura integrale delle ottave 98 e 99 del canto XIII, in cui Feronia, innamorata di Adone, si lamenta ch'egli non approfitti sessualmente di lei, dandogli della «feminella», minacciandolo di evirazione e mostrandogli il suo sesso. La menzione esplicita degli organi sessuali provoca il taglio completo da parte del censore. È curioso notare come il passo avesse già ricevuto una censura con i puntini di sospensione a partire dalla Sarzina 1623: ma essa riguardava soltanto la parola *Paradiso* (come in VIII, 11 sopra citata), nella perifrasi *il tesoro del Paradiso* impiegata per alludere all'organo sessuale femminile. Il discorso di Feronia verrà del tutto eliminato anche da Armanni.

Tornando al canto VIII, se il proemio sembra fattura del Marino, fatta eccezione per l'ottava 6, 1-2 che già Stigliani riportava alla dichiarazione di Marziale «lasciva nobis pagina est, vita proba»¹⁷, alcuni dei versi censurati hanno evidenti contatti con la tradizione letteraria precedente. Ad esempio, il verso dell'ottava 65 era già del Tasso, nell'*Aminta* (v. 634: «Sentii me far di me stesso maggiore»); Stigliani¹⁸ lo riporta invece al proprio *Mondo nuovo*, I, 1, 3 («Or vo', quasi di me fatto maggiore»), accusando Marino di aver «rivolto il tutto in

¹⁶ L'*Argomento* passa da «Perviene Adone ale delizie estreme / e, prendendo tra lor dolce trastullo, / l'innamorata diva e 'l bel fanciullo / ala meta d'amor giungono insieme» a «Dal giardin del Piacere il bello Adone / condotto al bagno è da la Dea vezzosa, / part'egli poscia, e fatta ella gelosa / siegue in caccia fra boschi il suo Garzone» (AD, Armanni, p. 357).

¹⁷ «Sia modesto l'autor; che sien le carte / men pudiche talor curar non deve». Cfr. STIGLIANI, *Dello occhiale*, p. 227.

¹⁸ Ivi, p. 235.

sentimento disonesto» (nell'ottava Stigliani, come Tirsi in Tasso, allude all'elevatezza del compito epico cui si accinge, e non certo all'eccitazione sessuale). Il gioco è in effetti sottile, ed è vero che la citazione tassiana da parte di Marino è quasi parodica: Marino la mutua trattando le parole quasi come materiale inerte e sdoganato dalla tradizione, ma il diverso orientamento non sfugge alla censura. L'imitazione, in questo caso, è una pesca pericolosa.

Nel canto VIII, del resto, le fonti spaziano da Ovidio e Apuleio a Petrarca, Tasso, Stigliani stesso, e la citazione parodizzante che abbiamo visto nel verso mutuato dall'*Aminta* non è rara: all'ottava 2, v. 3, l'«ultima dolcezza» è una «ricontestualizzazione maliziosissima»¹⁹ di *Paradiso*, XX, v. 75; all'ottava 57, v. 8, quando Adone spia gli amplessi tra il satiro e la ninfa, Marino scrive che «gli cadder gli occhi in fondo al fonte, / tanta vergogna gli gravò la fronte», richiamando platealmente la vergogna di Dante di fronte a Beatrice (*Purgatorio*, XXX, v. 78: «tanta vergogna mi gravò la fronte»); all'ottava 68, v. 3, quando Adone si solleva gli abiti mostrando a Venere «l'impazienza de l'accesa voglia», Marino cita Petrarca, *RVF* 73, v. 2 («a dir mi sforza quell'accesa voglia»), piegandolo in chiave sensuale²⁰.

LA «BRUTTA MESTURA» TRA SACRO E PROFANO

Uno dei passi dell'*Adone* segnalati da Riccardi nella sua relazione è indicativo dell'atteggiamento della censura ecclesiastica nei confronti della tradizione letteraria. Si tratta di un brano ecfrastrico che si annida nel canto VII, entro ottave tutt'altro che rilevanti per la trama e non relative agli amori tra Venere e Adone. Nell'imminenza del banchetto allestito per i due protagonisti nel giardino del gusto, Marino si sofferma sulla descrizione del vasellame: su uno dei vasi è raffigurata la nascita di Amore (ottave 141-148). Ecco il commento di Riccardi:

Continet [...] nonnullas quoque blasphemias, et inter alia partum describit Amoris ex Venere quomodo alterum Christum natum de Virgine; describens

¹⁹ CORRADINI, *In terra di letteratura*, p. 117. Il prelievo era già stato segnalato da PAOLO CHERCHI, *La metamorfosi dell'Adone*, Ravenna, Longo, 1996, p. 150.

²⁰ Cfr. da ultimo il commento di Russo, pp. 817 e 821. Su questa forma di riuso cfr. CORRADINI, *Parodie mariniane*, in *In terra di letteratura*, pp. 165-177, e il paragrafo *L'uso parodico* nel saggio *Marino e la Bibbia*, nel medesimo volume alle pp. 71-106. Sul tema il magistrale intervento (a mia notizia purtroppo non pubblicato) di GUIDO BALDASSARRI, «Citazioni autorizzanti e citazioni parodiche» in *Tasso e Marino*, al Convegno Internazionale *L'Adone di Marino. Tradizione poetica, codici espressivi, circolazione dei saperi*, Padova, 9-11 dicembre 2010.

in tali partu quae de pace Messiae Prophetiae vaticinantur; dicens immaculatam atque intactam fuisse in eo Venerem. (NR)

Per la verità, le ottave in questione contengono solo un paio di allusioni ardite: a 143, 7 Marino chiama *celeste sangue* quello sparso da Venere durante il travaglio; a 144, vv. 3-6, descrivendo Amore che «precorre l'ora», anticipando il tempo della nascita, scrive che il piccolo «batte / il sen materno con feroci piante / e del ventre divin le porte intatte / s'apre e prorompe, intempestivo infante». Non vi sono però legami espliciti tra la calma della natura e la concordia tra gli animali che si instaurano durante il parto di Venere e «quae de pace Messiae Prophetiae vaticinantur». In questo caso è la memoria letteraria del dotto consultore a creare una sovrapposizione intertestuale e a consentire al commentatore odierno di cogliere una fonte del passo mariniano, il *De partu Virginis* di Iacopo Sannazaro (II, 17-29), ove appunto si trova la medesima descrizione della pace apportata agli elementi naturali dal passaggio della Vergine partorienti²¹. È interessante notare come questo brano dell'*Adone* non riceva più alcuna attenzione da parte dei censori nei decenni successivi, segno probabilmente di uno scrutinio condotto con meno acribia.

La sensibilità spiccata nei confronti della perniciosa mescidanza tra sacro e profano non era appannaggio soltanto dei censori professionisti. In una digressione della sua prima risposta a Girolamo Garopoli (per cui si veda il capitolo 1), Francesco Lucidi sentenziava come per nessun motivo si potessero mutare le caratteristiche dei personaggi o degli esempi tratti dalla Sacra Scrittura. Addotti quali esempi negativi erano proprio Marino e Sannazaro:

Il Marino merita biasimo, che nel Prologo della *Filli di Sciro* accompagnasse quando il Sole *favolosamente* tardò a nascere per dare più lungo trastullo a Giove in letto con Alcmena, e quando *veramente* tardò a sormontare comandato dal vittorioso Giosuè. A peccato maggiore trascorre il Sannazaro, facendo profetizar Proteo di Cristo più che non si fe' dallo Spirito Santo profetizare Isaia del medesimo. Grande mostruosità di giudizio e di costume in accoppiare l'Arca e l'Idolo²²!

²¹ Cfr. l'analisi in CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, pp. 257-262.

²² Testo B, c. 19r. Corsivi miei. Per la verità, il Prologo del Marino si limita ad attribuire ad Apollo, fatto «quasi scudiero», il ruolo di «cortese spettator» della «vittoria» del «generoso Ebreo», cioè Giosuè. La commistione tra mitologia e testo sacro sussiste; però manca, nel testo vulgato, una comparazione con l'episodio di Giove e Alcmena: cfr. *La Notte. Prologo del Marino*, in GUIDUBALDO BONARELLI, *Filli di Sciro favola pastorale*, Venezia, Giunti e Ciotti, 1607, c. A7v, vv. 21-25. Il prologo fu raccolto nella *Lira III*, senza varianti in questa porzione di testo. Per Sannazaro cfr. *De partu Virginis*, III, vv. 334 e ss.. Non a caso, nel suo volgarizzamento (1588, posttridentino), Giovanni Giolito sostituì Proteo proprio con Isaia: «narrare solebat Caeruleus Proteus» diventa «dir mi solea quel ch'ora veggio aperto / quel gran profeta a cui fiero tiranno / secò le membra, e 'l

Il brano testimonia la pervasiva e progressiva intolleranza cui andò soggetta l'invenzione letteraria: ciò che ai tempi di Sannazaro era lecito e dava luogo a un capolavoro di sincretismo tra valori classici e moderni, non lo era più al tempo di Marino, la cui intenzione non era troppo distante da quella dell'amato compatriota. I due avverbi (in corsivo) impiegati da Lucidi ben spiegano la pericolosità dell'operazione mariniana: non solo confondere sacro e profano, ma mettere sullo stesso piano *favole* pagane e *verità* cristiane²³. Entro questo quadro, sorprende per competenza il padre Riccardi, cui non sfugge la portata ideologica di quella piccola descrizione del parto di Venere. Il VII canto contiene infatti ripetuti inni alla dea e alla potenza dell'amore, che, nell'imminenza dell'unione sessuale raccontata nel canto successivo, viene esaltato come suprema fonte di pace e di felicità. Su questo aspetto tornerò in conclusione.

Il cammino intrapreso con questo implicito paragone tra Venere e la Vergine trova, per dir così, la sua apoteosi nel canto XVI dell'*Adone*²⁴, quando

corpo in due divise» (JACOPO SANNAZARO, *De partu Virginis. Il parto della Vergine, volgarizzamento di Giovanni Giolito de' Ferrari (1588) a fronte*, a cura di Stefano Prandi, Roma, Città Nuova, 2001, p. 221, vv. 533-535 del volgarizzamento e il commento p. 371 e p. 404, ove Prandi ricorda che Erasmo giudicò di Sannazaro che *non apte Proteum inducit de Christo vaticinantem*). Già Giovanni Ciampoli aveva condannato il *De partu Virginis* con argomentazioni simili nella *Poetica sacra*: cfr. BELLINI, *Umanisti e Lincei*, pp. 122-125, ove lo studioso vede in controluce proprio un'allusione alla poesia mariniana e in particolare al canto XVII dell'*Adone*, ove (ott. 126-127) Proteo predice la morte di Adone con tratti cristologici. Il passo non è mai citato nella vicenda censoria del poema.

²³ Cfr. *infra*, p. 166.

²⁴ Sul canto XVI si sofferma ampiamente DANIELLE BOILLET, *Les scandaleuses libertés du style lascif dans l'Adone de Marino*, «Italies», 11 (2007), pp. 379-418, alle pp. 399 e ss. Il saggio si trova in rete all'URL: <http://italies.revues.org/1944>. Cfr. anche MARIA CRISTINA CABANI, *Eroi comici. Studi su un genere seicentesco*, Lecce, Pensa Multimedia, 2010, pp. 175-176, entro un saggio dedicato a gioco, scherzo e riso nell'*Adone*: «Marino sembra quasi servirsi della profanazione non diversamente da altre figure retoriche, cioè per incuriosire e destare meraviglia» (p. 176). Subito dopo, la Cabani, parlando della mescolanza tra sacro e profano in Marino, scrive: «È da osservare, inoltre, che Tasso lo aveva preceduto in questo gioco pericoloso. Penso al Tasso che chiama Armida "Vergine bella" (G.L. IV 37), e che le fa pronunciare l'audace sentenza: "Ecco l'ancilla tua" (G.L. XX 136). Ma Marino è un Tasso privo di ogni preoccupazione moralistica o tormento interiore, animato dal puro gusto della trasgressione». Non credo che il secondo esempio tassiano sia assimilabile a quelli mariniani: infatti, Tasso è sempre cosciente del valore del 'codice di provenienza' e quando fa pronunciare ad Armida le parole di Maria all'Annunciazione lo fa precisamente per sottolineare la metamorfosi di Armida, che da donna seduttrice è divenuta amante remissiva, disposta a seguire Rinaldo e forse addirittura a convertirsi al cristianesimo. Quanto al primo esempio, bastano le parole di Tasso stesso nella lettera poetica IX (TASSO, *Lettere poetiche*, pp. 84-86) a dimostrare che di quel 'gioco pericoloso' è responsabile la tradizione poetica (PETRARCA, *RVF*, 366, v. 1).

il tempio di Venere viene descritto come una chiesa²⁵. I passaggi più arditi erano stati corretti già nell'edizione Sarzina del 1623:

33 Ne l'eccelse pareti e 'n queste e 'n quelle
ricche cornici e di bei fregi ornate
mille votive imagini e tabelle
serban memoria de l'altrui pietate;
cantan salmi d'amor donne e donzelle,
non già nascoste da gelose grate.
Guarda il Genio i lor chiostri e cura n'have,
e Priapo ortolan ne tien la chiave.

*versi d'Amor
che vago aspetto insieme e voci han grate*

34 Agli egri afflitti, ai poveri infelici
ch'accattan del gran tempio in su le porte,
donan le belle ninfe abitatrici
sguardi, risi, piacer di varia sorte.
Vestir ignudi, ristorar mendici,
affamati cibari vicini a morte,
albergar peregrini a tutte l'ore,
queste son le limosine d'amore.

*Così la lor pietade usa i mendici
ristorar e cibari vicini a morte:
queste le grazie son, ch'a tutte l'ore
comparte lor la cortesia d'Amore.*

Le varianti non erano sufficienti, però, a cancellare le tracce dell'ardita sovrapposizione tra sacro e profano, e il canto è infatti tra i più tormentati nella storia delle censure al poema. Va anzitutto notata la differenza tra la relazione di Riccardi e le parole di Stigliani nell'*Occhiale*. Riccardi si limita (ma si ricordi che della relazione abbiamo solo un breve sunto) ad additare l'indebito paragone:

Describens eius [= Veneris] templum ad modum Sacrarum Ecclesiarum cum cemeterio, campanili, turribulo, altari, tabernaculo, reliquiis ac sanctuario. (NR)

Ben più severo e dettagliato Stigliani nel commento alle ottave 33 e 34:

[ott. 33] La minuta descrizione che lo scrittor qui fa di tutto il tempio di Venere e de' suoi usi (ove si tratta disonestamente d'uffici spirituali, e d'opere pie, e di sacerdoti, servendosi de' nostri vocaboli) ridonda in molto dispregio della santa Religion Cristiana, e dinota non picciola irriverenza nell'autore, per cagion della brutta mestura che vi si fa d'empietà e di lascivia. La qual cosa, benché detestabi-

²⁵ Nell'altro *Tempio*, il panegirico per Maria de' Medici del 1615, Marino aveva affiancato templi profani e sacri (il tempio di Diana a Efeso e il tempio di Salomone a Gerusalemme) nell'iniziale serie di paragoni per dissomiglianza (caduchi i templi antichi, non caduco quello da lui eretto per Maria): cfr. le sestine 12-14 e il commento di Maragoni in MARINO, *Panegirici, ad locum*. Cfr. anche le sestine 241-242 che allineano come forze pacificatrici Nettuno, Eolo, Cerbero e Dio.

le, è però peculiare usanza d'esso autore nello scrivere, il qual pare che non sappia trattare oscenità senza la menzion delle cose divine, né che sappia entrare in chiasso senza passar per la sagrestia. Di che gli anni addietro io l'ho certamente ripreso più volte in segreto per adempir l'ufficio dell'amico, e per pagar l'obbligo del Cristiano: ma la Natura ha in lui potuto troppo. Malvagità di costume.

[ott. 34] Questa stanza è notabilmente profana e sporca, descrivendo l'opere di misericordia d'Amore e le limosine di quello con allegorie lussuriosissime. La qual giunta è peggiore che la derrata di sopra. Malvagità di costume²⁶.

La «malvagità di costume», altrove detta «sconvenevolezza», ci riporta alla disputa tra Garopoli e Lucidi appena citata, a testimoniare come la «brutta mestura» tra sacro e profano avesse anche ben definite risonanze poetico-letterarie: non si trattava, cioè, di «dispregio della santa Religion Cristiana» soltanto, ma di una contravvenzione alle norme e agli usi della poetica. L'errore morale era anche errore letterario, e viceversa.

Le parole di Stigliani, con quell'allusione letterale alle «limosine d'amore», rivelano con certezza che il testo sul quale il Materano esercitava il proprio occhiale era la *princeps* parigina: come si è visto, i vv. 5-8 dell'ottava 34 erano già stati resi innocui nell'edizione veneziana. Il fatto che Riccardi non menzioni quel passaggio, senz'altro il più ardito, lascia intendere o che gli Umoristi lo avessero censurato sulla *princeps*, o che avessero adottato l'edizione Sarzina come base della loro censura.

Il testo della veneziana (nella ristampa torinese), come si è detto, è base anche per la censura dell'esemplare barberiniano, che ripulisce ulteriormente il canto XVI: si tratta anzi dell'intervento quantitativamente più cospicuo (9 correzioni su un totale di 28). L'anonimo censore sostituisce «torre» a «campanil» (27, 1), «meraviglie» a «miracoli» (32, 6), rabberciando variamente «nume santo», «man santa», «simulacro santo»; si lascia sfuggire «tabernacolo» (a 31, 2), ma in compenso riscrive attentamente i due versi successivi della stessa ottava:

L'amorose *relique* in chiusa parte
Santuario profano in seno asconde

D'amor gl'alti misteri in chiusa parte
Ripostiglio segreto in seno asconde²⁷.

Le due parole che ho messo in corsivo ricorrevano nella relazione di Riccardi: motivo per cui si può escludere che il barberiniano sia l'esemplare giunto in mano a Riccardi, constatando al contempo che anche ad altri occhi la cen-

²⁶ STIGLIANI, *Dello occhiale*, pp. 352-354.

²⁷ BARB, *ad locum*.

sura dell'edizione sarziniana non sembrò sufficiente. Interessante sul piano metodologico è la correzione apportata dall'anonimo ai vv. 3-4 dell'ottava 197. Il testo nella *princeps* parigina leggeva: «Et ecco entrar molti scudieri in chiesa / et ha ciascuno in man dorata mazza», così rendendo esplicito il paragone tempio-chiesa. L'edizione Sarzina era intervenuta con la censura, sostituendo «chiesa» con i puntini di sospensione. Ma, ovviamente, la collocazione in rima rendeva trasparente la parola censurata. Il censore del barberiniano si sente in dovere di migliorare l'intervento, rendendo impossibile risalire al testo di partenza: «Ecco molti scudier con gran contesa / entrar nel tempio con dorata mazza». Il doppio complemento non è certo pregevole dal punto di vista letterario, ma ciò che qui interessa è la volontà di evitare che la censura si vanifichi da sé.

Il fatto che la censura dell'edizione veneziana non apparisse sufficiente rende ancor più sorprendente il destino successivo di quei passi del canto XVI, che incredibilmente non furono toccati da Armanni nell'esemplare censurato oggi a Gubbio, né chiamati in causa dai tre consultori che esaminarono il suo lavoro²⁸.

Tornando agli anni di Riccardi, e alle questioni letterarie, è d'uopo invece registrare la risposta di Girolamo Aleandri alle critiche di Stigliani. Nella *Difesa* si legge infatti un brano esteso e importante per le questioni qui affrontate. Aleandri incomincia rispondendo nel merito del canto XVI e negando del tutto che il testo mariniano contenga un paragone implicito con una chiesa cattolica:

L'ignoranza de cerimonie e d'altri particolari nelle cose sacre de gli Etnici ridicolo rende qui lo Stigliani, mentre dice che la descrizione del tempio di Venere e de' suoi usi ridonda in dispreggio della nostra religione. Che i Gentili avessero templi, ed altari, e immagini, e sacerdoti, e acqua lustrale, che affigessero le tavolette de' voti, che serbassero reliquie, che cantassero inni, che facessero opere di pietà con sovvenir a poveri, albergar forestieri, far curare gl'infermi, ed altre cose sì fatte, come si nota nella seguente stanza, tutto è palese a chi sa rivolger i libri de gli antichi. Già sappiamo che tal mestiere non ha fatto lo Stigliani. Ma senza maneggiar molti libri vorrei ch'egli si contentasse di prender in mano il primo tomo de gli Annali del Cardinale Baronio, e vedrà a carte 327 della stampa fatta in Roma, ed a carte 520, ove

²⁸ Come già ipotizzavo (*Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, p. 313, nota 12), l'esemplare eugubino può non coincidere del tutto col manufatto visto dai censori, e può darsi che Armanni fosse intervenuto in un secondo momento censurando anche il canto XVI, il che spiegherebbe il silenzio dei tre consultori. Ma è un'ipotesi molto remota, anche perché il canto XVI porta altre censure in ottave 'lascive': cfr. AD, *Armanni*, pp. 366-368.

quel dottissimo scrittore osserva che i Gentili molti riti aveano comuni co' Cristiani, e dice che molte cose dalla superstizione etnica furono trasferite alla pietà cristiana. [...] Si che la descrizione del tempio di Venere, e di quell'altre particolarità non può ridondar in dispregio della nostra religione, come nota, non dirò malignamente, per non usar termine così aspro, ma ignorantemente lo Stigliani, raccontandosi solo come le cose veramente passavano fra le sacre cerimonie de Gentili. Poiché non credo già lo Stigliani abbia la sciocca ed empia opinione d'alcuni eretici, i quali biasimano gran parte de nostri sacri riti, perché di simili ve n'erano appo la Gentilità²⁹.

Di questo brano rileva l'impiego autorizzante del testo di Cesare Baronio³⁰, che consentiva ad Aleandri di trovare un riscontro nella tradizione e di accusare Stigliani d'ignoranza (e addirittura di eresia) con una sola mossa.

Per la verità, il riscontro Aleandri poteva trovarlo altrove, in un testo francese di Clément Marot oggi noto ai commentatori del poema: *Le temple de Cupido*. L'opera, già portata all'attenzione degli studiosi da Adolfo Gaspary, è stata registrata dal commento di Pozzi e di recente comparata criticamente (insieme ad altre fonti) con l'*Adone* da Danielle Boillet³¹: ebbene, la scintilla degli ardimenti blasfemi di Marino si trova già nell'opera francese. Bastino a esempio i versi 293-296 del *Temple*, fonte diretta dell'ottava 34 già censurata nell'edizione veneziana dell'*Adone*:

Les dames donnent aux malades
Qui sont recomandez aux prosnes

Agli egri afflitti, ai poveri infelici
ch'accattan del gran tempio in su le porte,

²⁹ ALEANDRI, *Difesa*, Parte seconda, pp. 131-132.

³⁰ Nel primo tomo degli *Annales ecclesiastici*, Cesare Baronio tratta in diversi punti dell'argomento. I passi cui si riferisce Aleandri sono probabilmente il paragrafo *Ritus multi communes Iudaeis, Christianis, et Gentilibus*, p. 340: «Deorum delubra in ecclesias Christianorum sunt laudabiliter commutata, alii quoque ritus Gentilium a nobis benedictionibus expiati, divino sunt cultu consecrati»; e *Superstitiones Gentiliciae in religionem Christianam conversae sanctificatae*, p. 319. Nell'impossibilità di determinare a quale edizione romana Aleandri faccia riferimento, cito da *Annales ecclesiastici Auctore Caesare Baronio Sorano tomus primus*, Romae, Ex Typographia Congregationis Oratorii apud S. Mariam in Vallicella, 1593.

³¹ CLÉMENT MAROT, *Le temple de Cupido*, la cui prima edizione, secondo i cataloghi della Bibliothèque Nationale de France, è in *Les opusculs et petitz traictes de Clément Marot de Quabors contens chantz royaux, ballades, rondeaulx, épistres, élégies, avec le temple de Cupido et la plainte de Robertet, ensemble plusieurs aultres choses, joyeuses et récréatives, rédigées en ung et nouvellement imprimées à Lyon par Olivier Arnoullet*, [1531]; fu edito molte volte nei decenni successivi tra le *Oeuvres* e soprattutto nella fortunatissima raccolta *L'Adolescence clémentine*, con numerosissime edizioni a partire dal 1532. L'edizione cronologicamente più vicina al Marino sembra essere quella delle *Oeuvres*, Lyon, Jean de Tournes, 1558; cfr. ADOLFO GASPARY, *Di una fonte francese del Marino*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 15 (1890), pp. 306-309; il confronto è ovviamente accolto nel commento di Pozzi (MARINO, *L'Adone*, vol. II, pp. 607 e ss.), ma è pienamente svolto, anche in chiave di rapporto con la censura, da BOILLET, *Les scandaleuses libertés*.

Rys, baiser, regards et oeillades
Car ce sont d'amour les aulmones.

donan le belle *ninfe* abitatrici
sguardi, risi, piacer di varia sorte.
 Vestir ignudi, ristorar mendici,
 affamati cibari vicini a morte,
 albergar peregrini a tutte l'ore,
 queste son *le limosine d'amore*.

Quale piega imprime Marino alla fonte? Il meccanismo è evidente: Marino legge il *Temple*, e, come teorizzava nella *Lettera IV*³², il suo «intelletto inventivo», ricevuti «a guisa di semi i fantasmi d'una lettura gioconda», va «subito machinando dal simile altre *fantasie*». La scintilla è in quel «d'amour les aulmones» di Marot: l'elemosina *d'amore*, ancora accettabile quando è tutta in contesto profano, diventa irricevibile quando 'smoderatamente' viene combinata da Marino con le parole di Gesù nel Vangelo di Matteo (25, 36-37). Ancora una volta, il materiale della tradizione è innestato nell'*Adone* senza tener conto (volontariamente o no) delle mutate condizioni storiche e senza discriminazione sulla provenienza: un poemetto sul tempio di Cupido è equivalente al Vangelo. L'interesse del Marino è nel 'machinare altre fantasie', nel brillio del collegamento tra due immagini distanti, scaturito dal termine medio «limosine». È il meccanismo di funzionamento della metafora, elevato a principio di poetica³³.

Alla seconda parte delle critiche di Stigliani, in cui il Materano si vantava di aver a più riprese tentato di consigliare amichevolmente Marino, Aleandri controbatte con una triplice motivazione: primo, Stigliani si mostra fintamente caritatevole dichiarandosi amico del Marino, di cui già da tempo era «atroce nimico»; secondo, si vanta di averlo ammonito privatamente, quando

³² Si veda l'*Introduzione*.

³³ Il che è ben diverso, però, dall'eguagliare la letteratura barocca «alle macchine ritmico-sintattiche dell'illusionismo verbale, prescindenti in tutto dalla verità (o almeno da una verità che non sia quella formale)», come sosteneva GIANFRANCO CONTINI, *Longhi prosatore* [1955], in *Altri esercizi* (1942-1971), Torino, Einaudi, 1978², p. 121. Come conclude lapidariamente Andrea Battistini: «Non è però da credere che l'acutezza barocca sia il frutto di un'istintiva eccentricità irrazionale», entro un capitolo e un libro fondamentali: ANDREA BATTISTINI, *Le pronunzie della retorica*, in *Il barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 139. Alla base di quella letteratura ci sono un trattamento analitico della realtà, una volontà di conoscenza, uno sguardo nuovo: conoscenza trasfigurante, se si vuole, ma certo non pura ornamentazione verbale, come del resto avevano messo in chiaro i mai abbastanza lodati GUIDO MORPURGO TAGLIABUE, *Aristotelismo e Barocco* [rielaborazione di un saggio del 1955], in *Anatomia del Barocco*, Palermo, Aesthetica, 1987, pp. 9-103 e JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *La cultura del barocco* [1975], trad. it. Bologna, Il Mulino, 1985, e, prima ancora, l'eccezionale saggio di THOMAS STEARNS ELIOT, *The Metaphysical Poets* [1921], che leggo in *Selected Prose*, edited by John Hayward, London, Penguin, 1962, pp. 105-114.

poteva farlo pubblicamente; terzo, e più importante, lo riprende «di difetto nel quale egli è forse maggiormente immerso»³⁴. Se Stigliani si fosse guardato allo specchio,

si sarebbe avveduto d'aver detto a carte 15 del suo Canzoniero, come dianzi ancora s'accennò, che desiderava d'esser un nuovo Adamo col morsecchiar le poma della sua donna, cioè le mammelle, contentandosi d'incorrer poi come fece quel nostro primo progenitore in sentenza di morte³⁵. Ed a cart[e] 267 ch'essendo arso e saettato era un S. Lorenzo, e un S. Bastian d'Amore³⁶. Così vedesi aver egli profanato la storia del Vecchio Testamento, ed aver messo in scherzo con sì poca riverenza il martirio di que' duo gran Santi. Che diremo delle frasi della Scrittura Sacra usate da lui non pure in cose profane, ma d'enorme viziosità? Nel sonetto di stile pedantesco a carte 220 così parla d'un giovanetto che non acconsentiva ad un'azione nefanda: *Lascia abolirmi dal libel de vivi*, essendo frase tanto nota del-

³⁴ Parte dei rinvii proposti qui di seguito da Aleandri sono analizzati da BOILLET, *Les scandaleuses libertés*, pp. 414-417, che ricorda come tali riscontri siano tanto più sorprendenti in quanto inseriti nel *Canzoniero* del 1623, che fu autorizzato alla stampa dopo quasi vent'anni di proibizione della precedente redazione del 1605. Altrettanto sorprendente e degno di riflessione, alla luce dell'«arruolamento» di Stigliani nel nascente «circolo barberiniano», è il fatto che a concedere quell'*imprimatur* sia stato proprio Niccolò Riccardi. Cfr. CARMINATI, *Giovann Battista Marino tra Inquisizione e censura*, pp. 168-179, in part. pp. 170-171.

³⁵ *Il Canzoniero del Signor Cavalier fra Tomaso Stigliani. Dato in luce da Francesco Balducci*, Roma, Per l'Erede di Bartolomeo Zannetti, 1623, p. 15 (*Amori civili*, sonetto *Mammelle*, «Metè d'Amor, che 'l mio desir fermate», vv. 12-14): «Poma, ch'acerbe a un tempo e dolci siete, / di cui misero Tantalo son io, / così ne fussi Adamo, e poi morissi». Il sonetto, in realtà, subì censura all'ultimo verso, che nella prima redazione (*Rime*, Venezia, Ciotti, 1601, p. 47) suonava «Sì ne sembrassi Adam, o s'altri v'ebbe» e più arditamente nella seconda (*Rime distinte in otto libri*, Venezia, Ciotti, 1605, p. 22) «Così ne fussi Adam, ch'a gustar v'ebbe». Da notare che il sonetto condivide, sin dalla prima redazione, uno dei concetti del sonetto alle gambe discusso nel cap. 2 (le mammelle mete del desiderio del poeta come le colonne d'Ercole, «scogli d'avorio in mar di latte»).

³⁶ STIGLIANI, *Il Canzoniero*, p. 267 (*Amori giocosi*, madrigale *Grandezza d'incendio e di ferita*, «Bubula, io ardo dentro», v. 9): «Son San Lorenzo, e San Bastian d'Amore» (esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 6.3.A.41). Da notare che il verso finale è in alcuni esemplari dell'ed. 1623 censurato con i puntini di sospensione («Son d'Amore»). Vedo l'esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 3.7.367, ove il madrigale è alle pp. 267-268, e che porta vistose differenze di impaginazione rispetto a quello romano (entrambi sono disponibili in rete) per l'espunzione a p. 262 del sonetto *Disperazione amorosa* («Io sento per costei scempi sì ferì»), in cui il poeta si augura di essere divorato da un leone come Giona dalla balena. Non esiste al momento un censimento completo degli esemplari né uno studio ravvicinato sulle (numerossissime) varianti delle poesie di Stigliani e sui postillati: un avvio dei lavori è stato annunciato da Tobia Raffaele Toscano, con la collaborazione di suoi allievi. È molto interessante e degno di ulteriore indagine il fatto che esistano due emissioni, una purgata una no, del *Canzoniero* del 1623 approvato dal Riccardi. Stigliani, postillando un esemplare in vista della successiva edizione del 1625 (Roma, Manelfi, e Venezia, Deuchino, in cui però poche correzioni sono accolte), impiegò l'emissione censurata (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 71.2.A.11).

la scrittura quel *delere de libro viventium*³⁷. A carte poi 122 così ragiona: *Cortesi amanti, che fra via passate, / venite, e rimirate il vago viso*³⁸, trasportando a queste vanità quel sacro detto del Profeta in persona di Cristo, *O vos omnes qui transitis per viam attendite et videte si dolor est*, etc.³⁹. So ch'egli si scuserà d'averlo preso da Dante, il quale nelle Rime disse

O voi che per la via d'Amor passate,
Attendete, e guardate,
s'egli è dolor alcun, quanto 'l mio grave⁴⁰.

Ma la scusa non varrà un fico, perché il detto del Profeta cantato tante volte dalla Chiesa troppo risuona nell'orecchie di ciascheduno, ed in que' tempi erano gli uomini molto più licenziosi in queste materie di quello ch'oggi convenga essere. Or dunque se lo Stigliani vuol fare altrui la correzione, per sé prima la riceve⁴¹. (pp. 133-134)

Il brano è fondamentale per le questioni che si sono trattate sin qui. La contromossa di Aleandri è ovvia: attaccare Stigliani con le stesse armi, dimostrando che anche nel suo *Canzoniero* esiste, in forma anzi più grave, quella «brutta mestura» di sacro e profano⁴². È notevole che il metodo impiegato sia il medesimo: Marino veniva difeso con Baronio, Stigliani viene accusato recuperando le fonti dei suoi versi. Nel primo caso, una fonte irreprensibile sul piano dell'ortodossia giunge ad autorizzare quella che pare un'indebita commistione tra sacro e profano, dimostrando invece che anche i pagani avevano riti simili a quelli cristiani e che anzi proprio dai riti pagani derivano quelli cristiani. Nel secondo caso, la rivelazione della provenienza dalla Sacra Scrittura di espressioni o episodi ottiene esattamente l'effetto contrario, quello di mostrare come Stigliani adatti il testo sacro al contesto erotico e addirittura a quello «nefando» (cioè omoerotico). La dimostrazione, anzi, diventa più stringente nel momento in cui il sottotesto di un brano di Stigliani potrebbe essere Dante: grazie a Dante, Stigliani potrebbe difendersi

³⁷ STIGLIANI, *Il Canzoniero*, p. 220 (*Amori giocosi*, sonetto caudato *Disperazion d'amante in istil pedantesco*, vv. 15-17): «Poi che l'impio ... / lascia abolirmi dal libel de' vivi / per non far un latin per li passivi». Il testo è censurato con i puntini di sospensione in entrambe le emissioni dell'ed. 1623, nonché nell'ed. 1625. Il riferimento biblico è *Salmi*, 68, 29.

³⁸ STIGLIANI, *Il Canzoniero*, p. 122 (*Amori civili*, canzone in metro saffico *L'esclamazione*, vv. 1-3). Non censurato in alcuna delle due emissioni dell'ed. 1623.

³⁹ *Lamentazioni*, I, 12.

⁴⁰ DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, 2, 14, vv. 1-3.

⁴¹ ALEANDRI, *Difesa, Parte seconda*, pp. 133-134.

⁴² Del resto, come si è visto nel cap. 2, Marino e Stigliani avevano avuto una formazione letteraria comune e fino a una certa data avevano condiviso gli stessi ideali poetici: cfr. *supra*, p. 64.

impiegando la tradizione per giustificare licenze poetiche oggi non più consentite; ma la scusa non varrebbe «un fico», perché la fonte biblica è ben più nota e presente al pubblico dei lettori rispetto a quella dantesca. Si stila una graduatoria di notorietà della tradizione, si sottomettono le ragioni dell'arte a quelle del contesto di ricezione. Un contesto che, secondo Aleandri, è ben più restrittivo di quanto non fosse ai tempi di Dante, con conclusione lapidaria: «in que' tempi erano gli uomini molto più licenziosi in queste materie di quello ch'oggi di convenga essere». La «convenevolezza di costume» ha assunto risonanze ben più ampie di quelle che aveva nel dibattito poetico cinquecentesco, e Aleandri, come poi Lucidi e Garopoli, ne è ben consapevole.

La relazione di Riccardi insiste per la massima parte sulla commistione tra sacro e profano, facendo seguire ai passi già riportati una sorta di elenco riassuntivo:

Dicens eius [=Veneris] commercium esse sanctum, cameras sacras, manus coelestes et sanctas, ipsamque saepe vocat Sanctam Matrem amoris, cuius pulcritudine[m] excedere inquit pulcritudinem Paradisi, et foeliciores animas facere quam Empyreum. (NR)

Diversi passaggi dell'*Adone* sono riconoscibili dietro questa lista: il «commercio santo» e le «camere sacre» sono nelle ottave 70 e 71 del canto XVII; le «man celesti e sante» a XIX, 347, v. 1; l'invocazione alla «santa madre d'amor» nel proemio (I, 1, v. 3)⁴³; la bellezza di Venere che eccede quella del paradiso e il potere di rendere le anime più beate di quelle dei beati, nei distici finali delle ottave 28 e 30 del canto V («una dea, dal cui bel viso / impara ad esser bello il paradiso»; «quella che può bear l'alme beate / beltà del cielo e ciel d'ogni beltate»). Fatta eccezione per l'invocazione della prima ottava, si tratta di passaggi poco rilevanti in zone per altri versi poco connotate in direzione oscena o empia: a testimonianza dell'attenzione con cui Riccardi riuscì a dominare e ad annotare lo sterminato poema.

D'altra parte, sia l'esemplare barberiniano censurato sia le relazioni dei consultori seguite alla censura di Armanni dimostrano come di tali termini il poema letteralmente rigurgitasse. In particolare, BARB censura XII, 257, v. 5 (*veraci e sante > si preggi e vante*); XIV, 404, v. 2 (*ala croce accompagna > al suplicio accompagna*); XV, 62, v. 4 (*predestinato > già destinato*); il *commercio santo* di XVII, 70, v. 6; *pudiche e sante* e *luci sante* di XVIII 37 e 237; *nume*

⁴³ A proposito di imitazione e di mutate condizioni storiche: «Santa madre d'Amore» era l'*incipit* dell'*Amadigi* di Bernardo Tasso (che non andò incontro a censura), come notato già nel Seicento da Angelico Aprosio: cfr. il commento di Russo, pp. 141-142.

santo di XIX, 91, v. 2; le *man celesti e sante* già citate da Riccardi, il *fiume santo* di XX, 106, v. 4, le *nozze sante* di XX, 441, vv. 7-8 (*Onde serbolla a nozze eccelse e sante / d'amor celeste, e di divino amante*).

Rilevanti mi paiono soprattutto, anche per quanto si dirà *infra*, la censura di XIII, 6, v. 4 (*e 'l piacere / santo impedir de' maritali amori*, ove *santo impedir* viene sostituito con *intepidir*), nonché l'espunzione totale dell'ottava XIX, 3, dedicata alla morte:

E se ben chi per noi volse patire
le tolse l'ago e l'ha lasciato il mele,
onde sonno s'appella e non morire
quando in pace riposa un cor fedele,
pur senza inconsolabile martire
far non si può né senza aspre querele.
Quindi l'istessa ancor prole di Dio
sovra l'amico suo pianse e languio.

L'ottava cita il Vangelo (*Giovanni*, 11, 35 soprattutto) ove Gesù piange la morte di Lazzaro, o meglio, secondo l'interpretazione ortodossa, piange a sua volta provando compassione per i familiari in lacrime; nello stesso episodio chiama la morte *sonno* (11, 11-13). L'anonimo preferì espungere l'intera strofa, evidentemente non convinto dall'ambiguità del distico finale dal quale poteva trarsi la convinzione che Gesù piangesse per la morte di Lazzaro, negando dunque implicitamente che la morte del corpo non fosse morte eterna; d'altra parte, menzionare la prole di Dio in occasione del pianto di Venere sul corpo di Adone poteva apparire inopportuno.

Un elenco simile a quello di Riccardi si trova anche nella censura di Orazio Quaranta, nonostante Armanni si fosse preoccupato di togliere quell'epiteto *santa* evidentissimo all'ottava I, 1, v. 3, e in generale di censurare con i puntini di sospensione i moltissimi «titoli sacrosanti» attribuiti alle divinità pagane. Nella parte della sua relazione più vicina al testo, Quaranta⁴⁴ sostiene infatti che lo stile del Marino

spessissimo travalica la stessa licenza poetica, essendo non solo profano ed et-

⁴⁴ AD, Quaranta, p. 373: «Stylus extra ipsam poesis licentiam saepe sepius, non modo prophanus et ethnicus, sed impius ac sacrilegus, dum assumpta Gentilitiae superstitionis persona foedissima ac probrosa illa numina divinis nominibus, sacrosanctis titulis ac aeternis elogiis cumulat nullo pene discrimine nec sine suspitione vel idololatriae vel atheismi. Quidni si ipso vates in limine statim quasi mentem detegens suam, non nisi Veneris numen (ac si nostram Deiparam) flexis genibus ac submissa fronte adoraturus implorat?». Offro a testo una traduzione di servizio.

nico, ma empio e sacrilego: vestiti i panni della superstizione dei Gentili, appella quelle divinità perniciose e impudiche con nomi divini, con titoli sacrosanti e con elogi eterni senza alcun discrimine, non senza sospetto di idolatria o di ateismo. Lo stesso poeta, sin dall'incipit, quasi volesse svelare le sue intenzioni, non invoca forse in ginocchio e a fronte bassa Venere come fosse la nostra Deipara⁴⁵?

L'intervento sull'esemplare barberiniano e le parole di Quaranta mi pare vadano nella stessa direzione della relazione di Riccardi, notando anche minimi particolari del testo e offrendo l'esempio di quanto fosse pervasiva la censura. Sono innumerevoli i testi secenteschi nei quali le parole messe in rilievo nell'elenco di Riccardi sono cassate e sostituite con i puntini di sospensione, spesso lasciando la trasparente ricostruzione al lettore ma salvando le apparenze. Nel Marino, però, il ricorso a quegli appellativi è così frequente da rappresentare la trama verbale tutta del poema, e, come vedremo, in quella commistione tra sacro e profano sta il perno ideologico del poema.

La censura di Ricci in risposta all'edizione espurgata da Armanni aggiunge molto a quanto detto sinora, additando altri passi del poema. Uno di essi è ancora relativo alla commistione tra sacro e profano, tra il mondo del mito e quello cristiano. Si tratta di un rapidissimo riferimento contenuto nel canto XVII che può essere assimilato alle ottave del XVI contenenti la descrizione del tempio di Venere. Sono i vv. 5-8 dell'ott. 173, in cui Venere, rivolta alle acque del Mediterraneo, ricorda la battaglia di Lepanto:

No no, fuggir non puoi, malvagia setta [i Turchi],
il castigo del Ciel ben giusto e degno
d'aver guasti ad Amor gli orti suoi cari,
e cangiati in meschite i nostri altari.

All'ott. 174 Venere appellerà il Turco «empio idolatra», chiamerà Dio «Sommo Sole», invitta e trionfante la Croce, e nella 175 Giovanni d'Austria «difensor de la fede». Si tratta di un *escamotage* tipico dell'epica, la cosiddetta

⁴⁵ Come si è visto, i censori sono molto sensibili all'equivalenza Venere-Madonna, ma non sembrano aver notato la sottile descrizione di Adone come *figura Christi*, soprattutto il particolare della piaga del costato a XVIII, 152 e a XIX, 358 (non toccati da Armanni), né alcuni tratti che ricordano il rapporto Madre-Figlio. Per queste letture cfr. soprattutto gli studi di FRANCESCO GUARDIANI, a cominciare da *La meravigliosa retorica dell'Adone di G. B. Marino*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 52 e ss. e, più recente e con bibliografia pregressa, JOHNNY L. BERTOLIO, *Stabat Venus dolorosa nell'Adone di Marino*, «Quaderni d'Italianistica», XXXV (2014), pp. 99-124.

profezia post eventum: in bocca a Venere viene messo il contrasto tutto attuale tra l'impero ottomano e il mondo della cristianità.

Già Stigliani non aveva risparmiato critiche a queste ottave:

Quando Cipri fu presa dal Turco i Cipriotti non erano gentili, ma cristiani. Perciò non è vero quel che dice Venere, cioè che i suoi propri altari siano stati cangiati in meschite. Ma se per nostri vorremo ch'ella intenda cristiani, questo è peggio, perché dibotto avremo battezzato Venere. Né meno è verisimile ch'essa Dea per villania chiami idolatra il Turco, perché oltre del dire in parte la bugia, dice anco contra sé in tutto: atteso che quel paese non sia sì propriamente idolatra a tempo de' Maumettani, come era a tempo de' Gentili, che soli di tal nome s'intitolano, degli cui idoli ella medesima è uno. Parimente è incredibile ch'ella chiami Cristo sommo Sole, e che lodi la croce, appellandola trionfante ed invitta, e che per commendar Giovanni d'Austria gli dica difensor della fede cristiana, perciò che queste lodi non può ella dare altrui, senza dare insieme un tacito vituperio a sé stessa. Taccio poi dell'anacronismo, che qui trascorre per tutto, perché l'usarlo è oramai divenuto privilegio dell'autore per acquistata ragione (come dicono i giuristi) di consuetudine. Falsità di sentenza, sconvenienza di costume, incredibilità di favola, ed error di storia⁴⁶.

A queste critiche Aleandri rispondeva solo parzialmente, correggendo lievemente il tiro e scrivendo che «qui il discorso è messo in bocca all'isola di Cipro e che perciò *nostri altari* significa gli altari che erano in Cipro quando fu conquistata». Per giustificare l'indebita commistione e l'anacronismo impiegati dal Marino, chiamava in causa lo stesso Sannazaro che era alla base della censura di Riccardi alla descrizione della nascita di Amore:

So bene che il Sannazaro fin da Erasmo fu biasimato per aver introdotto Proteo nel suo poema a ragionar di Cristo⁴⁷, ma sì come il real Profeta e i tre fanciulli nella fornace di Babilonia invitavano a dir le lodi di Dio e i mari, e i fiumi, e le stelle, e le nuvole, e i monti, e gli albori, e i bruti, e finalmente tutte le cose create, così è paruto a qualche nostro poeta di fare simil introduzione, valendosi per esempio del nome di Proteo per intender forse lo stesso mare, o come alcuni allegorizzano, la natura dell'universo, e del nome di Venere, come ha fatto qui il Marini, intendendo in questo particolare l'Isola di Cipri⁴⁸.

Ancora una volta, la tradizione letteraria veniva impiegata in funzione autorizzante: come Sannazaro introduceva Proteo a parlare di Cristo, così Venere

⁴⁶ STIGLIANI, *Dello occhiale*, pp. 372-373.

⁴⁷ Cfr. *supra*, nota 22.

⁴⁸ ALEANDRI, *Difesa, Parte seconda*, p. 178.

può parlare della guerra tra cristiani e ottomani. Proteo e Venere non sarebbero altro che un travestimento onomastico e mitologico della realtà naturale (il creato, l'isola di Cipro). Difesa stiracchiata, tanto che la conclusione di Aleandri, ben conscio del differente contesto storico in cui la letteratura si esprimeva, è significativamente remissiva: «Confesso però che in sì fatte materie s'ha a camminare con molta circospezione» (ivi).

La censura di Ricci è molto vicina alla pagina di Stigliani:

È una grave ingiuria alla nostra religione che Venere chiami *suo*i gli altari che – come si ricava con certezza da tutti i libri di storia – erano cattolici quando i Turchi occuparono Cipro; e che negli stessi versi ella lodi la nostra Croce e la nostra fede: ciò infatti rende la nostra religione *irrisoriam* [cioè, etimologicamente, degna di scherzo], perché assimila i nostri altari a quelli della Gentilità. E non si dica che nel personaggio di Venere si profetizza la nostra religione, perché la nostra religione non potrebbe dolersi della devastazione dei giardini di Cupido (*d'aver guasti ad Amor gl'orti suoi cari*)⁴⁹.

Stigliani insisteva a lungo sulla falsità di sentenza e sull'anacronismo, accennando soltanto alla pericolosa contaminazione («dibotto avremo battezzato Venere») che è invece al centro della censura di Ricci, ove l'errore di storia viene presentato come ingiuria alla religione cattolica. In realtà, infatti, l'attacco di Stigliani risulta sterile perché assestato contro un *topos* della tradizione epica (appunto la profezia *post eventum*, qui ovviamente in bocca agli 'eroi' del poema, come la profezia di Colombo e Galileo era in bocca a Mercurio nel canto X); Ricci invece si mostra consapevole dell'accorgimento e dunque previene l'obiezione sostenendo che immaginare Venere come figura della religione cattolica non dà senso perché la religione non avrebbe motivo di dolersi della devastazione dei giardini di Amore. È da notare che anche qui Armanni non tocca il passo, se non sostituendo i puntini di sospensione alla parola *Croce*, peraltro agevolmente intuita da Ricci – anche perché in rima.

Quel che qui importa è che, come spesso accade, il testo mariniano censurabile si appiglia a una tradizione: prima del brano citato si profetizza la battaglia di Azio, come già in Virgilio e soprattutto in Tasso, ove la fuga di

⁴⁹ AD, Ricci, p. 384: «Quod nostrae religioni valde iniuriosum est, cum Venus sua appellat altaria, quae catholica extitisse dum Turcae Cypri regnum occupare certum est ex omnibus Historiis, immo ex ipsa Venere ibi nostram Crucem et fidem collaudante: hoc autem nostram religionem reddit irrisoriam, eo quod nostra facit altaria eadem ac illa Gentilitatis; nec dici potest in persona Veneris ibi nostram vaticinari religionem, cum nostra religio dolere non possit fuisse vastatos prophanos Cupidinis hortos (dicto *d'aver guasti ad Amor gl'orti suoi cari*)».

Antonio al seguito di Cleopatra è, come qui, esempio dei danni causati da Amore⁵⁰; dopo giunge il ricordo di Lepanto, traddito anch'esso da una messe di cronache, componimenti poetici e prosastici occasionali cari già a Tasso e ben vivi ancora negli anni mariniani. Per questo brano i commenti non ricordano fonti, ma proprio quegli scritti occasionali andrebbero indagati⁵¹ per valutare se Marino – com'è probabile – non abbia fatto che porre in bocca a Venere gli stessi concetti già circolanti in quella letteratura, con la consueta traslazione acritica di materiali che sembra essere alla base di gran parte dei problemi con la censura, da Sannazaro a Marot.

RES DOCTRINALES

Tra le relazioni dei consultori depositate in seguito alla richiesta avanzata da Armanni, la più aderente al testo dell'*Adone* è quella di Ricci. Egli divide la sua censura in due parti: *ad mores* e *ad doctrinam*. L'esempio sopra descritto del canto XVII appartiene alla sezione *ad doctrinam*. Oltre a quello, secondo Ricci sono altri tre i passi del poema rimasti da censurare:

- 1) canto X, ott. 21
- 2) canto X, ott. 127
- 3) canto XI, ott. 70

I tre brani meritano qui una trattazione dettagliata perché Ricci si serve di altri testi letterari, portati ad esempio per differenziarli dall'*Adone*: in tale differenza Ricci riscontra il passaggio dal lecito all'illecito e perciò la sua relazione acquista un valore storico-letterario.

1) *Adone*, X, 21. L'ottava fa parte della risposta di Mercurio ad Adone sulla materia del Cielo:

Ora a questa del Ciel materia eterna
l'anima che l'informa è sempre unita.
Questa è quella virtù santa e superna,
spirto che le dà moto e le dà vita.
Senza lei, che la volge e la governa,

⁵⁰ È Amore, infatti, e non Augusto, colui al quale si riferisce Venere ai vv. 171, 1 ss., intesi in modo un po' sfocato da Pozzi. Cfr. il commento di Russo, *ad locum*. Cfr. *Gerusalemme liberata*, XVI, 5-7, sulla base di *Aen.*, VIII, 685 e ss.

⁵¹ Come per il *Ritratto*, con esito positivo, ha fatto Marco Corradini: si veda per esempio il commento alle sestine 223 e 226 (MARINO, *Panegirici*, *ad locum*).

fora sua nobiltà troppo avilita.
Miglior foran del Ciel le pietre istesse,
se la forma motrice ei non avesse.

Il consultore commenta:

Questa asserzione ricorda l'errore di Origene che sosteneva che il Cielo fosse una certa virtù animata [*quandam virtutem animatam*], condannata nel Quinto Sinodo [num. 6]. Non importa che Agostino dubitasse su questa questione, poiché in realtà il Santo Dottore ha ritrattato questa sentenza. E parimenti non importa che altri Santi Padri abbiano ritenuto il Cielo animato senza ritrattare: lo ritennero tale, infatti, per contatto della virtù [*per contactum virtutis*], così come il Motore è unito al Mobile, e non per informazione, come erroneamente, allo stesso modo degli Almariani, ritiene Marino dicendo *L'anima che informa*. Infatti né l'Angelo né Dio, che sono sostanze complete e non perfettibili, informano il Cielo [che è] materia, e perciò Sant'Agostino stabilisce che *Dio non è l'anima del Mondo né del Cielo*⁵².

Il lungo commento di Ricci mostra che ci troviamo di fronte a uno dei punti più controversi della teologia e della cosmologia tradizionale. Del passo occorre ritenere soprattutto i motivi di condanna della proposizione, che richiamerebbe la dottrina di Origene e l'eresia degli almariani (ossia amalriciani, seguaci di Amaury de Bène), sostenitori dell'immanenza di Dio nel finito. La dottrina di Origene era stata condannata dall'imperatore Giustiniano nel *Liber adversus Origenem*, e in particolare l'anatema VI (citato da Ricci) era diretto contro l'opinione sul cielo richiamata dal censore:

VI. Si quis dicit aut sentit caelum et solem et lunam et stellas et aquas quae super caelos sunt animatas et ratione praeditas esse quasdam virtutes: anathema sit⁵³.

⁵² AD, Ricci, p. 382: «Haec assertio sapit errorem Origenis dicentis Coelum esse quandam virtutem animatam: qui fuit damnatus in V Synodo [num. 6]. Nec refert Dominum Augustinum in hac dubitasse materia, cum etiam verum sit Sanctum Doctorem istam retractasse sententiam. Nec itidem refert alios etiam Sanctos Patres Coelum posuisse animatum, neque id retractasse; etenim id posuerunt per contactum virtutis, sicut Motor unitur Mobili, non autem per informationem, ut cum Almarianis perperam tradit Marinus, inquit *L'Anima che informa*, quandoquidem nec Angelus nec Deus, ut qui substantiae completae sunt et imperfectibiles, a materia Coelum informant, adeoque Dominus Augustinus propugnat *Deum nec animam esse Mundi nec Coeli*». La traduzione è dubbia per la prima frase riguardante Sant'Agostino, perché non è chiaro se il «Sanctum Doctorem» indicato subito dopo sia Agostino stesso, che avrebbe dunque dubitato sulla questione poi ritrattando, o sia San Tommaso d'Aquino, che ricorda la questione (compresi i dubbi di Agostino) nella *Summa theologiae*, *Prima pars*, quaest. 70, art. 3, da cui dipende la trattazione di Ricci e ove si trova l'espressione «per contactum virtutis». Propenderei per quest'ultima ipotesi.

⁵³ Il *Liber adversus Origenem* si legge nella *Patrologia latina* di JACQUES-PAUL MIGNE, vol. 69, col. 177-274, col. 222.

[Se qualcuno dice o pensa che il cielo, il sole, la luna, le stelle o le acque che stanno sopra i cieli siano animati o che siano per così dire virtù dotate di ragione, sia anatema]

Il quadro è ulteriormente complicato dal fatto che l'ottava 21 è al centro della trattazione di Giorgio Fulco e di Francesco Paolo Raimondi in merito agli eventuali debiti di Marino nei confronti di Giulio Cesare Vanini⁵⁴. Raimondi ha persuasivamente dimostrato come il testo di Marino ricalchi il *De subtilitate* di Giulio Cesare Scaligero (1557) più che il *De admirandis arcanis* di Vanini (1616): lo Scaligero sosteneva infatti, entro una posizione di aristotelismo fortemente platonizzante, che «il cielo, privato di un'anima motrice, avrebbe minore dignità di una pietra, che cade di moto proprio»⁵⁵, esempio ripreso da Marino ai vv. 7-8. Vanini, più crudamente, sosteneva che «la dignità della sfera celeste sta nell'essere autonoma da ogni motore di origine divina e metafisica: se il moto non fosse intrinseco alla materia che lo compone, il cielo sarebbe meno nobile non solo di un verme, ma persino dello sterco del coccodrillo». Per quanto concerne l'affermazione secondo cui è necessario che la materia del cielo sia 'informata' da un'anima, i due testi di Scaligero e di Vanini coincidono alla lettera⁵⁶. Sarebbe dunque strano che Marino avesse presente il testo di Vanini e, dopo aver recuperato la proposizione filosofica, mutasse l'esempio riprendendo quello della pietra di Scaligero: è molto più probabile che Marino avesse di fronte il testo di Scaligero, da cui avrebbe potuto mutuare sia la proposizione sia l'esempio.

Più oltre, Vanini si poneva in una prospettiva compiutamente meccani-

⁵⁴ GIORGIO FULCO, *Pratiche intertestuali per due performances di Mercurio. Lettura del canto X dell'Adone* [1989], in *La «meravigliosa» passione. Studi sul barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 3-43; FRANCESCO PAOLO RAIMONDI, *Tracce vaniniane nell'Adone del Marino?*, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, pp. 347-383.

⁵⁵ RAIMONDI, *Tracce vaniniane*, p. 380.

⁵⁶ GIULIO CESARE SCALIGERO, *Exotericarum exercitationum liber quintus decimus, De subtilitate ad Hieronymum Cardanum*, Lutetiae, Ex officina Michaelis Vascosani, 1557, c. 96r: «Nam ubi quantitas est, et figura, necesse est materiam subiectam esse. Eam vero solam subsistere nemo dicet. Informatur ergo. Non ab intelligentia. Ea enim in materia nullo modo est. Alia igitur quaerenda forma. Non bruta, cuiusmodi elementis est. Ergo erit anima. Nam si in illa materia esset forma non movens: corpus caeleste esset ignobilis lapide». GIULIO CESARE VANINI, *De admirandis naturae reginae deaeque mortalium arcanis*, Lutetiae, Apud Adrianum Perier, 1616, cit. in FULCO, *Pratiche intertestuali*, p. 30: «In coelo materiam esse iam supra probavimus, quae sola cum non subsistat, necesse est [...] informari ab aliquo, sed non ab Intelligentia. Ea enim in materia nullo modo est, verum ab anima, quae coelo dat esse, vitam et motum. Alioquin, si in illa materia esset forma non movens, nullam supra vermiculos, imo nec supra crocodilli sterco formulae dignatione sibi arrogaret commendationem».

cistica che, come ha appunto mostrato Raimondi, non è quella mariniana. Marino, infatti, aggiunge subito dopo (ott. 22):

Questa [cioè la virtù santa e superna], con lena ognor possente e franca
de la machina sua reggendo il pondo,
le rote mai di moderar non manca
di quel grand'oriuol che gira a tondo;
per questa, in guisa tal che non si stanca,
l'organo immenso ond'ha misura il mondo,
con sonora vertigine si volve
né si discorda mai né si dissolve.

Già Fulco proponeva un raffronto con l'ottava 71 del canto VII della *Gerusalemme distrutta*:

Altri dotato da' *possenti* raggi
del sovrano Motor di *lena* eterna
i regolati e sferici viaggi
de la volubil *machina* governa
e con misure musiche i passaggi
varia, e le pause a l'armonia *superna*.
Così portando i curvi globi a tondo
tempra i registri a gli organi del mondo⁵⁷.

Come si vede, vi sono la *lena* e l'aggettivo *possente*; il termine *machina*; la metafora dell'organo e il concetto di misura armonica⁵⁸: Marino sta descrivendo, nella *Distrutta*, le schiere angeliche, cui è attribuito da Dio il compito di regolare il moto dei cieli. Nell'*Adone*, del resto, si parla di una *virtù santa e superna*, di un'*anima*, di uno *spirito* che *informa* il Cielo, laddove *informa*, come correttamente inteso dal censore, andrà inteso in significato propriamente filosofico e platonico, lontano dunque da ogni idea di meccanicismo.

Ma anche tolto dal campo Vanini (ed è in ogni caso scomparsa carica di conseguenze, *in primis* per la datazione delle ottave)⁵⁹, resta il problema dell'e-

⁵⁷ Cfr. FULCO, *Pratiche intertestuali*, p. 32. GIOVAN BATTISTA MARINO, *Gierusalemme distrutta e altri teatri di guerra*, a cura di Marzio Pieri, Parma, La Pilotta, 1985, p. 28.

⁵⁸ La metafora dell'orologio invece, secondo Fulco, potrebbe essere stata ereditata dal *De admirandis* di Vanini. Ma Vanini, nel passo citato da Fulco (*Pratiche intertestuali*, p. 33), impiega l'esempio dell'orologio in senso precisamente opposto, per spiegare, cioè, un moto eterno e regolato da leggi *senza* l'intervento delle intelligenze motrici (*divinae mentes illae motrices non adsistunt*).

⁵⁹ È noto che l'unico canto superstite della *Distrutta* fa riferimento a un cantiere incominciato nei primissimi anni del Seicento dal Marino e poi abbandonato, con la confluenza di materiali nell'*Adone*. Se invece il canto X dell'*Adone* fosse da riferire agli anni francesi (il *De admirandis* di

resia attribuita a Marino dal censore sulla base della somiglianza con Origene o con gli amalriciani. A questo proposito, occorre impiegare il paragone con l'omologa ottava della *Distrutta* anche in altro senso. Infatti, nonostante la distanza cronologica notevole, non mi pare sia possibile riscontrare nel passaggio da un testo all'altro un brusco o comunque profondo mutamento dell'opinione mariniana riguardo al moto dei cieli: si tratta di due rielaborazioni poetiche molto simili, costruite sostanzialmente sulla stessa idea. Il diverso trattamento poetico dello stesso materiale concettuale e verbale può indurre a credere – come io credo – che alla base dei passaggi mariniani non vi sia un preciso e coerente sistema filosofico e teologico, bensì il consueto sincretismo che permette all'autore di prelevare materiali da referenti diversissimi, anche opposti tra loro (si ricordi che nell'*Adone*, una ventina di ottave più in là, vi sono riprese letterali dal *Sidereus nuncius*, contro un'opinione sulle macchie lunari mutuata dallo stesso Scaligero⁶⁰). Marino li preleva senza troppo riguardo, e certamente senza la sensibilità che è in questo caso di Ricci, avendo come unico scopo l'elaborazione poetica e letteraria e non la diffusione di un pensiero filosofico 'forte'. Ciò non significa, naturalmente, che questa prima *performance* di Mercurio sia pura verbalità o mero concettismo (del resto, il passo di Scaligero è ripreso quasi alla lettera): ma va inserita in un contesto, quello del viaggio di Adone, che è innanzi tutto riproposizione del tema dantesco (come rilevò già Pozzi), e che è diretto verso l'altra *performance* sulle macchie lunari. Come concludeva Raimondi, il termine *macchina* o la metafora dell'orologio e in generale tutta la discussione sul moto celeste, «più che avere una valenza meccanicistica, ha una stretta correlazione con le *Meraviglie* che costituiscono l'oggetto del canto»⁶¹.

Una conferma a questa interpretazione sembra giungere, tra l'altro, dalla stessa censura di Ricci. Dopo le autorità citate, infatti, il censore anticipa (con mossa consueta in questo genere di testi) un'obiezione che potrebbe essergli rivolta:

E non si dica che la stessa asserzione sia tollerata nelle poesie di Fulvio Testi: infatti non si può dire che sia scientemente tollerato dalla Congregazione un testo che non è mai stato denunciato alla Congregazione stessa⁶².

Vanini, come ho ricordato, è del 1616), occorrerebbe immaginare un lasso di tempo molto ampio tra la prima e l'ultima elaborazione dello stesso concetto.

⁶⁰ RAIMONDI, *Tracce vaniniane*, pp. 381-383.

⁶¹ Ivi, p. 381.

⁶² AD, Ricci, p. 382: «Nec dici potest idem tolerari in Fulvio Testio, quia scienter non toleratur ab hac Sacra Congregatione quod numquam fuit ad hanc Sacram Congregationem delatum».

Il rinvio, sorprendente, coglie nel segno. Nella canzone seconda della prima parte delle *Poesie liriche* del Testi, si legge infatti:

O Monarca superno,
la cui mente, il cui cenno *anima e informa*
ciò ch'è dal nero abisso al ciel stellato;
che fai col ciglio eterno
tremar le sfere, a cui dai moto e norma,
e sotto il piede hai la Fortuna e 'l Fato:
se 'l mio core accecato
non è da bassi affetti, odi i miei preghi,
né a giuste voglie il tuo favor si neghi⁶³.

Nella strofa di Testi la proposizione è ancora più vicina alle 'eresie' citate da Ricci: lì è Dio stesso a *informare* ed *animare* il mondo intero, oltre che a dare *moto e norma* alle sfere celesti. Nella canzone, inoltre, la proposizione è contenuta entro una preghiera rivolta dall'autore a Dio: le «giuste voglie» nominate nell'ultimo verso altro non sono che un augurio di continuità e di ancora maggior gloria nientemeno che al pontificato di Urbano VIII. La canzone, infatti, è un testo di buon capodanno diretto a Virginio Cesarini, esponente di punta, scomparso ancora prima di Marino, dell'embrionale circolo barberiniano⁶⁴. È vero che Cesarini era amico di Galileo, ma è anche certissimo che Fulvio Testi non può essere in nessun caso contrabbandato per eretico, o libertino, o anche solo sfiorato dal dubbio.

Se dunque anche un poeta al di sopra di ogni sospetto come Testi poteva incorrere nell'errore 'eretico' in cui poco prima era incorso Marino, possiamo ritenere lecito supporre che Marino seguisse altri intenti rispetto a quelli eretico-esoterico-filosofici che gli sono stati attribuiti⁶⁵; e che in questo caso Ricci si limitasse a notare come il poeta fosse incorso in un errore minimo, che andava emendato in quei due versi e nulla più. Quanto al discorso sull'*imitatio* e sull'intertestualità, la tramatura dell'ottava mariniana parla da sé, e l'accostamento alla canzone del Testi da parte del censore rivela ancora una volta che il confronto letterario è parte integrante del giudizio (anche dottrinale) su un testo.

⁶³ FULVIO TESTI, *Poesie liriche*, Modena, Cassiani, 1627, p. 10 (*Al Signor Don Virginio Cesarini Buon capo d'Anno*, «Sovra porfidi eletti»).

⁶⁴ Per Cesarini imprescindibile il citato BELLINI, *Umanisti e Lincei*. Su Testi cfr. la recentissima voce di MARCO LEONE, *Testi, Fulvio*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 95, 2019.

⁶⁵ Per esempio da MARIE-FRANCE TRISTAN, *La scène de l'écriture. Essai sur la poésie philosophique du Cavalier Marin*, Paris, Champion, 2002, su cui è sufficiente il rinvio a RAIMONDI, *Tracce vaniniane*, pp. 357-358, nota 31.

2) *Adone*, X, 127. La censura di Ricci al secondo gruppo di versi corrobora, mi pare, questa stessa tesi, giudicando con esplicitezza l'errore di Marino come un errore di 'amplificazione poetica'. I versi, dedicati alla Scultura, sorella della Pittura, sono di assai meno complessa interpretazione:

L'altra, che ne l'industria e ne l'ingegno
non ha, trattane lei, chi la somiglie,
sa dar col ferro al sasso anima vera,
al metallo, a lo stucco et a la cera.

Ricci commenta:

Nello stesso canto X sostiene, amplificando, che la scultura *Sa dar col ferro al sasso anima vera*: dove quel *vera* rende l'iperbole così falsa e *male sonantem* come nessun poeta ha mai osato prima, non Dante, non Petrarca, non Ariosto, non Tasso, il quale così esagerò a proposito di una scultura: *Manca il parlar, di vivo altro non chiedi: né manca questo ancor se agl'occhi credi* [*Gerusalemme Liberata*, XVI, 2]. Laddove Tasso, per rendere chiaro che il passo non va inteso alla lettera, ma come locuzione impropria, introduce a giudicare il medesimo modo di dire non il senso proprio, che sarebbe l'udito, ma un senso improprio, vale a dire la vista, dicendo con la condizionale *se agl'occhi credi*. L'iperbole deve osservare una certa misura, e non essere smoderata, anche se incredibile.

Né ci angustia il fatto che Ariosto [*Orlando furioso*, XXXVIII, 33] sostenga che davvero Astolfo abbia trasformato le pietre in cavalli: egli infatti asserisce che ciò accadde in virtù della forza della fede in Cristo, che può suscitare dalle pietre i figli di Abramo. Marino invece attribuisce tutto ciò alla sola virtù di un agente naturale che, come apparirà meglio subito, non può davvero fare queste cose⁶⁶.

Come si vede, Ricci censura il Marino per aver condotto oltre il limite un'iperbole consueta nella tradizione poetica: laddove, correttamente, Tasso si limitava a immaginare, con una specie di sinestesia tra udito e vista, che le

⁶⁶ AD, Ricci, p. 383: «In eodem Cantu 10° amplificat quod sculptura *Sa dar col ferro al sasso anima Vera* [oct. 127]: ubi illud *vera* reddit hanc hyperbolem adeo false ac male sonantem, ut nullus umquam poeta ita exorbitaverit, non Dantes, non Petrarca, non Areostus, non Tassus, qui de sculpturae operibus ita exaggerat: *Manca il parlar, di vivo altro non chiedi; Né manca questo ancor se agl'occhi credi* [cant. 16 oct. 2]. Ubi Tassus, ad ostendendum se non intelligere de locutione vera, sed de impropria, inducit ad iudicandum de huiusmodi locutione non sensum proprium, qui est auditus, sed improprium, nempe visum, dicens sub conditione *se agl'occhi credi*. Hyperbolen debet servare quandam mensuram, nec esse ultra modum, et si ultra fidem [Soarius l. 3 De Rhet. c. 21]. Nec urget quod Areostus [cant. 38 oct. 33] referat lapides ab Astulpho revera in equos fuisse conversos; id enim asserit esse factum ex vi fidei in Christum, qui potens est de lapidibus suscitare filios Abrahae. Marinus vero totum hoc tribuit virtuti naturalis Agentis, quod, ut mox uberius patebit, talia vere nequit efficere».

figure scolpite sul portale del castello di Armida *sembrassero* dotate di parola (di fatto, una delle più trite iperboli della tradizione poetica e dell'ecfrasi in particolare), Marino supera il crinale del lecito, con un impercettibile scivolamento, trasformando il consueto 'pare vivo' in un sasso dotato dalla scultura di «anima vera».

Da questa constatazione, il censore parte per ampliare le sue considerazioni lungo il percorso della tradizione letteraria, passando da Tasso ad Ariosto. Costui, nel passo additato da Ricci, sostiene che Astolfo abbia davvero trasformato pietre in esseri viventi. A difesa di Ariosto, però, Ricci pone Ariosto stesso, che ha cura di inserire l'accadimento incredibile nel contesto di un meraviglioso cristianamente fondato. Ecco infatti il brano ariostesco:

33 Poi che, inchinando le ginocchia, fece
al santo suo maestro orazione,
sicuro che sia udita la sua prece,
copia di sassi a far cader si pone.
Oh quanto a chi ben crede in Cristo, lece!
I sassi, fuor di natural ragione
crescendo, si vedean venire in giuso,
e formar ventre e gambe e collo e muso:

34 e con chiari anitrir giù per quei calli
venian saltando, e giunti poi nel piano
scuotean le groppe, e fatti eran cavalli,
chi baio e chi leardo e chi rovano.

La metamorfosi di facile (e pericolosa) memoria ovidiana viene calata nel contesto di una preghiera di Astolfo, con tanto di sottolineatura dell'autore (*Oh quanto a chi ben crede in Cristo, lece!*, dove si noti quell'inequivocabile *ben crede*, a escludere ogni sospetto). Ed è appunto Ricci a ricordare il richiamo alla battuta di Giovanni Battista nel Vangelo di Matteo (3, 9): «Dico enim vobis quoniam potest Deus de lapidibus istis suscitare filios Abrahæ». Marino, invece, ha il torto di attribuire quella facoltà al solo *agente naturale*, la Scultura, senza intervento soprannaturale cristiano. Si tratta di una semplice iperbole smoderata, ma è interessante che lo 'smoderamento' mariniano segua una direzione precisa, immanente, che esagera appunto l'agente naturale: è da tenere a mente per quanto dirò in conclusione.

Non contento, Ricci prosegue la censura includendo un altro verso, ancora del canto X (ott. 144, v. 8):

Nello stesso canto X Marino loda *Il grande Alberto, che al Metal diè vita*: e tuttavia Alberto Magno non diede affatto vita al metallo. Secondo la leggenda egli fece una statua parlante qui a Roma, ma ciò avvenne dall'esterno, vale a dire grazie allo strumento che in italiano si chiama *ciambottana*, e non dall'interno e con un principio di vita, cosa che neppure gli stessi angeli possono fare quando assumono sembianze corporee. Ecco perché l'angelo di Tobia non disse *quando ero con voi mangiavo e bevevo*, ma *sembravo mangiare e bere*⁶⁷, perché l'arte non può davvero eseguire l'opera viva della natura. E inoltre il libro *de Mirabilibus*, che è attribuito ad Alberto Magno, è reputato comunemente indegno di tale attribuzione, poiché contiene molte vanità e superstizioni⁶⁸.

Qui la trattazione del censore appare ancora più pretestuosa: Marino si limita a riferire, sempre nel canto delle *Meraviglie* (proprio quei *mirabilia* la cui attribuzione ad Alberto Magno era già contestata da Bellarmino)⁶⁹, la nota leggenda secondo cui il filosofo avrebbe costruito un automa, una testa parlante di bronzo, poi – sempre secondo la leggenda, riferita anche nel commento di Pozzi – distrutta da Tommaso d'Aquino. È evidente, tuttavia, che Marino anche in questo caso si limita ad esagerare un'iperbole, richiamando la leggenda dell'automa e trasformando il metallo parlante in metallo vivo. O meglio, la condensa: *dà vita*, assoluto, senza premesse cautelative come *sembrare* o «se agl'occhi credi».

Un grosso limite alla censura di Ricci giunge, a mio vedere, dalla contestualizzazione dei passi additati dal censore. L'ottava mariniana in cui è citato Alberto Magno, infatti, si apriva nientemeno che con la citazione di Prometeo «che di spirto celeste il fango *informa*»⁷⁰; e tre ottave prima, nella

⁶⁷ *Liber Thobis*, 12, 19.

⁶⁸ *AD, Ricci*, p. 383: «In eodem Cantu 10° laudat *Il grande Alberto, che al Metal diè vita* [oct. 144], cum tamen Albertus Magnus nullam dederit vitam metallo. Esto quod ex eo aliqua Vox artificiose prodierit, quemadmodum quaedam statua hic Romae loqui peribetur, sed ab externo, nempe per instrumentum quod Italice dicitur *ciambottana*, non tamen ab interno et vitaliter, quod nec ipsimet Angeli vere praestare possunt in corporibus assumptis; unde Angelus Tobiae [cap. 12] non dixit *cum essem vobiscum manducabam et bibebar*, sed dixit *videbar manducare et bibere*, quoniam ars nequit vere exercere viva opera naturae. Adeoque liber de *Mirabilibus*, qui Alberto Magno tribuitur, communiter reputatur indignus qui tanto viro tribuatur, cum multa vana et superstitiosa contineat». Il testo mariniano porta in realtà «dà vita».

⁶⁹ ROBERTO BELLARMINO, *De scriptoribus ecclesiasticis liber unus*, Romae, Ex typographia Bartholomaei Zannetti, 1613, p. 208: «Inscribuntur libri duo, unus de mirabilibus, et alter de secretis mulierum, Magno Alberto. Sed uterque liber indignus est qui tanto viro tribuatur: nam superstitiosa quaedam continent, et multa vana», citato letteralmente dal Ricci in chiusura del passo appena riportato.

⁷⁰ Sia Prometeo sia Alberto Magno erano citati in un passo delle *Dicerie sacre* ove i traguardi dell'ingegno umano sono prova del fatto che l'uomo, come una pittura, è immagine di Dio. MARI-

141, sfilava la personificazione della Censura, omaggiata con i seguenti versi:

La maligna Censura ognor l'è dietro [alla poesia],
e quant'ella compone emenda e tassa.
Col vaglio ogni suo accento, ogni suo metro
crivella, e poi per la trafila il passa.
Posticci ha gli occhi in fronte, e son di vetro,
or se gli affige, or gli ripone e lassa.
Nota con questi gli altrui lievi errori,
né scorge intanto i suoi molto maggiori.

Questa ottava, che sembra un ritratto perfetto dell'*Occhiale* di Stigliani, si appaiava con le critiche mosse ai censori nel proemio del canto VIII, stigmatizzato come si è visto dal Padre Mostro nel 1626, proemio che però Armanni, prudentemente, aveva cassato. Invece, nel canto X – si badi, quello considerato più importante per la presunta poesia filosofica del Marino – Armanni si limita a toccare due versi: X, 69, 7 (*ridente in vista e d'un aspetto santo* > *ridente in vista* ...) e X, 79, 4 (*vera ed idea dela moderna corte* > *dela malvagia corte*), trascurando del tutto le *performances* di Mercurio e neppure notando i versi ricordati da Ricci, il quale dal canto suo, attentissimo su Alberto Magno, non nota né i versi su Prometeo né quelli sulla censura poco distanti.

3) *Adone*, XI, 70. Sulla medesima linea mi pare l'ultimo verso notato da Ricci a proposito delle *res doctrinales*:

Nel canto XI conclude, a proposito della bellezza di una donna [Matilde, figlia illegittima di Emanuele Filiberto di Savoia]: *Et a cui diè di sua Beltà superna, / quanto può dar l'onnipotenza eterna* [ott. 70]. Questa *amplificatio* ricorda l'errore di Origene condannato nel V sinodo in quanto derogativo della divina onnipotenza, perché da lì si trae che essa sia finita e che non possa produrre una maggiore bellezza. Il che è comunemente respinto dai Santi Padri e dai Teologi, tra i quali San Girolamo scrive: *La grazia viene data alle creature per partes*⁷¹.

NO, *Dicerie sacre, La Pittura*, par. 73, pp. 93-94: «Serba talmente in sé stesso, o Iddio, l'impressione del divin suggello questo Tuo simulacro animato e spirante, che in tutte l'azioni sue mostra non solo d'esserTi simile, ma pretende, quasi Tuo competitore, d'emularTi e di concorrer Teco. [...] Se Tu col soffio infondi la vita in una massa di fango, Prometeo dà forma e movimento alle immagini fatte di terra. [...] Se Tu distingui la favella et articoli le parole agli uomini, Alberto Magno con diversi ordigni forma una testa di bronzo che parla».

⁷¹ AD, Ricci, p. 383: «In Cantu 11° concludit de cuiusdam mulieris pulchritudine: *Et a cui diè di sua Beltà superna, Quanto può dar l'onnipotenza eterna* [oct. 70]. Haec amplificatio sapit errorem

Anche questo è un esempio di amplificazione poetica, di iperbole che rompe i confini e si tramuta in proposizione eretica. Ancora una volta viene ricordato Origene: l'ottavo anatema di Giustiniano ricordava infatti: «Si quis dicit aut sentit, vel finitam esse Dei potestatem, vel eum tanta fecisset, quanta comprehendere potuit: anatema sit» (Se qualcuno dice o pensa che la potenza di Dio sia finita, ovvero che egli abbia fatto tanto quanto può, sia anatema)⁷². Dove si vede che il secondo membro del periodo è esattamente sovrapponibile al mariniano «quanto può dar». Ma possiamo davvero pensare a un Marino origenista? o non piuttosto a un Marino che attinge alle armi della retorica per moltiplicare all'ennesima potenza un'iperbole tradizionale?

IN RE VENEREA

Gli esempi appena discussi esauriscono le questioni dottrinali indicate da Ricci nella sua censura. È da credere che se la decisione sul poema si fosse fondata su queste poche citazioni, l'*Adone* avrebbe ottenuto l'autorizzazione alla ristampa. La censura di Ricci, però, pur concludendosi (unica tra le tre) con una risposta positiva, si dedicava nella prima parte alla trattazione delle questioni spettanti *ad mores*, al costume, alla moralità. Trascorrerò su alcuni esempi ovvii, come la dichiarazione di nudità in alcuni versi del II e del III canto (*Fur le parti più chiuse al guardo esposte; E più secreta parte / fingendo di coprir scovse ad arte*) o la consueta metafora bellica per indicare l'amplesso nel canto XX (*Farà meco pugnando oggi costei / d'altra guerra miglior campo il mio letto*), 'dimenticate' da Armanni e additate come *corrigendae* dal censore: «cum designet opus tenebrarum, decet remanere in tenebris»⁷³.

Più graffiante ed erosiva, invece, la censura dedicata in apertura ad alcuni passaggi dell'*Adone* in cui Marino celebra il piacere erotico e l'unione tra i sessi come fonte di felicità. Si tratta di una schedatura efficace da parte di Ricci, e di una serie sorprendente di passaggi conservati da Armanni, pure attento a censurare le parti più marcatamente oscene del poema (come si è visto, il canto VIII salta quasi per intero, così come è completamente tagliato l'episodio voyeuristico della rete di Vulcano nel canto VII). Eccoli:

Origenis damnatum in V Synodo [num. 8] tamquam derogativum divinae omnipotentiae, cum inde sequatur illam esse finitam, nec posse aliam maiorem producere pulchritudinem. Quod communiter retunditur a Sanctis Patribus et Thelogis, quos inter Dominus Hieronymus ait *Creaturis per partes gratiam praestari*.

⁷² *Liber adversus Origenem*, col. 222.

⁷³ *AD, Ricci*, p. 382.

Tu dar puoi sola altrui godere in terra
Di pacifico stato ozio sereno (I, 2, vv. 1-2)

Sommo ben, sommo bel, sommo diletto (VII, 233, v. 8, detto di Amore)

Quel piacer de' piacer, che al Mondo è solo (VIII, 40, v. 4)

Mostrò quanto infelice è quella donna
la qual sé stessa e l'universo oltraggia,
vivendo senza l'uom, ch'è sua colonna (XX, 428, vv. 2-4, detto delle Amazzoni)

E chi s'astien da quel piacer giocondo
nega a natura il suo dovuto dritto. (XX, 429, vv. 5-6)

Non mi soffermerò troppo su questi esempi, avendoli già commentati in altra sede⁷⁴. Ciò che mi importa qui richiamare all'attenzione è il giudizio che Ricci dà di queste affermazioni mariniane, non riportate a un generico gusto per la descrizione erotica o per l'oscenità, bensì (correttamente, a mio vedere) indicate come l'impalcatura tutta del poema. Secondo Ricci, infatti, con queste affermazioni Marino intende sostenere che «la felicità secondo i principi intrinseci della natura si dà soltanto *in re venerea*, cioè nel piacere sessuale», peccando in questo – con una certa confusione di etichette che ho già sottolineato – di «Epicureismo, Maomettismo, Luteranesimo e Calvinismo»⁷⁵. Di lì Ricci si lancia in una difesa della dottrina cristiana sul celibato⁷⁶, che è comunque da preferirsi al matrimonio a meno che non vi sia un concreto pericolo di estinzione della specie umana.

Ho richiamato questo passaggio della censura di Ricci perché, a mio vedere, sta proprio qui il motivo per cui, anche di fronte alla sua proposta di accoglimento dell'espurgazione di Armanni, l'*Adone* fu nuovamente

⁷⁴ CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, pp. 325-327

⁷⁵ AD, Ricci, p. 381: «Quae, cum indicent felicitatem ex intrinsecis naturae principiis dari tantum in re venerea, sapiunt Epicureismum, Mahumetismum, et respective Luteranismum ac Calvinismum».

⁷⁶ A proposito del celibato è da notare, ai fini del nostro discorso, che Ricci (ivi, p. 382) allega due versi del *Pastor fido* (atto III, scena 4, vv. 23-24) da affiancare a *Adone*, XX, 429, v. 6 sopra citato: «O troppo dura legge, / che la natura offendi». Ma nega che possano essere citati in difesa di Marino, perché – con interpretazione tendenziosissima, tanto da risultare errata – nel testo di Guarini si allude non al celibato, ma alla morte che è pena degli amanti (tradotto nelle parole di Ricci: «haec enim exclamatio ibi non fit contra coelibatum, sed contra poenam mortis statutam adversus carnaliter peccantes»); il passo completo di Guarini suona invece: «Legge umana inumana, / che dai per pena de l'amar la morte. / Se 'l peccar è sì dolce, / e 'l non peccar sì necessario, o troppo / imperfetta natura, / che repugnì a la legge; / o troppo dura legge, / che la natura offendi». Ancora una volta, la tradizione è impiegata (o rifiutata) in funzione autorizzante.

bocciato dalla Congregazione e dichiarato incorreggibile. Argomentazioni simili, infatti, sono il perno delle altre due censure, che condussero a ribadire la proibizione. Lapidario è il giudizio di Orazio Quaranta, incastonato in una relazione elegantissima per stile, violentissima, cruda e brillante nel linguaggio:

Ho esaminato con occhio linceo [...] ciò che ha tagliato, ciò che ha lasciato. Ma le cose che ha conservato sono infestate dallo stesso contagio, infondono la stessa malattia: sia quando esagera sino alla nausea gli amori e le carezze di Venere e Adone; sia quando entro episodi tutti uguali non si scorge nulla che non inciti alla voluttà, che non spinga a recitare parti lascive su una scena oscena. [...] Serve a poco, infatti, amputare qualche membro, separarne altri, quando quelli malati, quelli che corrompono sono di più e più grandi. [...]. Ha poco senso tagliar via la parte marcia da un frutto, quando la putrefazione lo sta divorando dall'interno, dissolvendolo in cenere⁷⁷.

L'idea che informa la censura di Quaranta, la più dura, è quella di un poema incorreggibile, roso dall'interno da una malattia che nessuna cancellatura può sanare, totalmente devoto ad esagerare le carezze e gli amori di Venere e Adone e a incitare al piacere sessuale.

La Censura di Stefano Gradi ha tenore diverso, ma non diverso esito. Nel momento in cui gli viene chiesto di esaminare l'*Adone*, Gradi è custode della Biblioteca Vaticana (di cui diverrà prefetto nel 1682), poeta affermato egli stesso e membro dell'Accademia di Cristina di Svezia, dopo anni di stretto legame col circolo culturale riunitosi intorno a papa Alessandro VII⁷⁸. Infatti, la sua formazione letteraria è ben avvertibile nella censura, differente da tutte le altre in quanto costruita come un vero e proprio capitolo di critica letteraria, con riferimenti alla poetica e alla retorica, confinate nella pero-

⁷⁷ AD, Quaranta, pp. 372-373: «Vidi igitur [...] lynceo oculo [...] quae ille abscederit, quae reliquerit; haec tamen ipsa, utpote eodem infesta contagio, ea sunt, ut eodem laborent morbo, idem virus infundant, vel cum Adonidis ac Veneris usque ad satietatem ac nauseam charites atque amores exaggerat, vel cum omogenea inter episodica nihil adumbrat ac detegit quod non ad voluptatem alliciat quod lascivae partes obscena non agat in scaena [...]. Parum enim refert aliqua amputare, seponere aliqua, quando maiora ac plura ista sunt, quae bona illa corrumpunt, [...] et marcido e pomum vitiosam corradere tabem, quando intus sanies viscera depascitur in cineres resolvenda».

⁷⁸ Su Stefano Gradi (Gradić), dalmata di Ragusa, cfr. la voce di TOMASO MONTANARI, *Gradi (Gradić), Stefano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 58, 2002, pp. 361-363; STJEPAN KRASIĆ O.P., *Stefano Gradić (1613-1683) diplomatico e prefetto della Biblioteca Vaticana*, «Angelicum», LXIV (1987), pp. 476-525; sull'ambiente culturale cfr. per la bibliografia più aggiornata il recente volume di CLAUDIA TARALLO, *Discutere di poesia nella Roma barocca. I letterati dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia*, Torino, Fondazione 1563, 2017, disponibile in rete all'url <http://www.fondazione1563.it/wp-content/uploads/2017/11/Tarallo.pdf>.

razione finale le considerazioni propriamente censorie. Sin dall'attacco la posizione di Gradi appare molto significativa, non ultimo per la data in cui scrive (1677):

Secondo il vostro ordine, ho letto e censurato accuratamente il poema di Giovan Battista Marino dedicato agli amori di Venere e Adone, opera di fama grandissima ma pessima: cosa che mai mi ero spinto a fare sin qui di mia spontanea volontà. [...] Se l'autore avesse impiegato le sue forze, esaurite nel costruire con tanta industria questo poema, per trattare una materia più degna del coro castissimo delle Muse, il nostro secolo avrebbe qualcosa da opporre a buon diritto a tutti i secoli passati, rendendo dubbia la palma della lode poetica attribuita a Virgilio e a Omero⁷⁹.

Gradi non nasconde, dunque, la sua ammirazione per le altissime qualità poetiche di Marino; ma subito dopo ricorda come tra i due doveri attribuiti ai poeti, giovare e dilettere, Marino scelga il secondo e a quello solo sia tutto intento; e ricorda come, all'interno del *delectare*, Marino sia troppo occupato a blandire l'orecchio, infondendovi smoderata voluttà (*in mulcendis auribus et voluptate immodica perfundendis*), e non invece a dilettere in modo veritiero e solido (*vere et solide*).

Gradi passa in seguito a esaminare due delle tre parti dell'eloquenza: l'*inventio* e l'*elocutio*, cominciando dalla seconda. In essa, sostiene, l'*Adone* regna e trionfa: nulla è più copioso nel dettato, nulla più elegante, nulla più ornato e piacevole. Ma anche in questa grande abilità l'*Adone* pecca: l'autore appare più garrulo che facondo, più loquace che eloquente; l'ornamentazione è troppa, profusa a sazietà, spesso scontata⁸⁰. Come si vede, le considerazioni di Gradi si muovono ben oltre i consueti confini di una censura della Congregazione (il cui modello strutturale è piuttosto quello di Ricci, con le singole proposizioni censurate sulla base delle autorità ecclesiastiche): pare di ascoltare uno stralcio di storia letteraria secentesca tracciato ai primordi d'Arcadia, e certo l'Accademia di Cristina fu ben pervasa da quello spirito. Marino, continua Gradi, non ha osservato il precetto di San Girolamo secondo cui le cose

⁷⁹ AD, Gradi, p. 376: «Legi, iussus a vobis, Patres Eminentissimi, quod ut mea sponte facerem numquam hactenus in animum meum induxeram, et accurate percensui poema Ioannis Baptistae Marini de Veneris et Adonis amoribus, opusque magna fama sed mala inclytum [...] Quod si exhaustas in eo construendo animi sui vires tanta cum industria, tantoque conatu ad digniorem castissimo musarum choro materiam tractandam se contulisset, [...] haberet profecto saeculum nostrum quod reliquis omnibus ante nos saeculis iure posset opponere, dubiamque vel ipsis egregio Virgilio et Homero palmam in laude poetica reddere».

⁸⁰ Ivi, p. 377.

assiduitate vilescent, si svisliscono per la troppa frequenza: Marino indulge eccessivamente al suo genio intemperante, e mentre sembra aver timore di tralasciare qualcuna di quelle cose che possono dilettere e infondere voluttà negli animi dei lettori, non dà alcuna soddisfazione al palato, il che è fastidiosissimo. Sembra di avvertire, qui, le parole che trent'anni prima aveva dedicato al Marino Sforza Pallavicino, amico personale e sodale di Gradi, sostenendo che il Marino *videtur lascivire in numero potius quam incedere*, e che inganna l'udito con *nugae canorae* anziché nutrire gli animi con il succo delle sentenze e delle arguzie: e concludeva, in una parola, *carebat philosophico ingenio*⁸¹. Qui il discorso di Gradi è di natura letteraria, non censoria: Marino sbaglia caricando tutto il peso sull'*elocutio*, badando più all'orecchio che al succo, al sodo. La sua poesia non dà nutrimento, ma titillamento. Subito dopo, infatti, Gradi accuserà Marino di imbandire vivande poetiche troppo dolci e troppo salate, *sine modo*; di non sapere che la poesia, come la prosa, non può mirare a una *delectatio diuturna* senza conseguente fastidio, e che occorre talvolta ombreggiare per far meglio percepire la luminosità⁸².

Gradi si accorge, a un certo punto, di avere travalicato i confini del suo compito: aggiunge infatti, rivolgendosi ai Padri della Congregazione, che tutto ciò sarebbe ancora tollerabile se Marino non avesse maggiormente errato nella prima delle tre parti dell'eloquenza, cioè l'*inventio*. Qui sta in effetti il cuore della censura di Gradi, che si rivela assai rilevante per la decisione finale della Congregazione. Marino, sostiene Gradi, ha peccato gravemente, allontanandosi dall'ufficio non solo dell'uomo sapiente e del buon cristiano, ma anche del buon poeta. Secondo l'insegnamento di Orazio, la poesia nasce *animis iuvandis*, per giovare: invece Marino ha inculcato nelle menti dei lettori immagini di libidine, usando tutte le sue forze per snervare ed effeminare il loro animo, costringendo le Muse castissime al turpe servizio di Venere, al lenocinio. Ma soprattutto, aggiunge Gradi, argomento di tutta la *fabula* sono semplicemente adulterio, amori illeciti, dichiarata scelleratezza (*scelus profectum*), senza neppure che essi trovino scampo nel matrimonio, a differenza, per esempio, degli amori di Didone, o degli scioglimenti delle commedie⁸³. E ancora, vengono annoverati tra i personaggi gli dei che, quantunque si sap-

⁸¹ SFORZA PALLAVICINO, *Vindicationes Societatis Iesu*, Romae, Typis Dominici Manelphi, 1649, pp. 123-124, su cui vd. almeno ERALDO BELLINI, *Scrittura letteraria e filosofica in Sforza Pallavicino*, in ERALDO BELLINI – CLAUDIO SCARPATI, *Il vero e il falso dei poeti*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 131 e ss.

⁸² AD, Gradi, p. 377.

⁸³ Ivi, p. 378.

piano falsi e pagani, sono introdotti in modo tale da *accedere con dignità all'animo dei lettori*, rendendo scusabile l'imitazione dei loro comportamenti⁸⁴.

Il problema dell'*Adone*, dunque, viene riportato da Gradi alla centralità e alla pervasività che in esso ha l'argomento amoroso, peraltro declinato all'illecito (cioè all'adulterio di Venere). Non si tratta, cioè, di un passaggio lascivo o di una serie di ottave amorose entro un poema per altri versi tollerabile, magari eroico: si tratta di un poema interamente dedicato, *ex professo*, all'amore, con i picchi osceni che conosciamo. Così, il poema semplicemente incorre nella violazione della citata *Regula septima* dell'Indice clementino⁸⁵, violazione sufficiente di per sé a chiudere il discorso, ancor prima di qualsiasi tentativo di correzione. Armanni, dunque, pur avendo compiuto, secondo Gradi, uno sforzo erculeo nel tentare di ripulire le «stalle d'Augia» dell'*Adone*, non poteva in alcun modo riuscire nel suo intento.

È come se alle forbici di Armanni, peraltro molto attive sulle zone del poema più compromettenti se comparate alla *Regula septima* dell'Indice clementino, fosse sfuggita la portata generale, l'intenzione complessiva, che riemerge nelle poche frasi additate da Ricci – quelle viste al principio di questo paragrafo, che a me paiono le più significative di tutta la storia censoria dell'*Adone*. Al centro del poema sono l'esaltazione del piacere sensuale e in generale lo svolgimento della parabola della vita umana e la risoluzione dei conflitti umani entro la sfera degli *intrinsic nature principles*, di un universo che semplicemente non considera, non comprende alcuna trascendenza, poiché entro la scena del poema mitologico lo stesso universo divino è pagano e sensuale, e il linguaggio della religione può essere puro materiale verbale atto a indicare, perché privo di sacralità, la dea Venere, il suo tempio, le sue «limosine d'amore».

In tale quadro, anche la questione della «brutta mistura» tra linguaggio sacro e profano assume tutt'altra portata. Il fallimento delle proposte di ristampa espurgata dimostra che la Congregazione non si lasciò irretire da quella che nella *Lettera Claretti* Marino chiamava la «solita protestazione dell'Autore»,

il cui intento, come che sia di soggiacere umilmente alle sacre censure ecclesiastiche, si è lasciato nondimeno trasportare in alcune voci, lequali a chi più non sa potrebbero parere in certo modo profanate. Ma chiunque avrà sano giudizio e sarà versato nelle forme poetiche intenderà per Fato, Fortuna, Destino, Sorte, Fatale,

⁸⁴ *Ibidem*: «ut fabulam suam ad animum lectoris cum dignitate accedere faciant et excusabilem reddant imitationem». Gradi aggiunge, sulla scorta di Sant'Agostino (*Confessiones*, I, 16), l'esempio dell'*Eunuco* di Terenzio *de stupro inferendo deliberantis*, che alla vista di un dipinto raffigurante Giove e Danae trovò conferma alla sua decisione e si dispose a quell'infamia.

⁸⁵ Cfr. *supra*, nota 8.

Destinare e sì fatti vocaboli, le seconde cagioni ministre della somma provvidenza; e sotto le parole Paradiso, Dea, Idolo, Divino, Beato, Santo, Sacro et Adorare non altro che luogo delizioso, Donna bella, Oggetto amato, Creatura perfetta, Uomo felice, Cosa onesta, Cosa gloriosa e con umiltà reverire⁸⁶.

Non era sufficiente sostituire vocaboli, perché nell'*Adone*, come notava Gradi, il mondo della mitologia è portato in scena dal Marino con toni che gli permettono di *accedere con dignità all'animo dei lettori*: Marino recupera il sistema mitico alla verità, la verità dell'essere umano, senza instaurare una gerarchia con le verità rivelate, ma anzi attribuendogli lo stesso valore veritativo⁸⁷. In questo quadro, e soltanto in questo, a mio parere, è possibile discutere di un'indifferenza religiosa mariniana, se si vuole di un suo libertinismo, magari ricordando una delle due versioni tralasciate dell'argomento delle perdute o mai scritte *Trasformazioni* («una peregrinazione di Cupido inteso per lo calore, che camina per tutto l'universo ed è principio di tutte le generazioni»)⁸⁸.

Un'ottava del poema cassata interamente da Armanni compendia in sé tutti i piani sin qui considerati, quello dell'oscenità, quello della mistura tra sacro e profano, quello della felicità secondo i principi intrinseci della natura, e quello del ruolo dell'*imitatio* nel superamento dei limiti. Si presta perciò a fungere da conclusione, anche per le risonanze che estende sulla letteratura

⁸⁶ Sono le parole conclusive della *Lettera Claretti*, p. 184. La sagacia della Congregazione è ben avvertibile nella nota di Raimondo Capizucchi, all'epoca Maestro del Sacro Palazzo, riportata in CARMINATI, *Giovane Battista Marino tra Inquisizione e censura*, p. 324: «Si deve avvertire che le Proteste solite a farsi nell'opere di poesie si fanno in ordine alle parole *fortuna, fato, ed idolo*; protestandosi l'autore che usa simili parole come poeta, ed in senso poetico, sentendo però come cristiano. Ma non si devono permettere nelle composizioni le parole *Deità, Paradiso, Sacre*, applicate a cose profane; perché questo non si può purgare con la protesta, *come chi dicesse Venere Sacra, o chiamasse Paradiso i diletti sensuali*, non si deve passare, altrimenti anche le biastemme si potrebbero passare con la protesta; e questa sarebbe una protesta contraria al fatto. Anzi l'*Adone* del Marino fu proibito non solo per le cose lascive in esso contenute, ma di più, perché in quell'opera si applicano i termini sacri, o le parole esprimenti cose sacre, alle cose profane e lascive; né si può ciò scusare con la protesta, perché il poeta non deve arrivare a questo segno di nominare con nomi sacri le cose profane, e di ciò non si può addurre scusa o ragione alcuna» (corsivo mio).

⁸⁷ Cfr. PIERANTONIO FRARE, *Adone. Il poema del neopaganesimo*, «Filologia e Critica», XXXV (2010), pp. 227-249, alle pp. 232-233. Ben diversa, dunque, questa *mise en scène* seria del mondo della mitologia rispetto a quella offerta dalle coeve riscritture eroicomiche come *Lo scherzo degli dei* di Francesco Bracciolini. Non è un caso che alla sostituzione della mitologia con temi ed eroi sacri puntassero sia la *Poetica sacra* di Ciampoli sia gli auspici espressi da Urbano VIII nei suoi versi *Poesis probis et piis ornata documentis primaevo decori restituenda*, su cui si veda BELLINI, *Umanisti e Lincei*, pp. 144-145 e *passim*.

⁸⁸ La notizia è riferita da STIGLIANI, *Dello occhiale*, p. 241.

dei decenni successivi all'*Adone*. Nel tempio di Venere è collocata la statua della «dea ch'ivi s'adora»:

Sì viva è quell'effigie e sì spirante
che quasi ad or ad or si move e parla,
né vi passa romeo né navigante
che non rimanga stupido a mirarla;
e tal mirolla che furtivo amante
entrò di notte a stringerla e baciarla,
e del lascivo ardor sfogato in essa
lasciò la macchia in su 'l bel fianco impressa. (XVI, 57)

Nella conclusione dell'ottava, marcatamente oscena e sicuro motivo della censura⁸⁹, Marino cita un aneddoto riportato da Plinio il Vecchio e ripreso, amplificandolo, da Luciano nel dialogo *Gli amori*, a encomio della statua di Venere di Prassitele nel tempio di Cnido⁹⁰. Il medesimo esempio veniva citato da Lodovico Dolce nella conclusione di una lettera ad Alessandro Contarini dedicata alla descrizione e alla lode del dipinto *Venere e Adone* di Tiziano Vecellio:

Né è maraviglia, che se una statua di marmo poté in modo con gli stimoli della sua bellezza penetrar nelle midolle d'un giovane, ch'ei vi lasciò la macchia, hor che dee far questa, che è di carne, ch'è la beltà istessa, che par che spiri⁹¹?

Dolce, a testimonio di un clima culturale più libero, concludeva con una precisazione linguistica esemplare:

Ma tutto questo, che io mi sono affaticato di dirvi, è uno accennamento picciolo a rispetto della *divinità* (*che altra parola non si conviene*) di questa Pittura.

Non sarà un caso che agli altari del tempio di Venere dell'*Adone*, a quel tempio descritto come una chiesa cattolica, e alla statua della dea la cui bellezza conduce Marino ad oltrepassare i confini dell'oscenità alluda un frontespizio ardito, o se si preferisce blasfemo, di Giovan Francesco Loredan, prin-

⁸⁹ Infatti, tali versi erano già stati mutati nell'ed. Sarzina 1623: «e con lascivo ardore il vago in essa / credea goder la sua diletta impressa».

⁹⁰ PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis historia*, XXXVI, 4, 21 («Ferunt amore captum quendam, cum delituisse noctu, simulacro cohaesisse, eiusque cupiditatis esse indicem maculam»); LUCIANO, *Erotes*, 15-16. Il testo è oggi noto come pseudo-luciano ma ai tempi del Marino certamente attribuito a Luciano. Cfr. la trad. it.: LUCIANO, *Questioni d'amore*, a cura di Eleonora Cavallini, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 53-57. La fonte pliniana, non ricordata dai commentatori dell'*Adone*, è stata identificata da CONRIERI, *Postille all'Adone*, pp. 291-293.

⁹¹ DOLCE, *Lettere*, p. 155. La lettera è datata dall'editore al 1554.

cipe degli Incogniti (e biografo di Marino). Parodiando l'immagine dell'altare dedicato al Dio ignoto, ricordato in *Atti degli Apostoli*, 17, 23, Loredan permetteva ai suoi *Dubbi amorosi* un'antiporta figurata⁹². Entro un'architettura absidale, un uomo che ha le fattezze del Loredan stesso, affiancato da Cupido, si inginocchia di fronte a una statua velata che, come chiarisce la prefazione del libro, rappresenta una figura femminile, con un gioco di rimandi sia all'immagine di una statua di Venere velata attribuita a Timante⁹³, sia alle iconografie della Pudicizia e addirittura della Religione proposte da Cesare Ripa, con una «portata eversiva già a colpo d'occhio percepibile», che «si caratterizza nel senso di un gioco blasfemo, che impone all'Ignoto Deo un contenuto profano e di qualità erotica»⁹⁴. Che cosa ricorda questa iconografia, se non l'invocazione dell'*Adone*, ove Marino, come ricordava Orazio Quaranta, si genuflette ad adorare e pregare Venere, «come fosse la nostra Deipara»? E che cosa dimostra il percorso dell'immagine lungo la tradizione letteraria, se non che l'imitazione non è mera riesumazione archeologica ma sempre ricollocazione in altro contesto, piegata alle esigenze della modernità?

Il Seicento aveva un modo di guardare alla letteratura che, pur segnalandone la natura imitativa e la dipendenza dalla tradizione, non perdeva mai di vista la sua modernità, ardita o ortodossa che fosse, in una costante interazione – di per sé *moderna* – col tempo presente.

⁹² GIOVAN FRANCESCO LOREDAN, *Sei dubbi amorosi trattati accademicamente ad istanza di dama nobile*, Venezia, Valvasense, 1647. L'antiporta fu disegnata da Francesco Ruschi e incisa da Iacopo Picini. Ricordo che nel 1647 lo stampatore Francesco Valvasense fu processato per libri proibiti. Sull'immagine cfr. LIONELLO PUPPI, *Ignoto Deo*, «Arte veneta», 23 (1969), pp. 169-180 e FABRIZIO BONDI, *Biondi, Casoni e il Dio sconosciuto*, «Studi secenteschi», XLVIII (2007), pp. 390-399.

⁹³ Alla quale rimandava a sua volta la scelta del nome accademico di Incogniti. Lo racconta Gaudenzio Brunacci nella biografia del Loredan (edita in LUCINDA SPERA, *Due biografie per il principe degli Incogniti*, Bologna, I libri di Emil, 2014, p. 83): «Se forse non volevano inferire che la virtù era quella Deità non conosciuta degli antichi, e però le diedero il nome d'Incognito, quasi portasse seco la riverenza di qualche Nume, e che in quel luogo s'idolatrava la Virtù. Chi sa che non avessero l'intenzione di Timante, il quale nel dipingere la Dea Venere, per maggiormente denotare la sua bellezza le coperse la faccia con un velo?». Il passo di Brunacci è esemplare per l'assunto di questo libro perché, come ricorda la curatrice, Brunacci fa confusione su Timante, che in realtà aveva rappresentato con un velo non Venere, ma Agamennone nell'atto del sacrificio di Ifigenia, per l'impossibilità di rappresentare il suo dolore (cfr. PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis historia*, XXXV, 73). La confusione può derivare proprio dall'*Adone* del Marino, ove Timante viene chiamato in causa a proposito di Adone, così bello da rendere impossibile la sua rappresentazione (XVI, 192). È in ogni caso attestata una statua di Venere (non velata) realizzata da Timante nel tempio della pace a Roma: cfr. *Descrizione di Roma antica formata nuovamente*, Roma, Michel Angelo e Pier Vincenzo Rossi, 1697, p. 255.

⁹⁴ PUPPI, *Ignoto Deo*, p. 172.

INDICE DEI NOMI

- Abad de Rute, *vedi* Fernández de Córdoba
 Accademia della Crusca (Firenze), 9, 17, 32
 Accademia dei Fantastici (Roma), 27-28
 Accademia degli Incogniti (Venezia), 168
 Accademia degli Infecondi (Roma), 26
 Accademia degli Intrecciati (Roma), 27
 Accademia degli Umoreisti (Roma), 23, 25-29,
 34, 62, 77, 129, 130, 132, 139
 Accademico Partenio (?), 30
 Achillini Claudio, 69, 15, 21
 Agostino d'Ipbona Aurelio, 151, 165
 Aguzzi Barbagli Danilo, 13
 Alberto Magno, 158, 159
 Aldobrandini Cinzio, 34, 67
 Aldobrandini Pietro, 66
 Aleandri Girolamo *junior*, 63, 115, 130, 132-
 133, 140-145, 148-149
 Alessandro VII, papa (Fabio Chigi), 27-28,
 162
 Alfano Giancarlo, 11
 Alighieri Dante, 11, 14, 56, 135, 144-145, 154,
 156
 Allacci Leone, 27-28
 Alonso Dámaso, 72, 81, 114, 119
 Alonzo Giuseppe, 97
 Amaury de Bène, 151, 154
 Andreini Isabella, 106
 Annibale Barca, 36, 39-40, 53, 98
 Antonelli Giuseppe, 83
 Apollonio Silvia, 57
 Aprosio Angelico, 145
 Apuleio Madaurense (Lucio), 101, 103, 135
 Arbizzoni Guido, 30
 Ardissino Erminia, 101, 110, 112
 Aresi Paolo, 112
 Aretino Pietro, 16
 Argoli Andrea, 28
 Ariemma Enrico Maria, 49
 Ariosto Ludovico, 15, 31-32, 56, 79-80, 86-87,
 95, 108-109, 156-157
 Aristotele, 10, 13, 16, 31, 35, 37-38, 40
 Armanni Vincenzo, 130, 131, 133-134, 140,
 145-147, 149-150, 159-161, 165-166
 Artabano, 58-59
 Artico Tancredi, 30
 Baiacca Giovan Battista, 62
 Baldassarri Guido, 42-45, 135
 Balducci Francesco, 143
 Barberi Squarotti Giovanni, 58-59
 Barberini Francesco Maria, 29
 Barberini Maffeo, *vedi* Urbano VIII
 Barelli Stefano, 126
 Baronio Cesare, 140-141, 144
 Barotti Andrea, 101
 Bartoli Daniello, 99
 Basilio Magno, 33-34
 Battistini Andrea, 73, 142
 Beethoven Ludwig van, 99
 Bellarmino Roberto, 158
 Bellini Eraldo, 10, 23, 130, 137, 155, 164, 166
 Bembo Pietro, 11, 18, 74
 Benedetto XIV, papa (Prospero Lorenzo
 Lambertini), 131
 Bentivoglio Cornelio (*in Arcadia* Selvaggio
 Porpora), 50-51
 Bernini Gianlorenzo, 27
 Berra Claudia, 19
 Bertolio, Johnny L., 147
 Besomi Ottavio, 66, 71-73, 75, 78, 127
 Bessarione, 28
 Bevilacqua Fiorenza, 58
 Bianchi Enrico, 13
 Biondi Giovan Francesco, 168

- Blanco Mercedes, 23, 114-117
 Boccaccio Giovanni, 12
 Boillet Danielle, 137, 141, 143
 Boldoni Sigismondo, 81
 Bolvito Francesco, 27
 Bonarelli Guidubaldo, 136
 Bondi Fabrizio, 168
 Borsa Paolo, 19
 Borsellino Nino, 57
 Borzelli Angelo, 63
 Bosco Umberto, 12
 Bosrsetto Luciana, 14
 Bossi Girolamo, 81
 Bracciolini Francesco, 31, 54, 56-57, 125-126, 166
 Brignole Sale Anton Giulio, 66
 Brunacci Gaudenzio, 168
 Bruni Antonio, 19, 28, 129

 Cabani Maria Cristina, 31, 124, 137
 Calzecchi Onesti Rosa, 45
 Campeggi Ridolfo, 64
 Cannizzaro Francesco, 23, 49
 Capizucchi Raimondo, 166
 Capllonch Begoña, 116
 Caracciolo Antonio, 27
 Carli Ferrante (Carlo Ferrante Gianfattori), 61
 Carlo Magno, 27, 30-31
 Carlo V d'Asburgo, 82
 Carminati Clizia, 9-10, 21, 31, 54, 62-64, 66, 69, 81, 88, 97, 99, 127, 129-131, 133, 136, 140, 143, 161, 166
 Carracci Lodovico, 127
 Casoni Guido, 71, 168
 Castello Bernardo, 67-68, 81
 Cataneo Maurizio, 9
 Catullo Gaio Valerio, 65
 Cavallini Eleonora, 167
 Cavarzere Marco, 129, 131
 Cebà Ansaldo, 66
 Celani Enrico, 28
 Cella, Scipione della, 67-68, 80-82, 84-85, 93-94
 Centurione Luigi, marchese di Morsasco, 81
 Centurione Salvago Maddalena, marchesa di Morsasco, 68
 Cerboni Baiardi Giorgio, 73
 Cerreto Maria, 24

 Cervantes y Saavedra Miguel de, 11
 Cesarini Virginio, 155
 Chacón Antonio, 113
 Chapelain Jean, 116-117
 Charlo Brea Luis, 82
 Cherchi Paolo, 98, 135
 Chiabrera Gabriello, 68, 70, 117
 Chiesa Federica, 21
 Ciampoli Giovanni, 137, 166
 Cicerone Marco Tullio, 28, 36
 Cisano Giovanni, 98
 Claudiano Claudio, 19, 100-103, 105, 109
 Clemente VIII, papa (Ippolito Aldobrandini), 131
 Cleopatra Tea Filopatore, 150
 Codino Fausto, 45
 Colombo Cristoforo, 149
 Colonna Aristide, 58
 Colonna Pompeo, Principe di Galliciano, 63
 Comelli Michele, 19
 Connors Joseph, 133
 Conrieri Davide, 23, 83, 167
 Contarini Alessandro, 167
 Contarino Rosario, 126
 Contini Federico, 31
 Contini Gianfranco, 142
 Coppini Aquilino, 81
 Coppola Raffaele, 32
 Corradini Marco, 23, 54, 66, 70, 72, 97-99, 101-103, 107-109, 135, 150
 Costa Gustavo, 32
 Crescenzo Melchiorre, 64
 Crescimbeni Giovan Mario, 26, 29
 Crispo Giovan Battista, 79
 Cristina di Svezia, 162-163
 Croce Benedetto, 5, 22, 63, 70
 Cruz Casado Antonio, 81

 D'Amico Silvia, 45
 D'Errico Gian Luca, 32
 De Bujanda Jesús Martínez, 131
 De Luca Giovanni Battista, 32
 De Maldé Vania, 15, 114, 127
 De Nores Giason, 34
 De Nores Pietro, 33-34
 Del Palagio Giovan Battista (*in Arcadia* Dori-lo Tesmiano), 32

- Delcorno Carlo, 61
 Della Casa Giovanni, 10
 Deti Giovan Battista, 28-29, 32
 Di Sangro Paolo, Principe di San Severo, 79
 Di Santo Federico, 11, 13, 43
 Díaz de Rivas Pedro, 115, 117-118, 122-124
 Dionisotti Carlo, 22
 Divo Andrea, 45
 Dolce Lodovico, 16, 167
 Domenichi Lodovico, 36
 Donnini Andrea, 74
 Doria Giannettino, 64

 El Greco (Domínikos Theotokópoulos), 114
 Eliot Thomas Stearns, 142
 Emiliani Giudici Paolo, 61
 Erasmo da Rotterdam, 137, 148
 Erodoto, 58-59
 Esopo, 36
 Esposito Paolo, 49
 Este Alfonso II d', 116
 Euripide, 31, 43
 Eustazio di Antiochia, 28

 Fabrizi Angelo, 63
 Faini Marco, 30
 Farnese Ranuccio, 110
 Favaro Maiko, 51
 Favoriti Agostino, 27-28
 Fernández de Córdoba Francisco, Abad de Rute, 115-116, 118
 Ferretti Francesco, 66, 116
 Ferro Roberta, 23, 54, 81
 Festini Patricia, 117
 Feyn James Robert, 117, 122
 Figino Ambrogio, 110
 Fiore Lanfranco, 40
 Fo Alessandro, 53
 Foltran Daniela, 16
 Fontanella Girolamo, 83, 126
 Fontanini Giusto, 34
 Foppa Marco Antonio, 34, 53
 Frare Pierantonio, 18, 166
 Frigeni Tranquillo, 26
 Fulco Giorgio, 152-153
 Fürstenberg Ferdinand von, 28

 Gadda Carlo Emilio, 113
 Galilei Galileo, 130, 149, 155, 154
 Garcilaso de la Vega, 120
 Gardini Nicola, 11
 Gargano Antonio, 119
 Garopoli Girolamo, 25-27, 29, 30-32, 34-37, 40-45, 50-52, 54-60, 136, 139, 145
 Gaspary Adolfo, 141
 Gaudenzio Paganino, 28
 Gavazzeni Franco, 75
 Getto Giovanni, 42
 Ghibbes James Alban, 28
 Giambonini Francesco, 79
 Giannotti Filomena, 53
 Gibellini Pietro, 34
 Gigante Claudio, 11, 21, 34, 54, 60
 Gigliucci Roberto, 56, 98
 Giolito de Ferrari Giovanni, 136-137
 Giovanni d'Austria, 148
 Giovanni, evangelista, 146
 Girardi Maria Teresa, 10, 23, 54, 60
 Girolamo Sofronio Eusebio, 159-160, 163
 Giustiniano Flavio Pietro Sabbazio, 151, 160
 Gómez Canseco Luis, 119
 Góngora y Argote Luis de, 11, 62, 88, 111, 113-128
 Gore Martin Lee, 24
 Gradi (Gradić) Stefano, 131, 140, 162-166
 Greene Thomas McLernon, 11
 Grillo Angelo, 65-67, 69, 110, 117
 Grillo Francesco, 30
 Guardiani Francesco, 54, 147
 Guarini Battista, 161
 Guastavini Giulio, 39, 60, 101
 Guerín Fucilla Joseph, 121
 Guglielminetti Marziano, 68

 Hall John Barrie, 103
 Haller Bertram, 28
 Halliwell Stephen, 11
 Hauser-Jakubowicz Janina, 119
 Hayward John, 142
 Hogarth Steve, 24
 Huet Pierre-Daniel, 116

 Iovine Maria Fiammetta, 23, 27, 77, 130

- Jammes Robert, 115, 118, 121, 125
 Jáuregui Juan de, 115, 118
 Javitch Daniel, 11
 Jonson Ben, 11
- Krasić Stjepan, 162
- Lara Garrido José, 81-82
 Larivaille Paul, 42
 Lavorano Ezio Maria, 32
 Lazzarini Andrea, 31, 62, 116
 Lemos conte di (Fernando Ruiz de Castro Andrade y Portugal), 114
 Leone Marco, 155
 Limentani Uberto, 27
 Livio Tito, 37, 39
 Locatelli Luigi, 26
 Lope de Vega y Carpio Félix, 65, 72, 80-85, 93, 114-115, 121
 López Bueno Begoña, 119
 Loredan Giovan Francesco, 88, 167-168
 Lucano Marco Anneo, 49
 Luciano di Samosata, 167
 Lucidi Francesco, 26-29, 31-45, 48, 50-51, 54, 56, 59-60, 136-137, 139, 145
 Lucignano Marchegiani Maria, 110
 Lucilio il Giovane, 12
 Lucrezio Caro Tito, 9
 Luigi XIV di Borbone, 30
- Maestre Maestre José María, 82
 Malebranche Nicolas, 32
 Malvezzi Virgilio, 88
 Mancinelli Matteo, 116
 Mandosio Prospero, 27
 Manzini Giovan Battista, 21
 Manzoli Donatella, 110
 Maragoni Gian Piero, 20, 23, 54, 72, 97, 103, 138
 Maravall José Antonio, 142
 Marchesi di Morsasco, *vedi* Centurione
 Marco Antonio, 150
 Marot Clément, 141-142, 150
 Martignone Vercingetorige, 75
 Martinelli Tempesta Stefano, 19
 Martinengo Alessandro, 82
 Martini Alessandro, 64, 68, 70-73, 75, 78, 86-87, 97-98, 113
- Mascardi Agostino, 130
 Massini Filippo, 106
 Matteo, evangelista, 142, 157
 Mattioli Tiziana, 30
 Mazzoni Iacopo, 10, 13-14, 17, 19-20
 McLaughlin Martin L., 11
 Medici Ferdinando II de', 30
 Melchiori Tomaso, 64
 Melli Grazia, 34
 Menghini Mario, 62-63
 Menini Ottavio, 66-67
 Meninni Federico, 70, 80
 Metlica Alessandro, 23, 99, 102
 Mexía Pedro, 98
 Micozzi Laura, 49
 Migne Jacques-Paul, 151
 Milburn Erika, 75
 Molinari Carla, 57
 Montanari Tomaso, 27, 162
 Montemayor Jorge de, 18, 114
 Montero Juan, 119
 Monteverdi Claudio, 14, 118-119
 Morace Rosanna, 34
 Morelli Giorgio, 69
 Morpurgo Tagliabue Guido, 142
 Motolese Matteo, 83
 Motta Uberto, 10, 23
 Murtola Gasparo, 64
 Muzio Scevola Gaio, 75
- Nardone Jean-Luc, 26
 Nelting David, 16, 23
 Nicolini Fausto, 63
 Nicolini Lara, 23
 Nider Valentina, 127
 Nonno di Panopoli, 19
- Olivares, Gaspar de Guzmán y Pimentel Ribera y Velasco de Tovar, conte di, 113
 Omero, 13, 43-47, 49-50, 163
 Ongaro Antonio, 110
 Orazio Flacco Quinto, 10, 12, 17, 164
 Origene, 151, 154, 159-160
 Ovidio Nasone Publio, 101, 103, 105, 125, 135, 157
- Paduano Guido, 43

- Palazzi Giovanni, 28
 Pallavicino Ferrante, 88
 Pallavicino Sforza, 27, 34, 164
 Palumbo Giovanni, 21
 Paolo V, papa (Camillo Borghese), 69
 Partenio Bernardino, 11
 Pascual Barea Joaquín, 82
 Patrizi da Cherso Francesco, 10, 13-14, 17, 19-20
 Patrizi Giorgio, 57
 Pavesi Cesare, 51
 Pedroia Luciana, 23
 Pellegrino Camillo, 20
 Pellicer de Salas Joseph, 118
 Peregrini Matteo, 101
 Peroni Fabio, 71
 Peschiulli Andrea, 28
 Pestarino Rossano, 75
 Petrarca Francesco, 12-13, 32, 67-68, 70-71, 74, 77, 79-80, 88, 98, 135, 137, 156
 Pezzini Serena, 116
 Piccolo Francesco, 121
 Piccolomini Alessandro, 10
 Picini Iacopo, 168
 Pico della Mirandola Giovanni, 34
 Pieralisi Sante, 25
 Pieri Marzio, 130, 153
 Pignatelli Ascanio, 79-80
 Pignatti Franco, 34, 57-58
 Pinelli Gian Vincenzo, 34
 Platone, 13, 31
 Plinio Secondo Gaio, il Vecchio, 110, 167
 Plutarco, 36, 52-53
 Poggi Giulia, 113, 115-116, 119, 121
 Ponce Cárdenas Jesús, 11, 16, 20, 23, 97, 116, 122, 124-125
 Pontani Filippo Maria, 43
 Porsenna Lars, 76
 Porta Malatesta, 57
 Poussin Nicolas, 25, 36
 Pozzi Giovanni, 71, 83, 97, 110, 121, 130, 133, 141, 150, 154, 158
 Prandi Stefano, 137
 Preti Girolamo, 106, 126
 Prieto Antonio, 82
 Principe di Galliciano, *vedi* Colonna Pompeo
 Principe di San Severo *vedi* Di Sangro Paolo
 Procaccioli Paolo, 16
 Pulci Luigi, 108-109
 Pulzone Scipione, 114
 Puppi Lionello, 168
 Quadri Nicoletta, 71
 Quaglino Margherita, 20
 Quaranta Orazio, 131, 140, 146-147, 162, 168
 Quevedo y Villegas Francisco de, 11, 119, 121
 Quint David, 11
 Quondam Amedeo, 68, 98
 Rabbia Raffaello, 86, 95
 Rabboni Renzo, 50
 Raimondi Ezio, 113
 Raimondi Francesco Paolo, 152-155
 Rebellato Elisa, 131
 Residori Matteo, 43
 Riccardi Niccolò, 129-133, 135-140, 143, 145-148, 159
 Ricci Filippo Agostino, 131, 140, 147, 149-151, 154-161, 163, 165
 Ridolfi Nicola, 129
 Rinaldi Cesare, 21, 70, 127
 Rinuccini Ottavio, 127
 Ripa Cesare, 168
 Romanos Melchora, 117, 127
 Rosa Salvator, 27
 Rossi Vittorio, 12
 Rossini Francesco, 23
 Ruggiero Raffaele, 14, 43, 45
 Ruiz Pérez Pedro, 119
 Ruschi Francesco, 168
 Russo Emilio, 10-11, 14-16, 19, 21, 23, 42, 45, 53-54, 59, 61-62, 64-66, 70, 72, 99, 113, 135, 145, 150
 Sacchini Lorenzo, 106
 Salcedo Coronel García, 118-121, 125-127
 Salomone, 36
 Sannazaro Iacopo, 32, 136-137, 148, 150
 Sarzina Giacomo, 129
 Savoia Carlo Emanuele I di, 97, 102, 104-107
 Savoia Emanuele Filiberto I di, 159
 Savoia Matilda Maria di, 159
 Scaglia Giacomo, 129-130
 Scaligero Giulio Cesare, 152, 154

- Scarpa Raffaella, 20
 Scarpati Claudio, 10, 13-14, 17, 19-20, 60, 62, 164
 Scianatico Giovanna, 58
 Scipione Publio Cornelio, Africano, 40
 Scurti Sara, 23, 85
 Seneca Lucio Anneo, 12
 Serassi Pierantonio, 26, 34
 Serianni Luca, 20, 83, 88
 Serse I di Persia, 58-59
 Sibonio Emilio, 26-27
 Sigonio Carlo, 85-86, 94
 Silio Italico, 111
 Silla Lucio Cornelio, 52-53
 Sipione Marialuigia, 34
 Slawinski Maurizio, 72, 79
 Solerti Angelo, 26, 34, 116
 Spera Lucinda, 30, 168
 Spinola Giannettino, 65
 Stazio Publio Papinio, 45, 47, 49-51
 Stigliani Tommaso, 21, 61-65, 69-70, 72, 88, 97-103, 105-107, 110-112, 115-117, 119, 121, 124-125, 130, 132-135, 138-144, 148-149, 166
 Strada Famiano, 121

 Taddeo Edoardo, 20
 Tamizy de Larroque Pierre, 116
 Tansillo Luigi, 75, 98, 100
 Tarallo Claudia, 162
 Tasso Bernardo, 145
 Tassoni Alessandro, 88, 101
 Terenzio Afro Publio, 165
 Tesauo Emanuele, 18, 20
 Tesauo Lodovico, 64
 Testi Fulvio, 154-155
 Timante, 168

 Tistan Marie-France, 155
 Tito Flavio Cesare Vespasiano Augusto, 87
 Tiziano Vecellio, 167
 Togni Gianni, 97
 Tomasi Franco, 23, 45
 Tomasin Lorenzo, 83
 Tommaso d'Aquino, 151, 158
 Tommaso da Messina (Tommaso Caloiro), 12
 Toscano Tobia Raffaele, 75, 143
 Trissino Giovan Giorgio, 31, 43, 108-109

 Ubbidente Roberto, 16
 Unglaub Jonathan, 25, 36
 Urbano VIII, papa (Maffeo Barberini), 28, 66, 68-69, 132, 155, 166

 Valla Lorenzo, 45
 Valvasense Francesco, 168
 Valvasone Erasmo da, 50-51
 Vanini Giulio Cesare, 152-154
 Vettori Piero, 28
 Villamediana, Juan de Tassis y Peralta, conte di, 114, 127
 Villani Nicola, 28
 Virgilio Marone Publio, 44, 47, 49, 53, 57, 60, 98, 100-101, 103, 105, 149, 150, 163
 Visconte Pirro, 106
 Vitelli Soderini Agnola, 55

 Weinberg Bernard, 13

 Xylander Guilielmus, 52

 Zeno Apostolo, 34
 Zoppi Garampi Silvia, 99
 Zucchi Enrico, 30

INDICE DEI LUOGHI CITATI DI TASSO E DI MARINO

TORQUATO TASSO

Aminta:

I, ii, v. 634: 134-135

III, ii, v. 1324: 80

Discorsi dell'arte poetica, I: 9, 10

Gerusalemme conquistata: 49, 58, 60, 125

X: 56

X, 95: 57

XXIV, 86-105: 60

Gerusalemme liberata:

I, 1: 31

I, 4: 116

IV: 44

IV, 37: 137

V, 26-27: 122-124

VI, 92: 98

VII, 106: 48

IX: 44-46

IX, 6: 38, 51

IX, 12: 44, 47

IX, 15-16: 46

IX, 17-19: 29-30, 35-40, 51

IX, 18: 50

IX, 20: 36

IX, 20 ss.: 41

IX, 23: 54, 56

IX, 25: 101, 104-105

IX, 29: 49

IX, 40: 47

IX, 48-49: 46

IX, 55: 47

IX, 82: 48-49

IX, 86: 37

IX, 88: 37

X, 2: 48

X, 3: 46, 59

X, 78: 45

XII: 44

XV, 48: 101, 103-104

XVI, 2: 156

XVI, 5-7: 150

XIX, 26: 58

XIX, 35: 48

XX, 73: 58-59

XX, 74: 59

XX, 79-91: 52

XX, 80: 52

XX, 83: 52-53

XX, 85: 52

XX, 87: 55

XX, 104: 44, 59

XX, 107: 58

XX, 123-126: 32-33

XX, 136: 137

Giudicio sovra la 'Gerusalemme' riformata:

34, 58

II, 104: 53

II, 197: 60

Lettere:

Lettera n. 735 a Maurizio Cataneo, [gennaio 1587]: 9

Lettere poetiche: 117

Lettera a Scipione Gonzaga, 14 maggio 1575 (*Poetiche*, IX): 137

Lettera a Scipione Gonzaga, 4 ottobre 1575 (*Poetiche*, XXVIII): 57, 60

*Lezione sopra il sonetto 'Questa vita mortal'
di Monsignor Della Casa: 9-10*

Mondo creato: 33-34

Rime:

Non è questa la mano (madrigale): 74
O del grand'Apennino (canzone 'al Me-
tauro'): 116

GIOVAN BATTISTA MARINO

*L'Adone: 61-62, 65, 69-70, 72, 97, 100, 113,
116-117, 120, 129-168*

I, 1: 145-146

I, 2: 161

II, 125: 160

III, 58: 83

III, 135: 160

IV, 135-142: 101

IV, 139: 103

V, 28, 30: 145

VII: 137

VII, 32: 120

VII, 37: 121

VII, 141-148: 135

VII, 143: 136

VII, 144: 136

VII, 191-227: 160

VII, 231: 62

VII, 233: 161

VIII: 131, 133-135, 137, 160

VIII, *Argomento*: 134

VIII, 1-6: 132-134, 159

VIII, 2: 135, 135

VIII, 11: 134

VIII, 40: 161

VIII, 57: 135

VIII, 65: 134

VIII, 66: 134

VIII, 94: 134

X, 21: 150-155

X, 22: 153

X, 33-41: 154

X, 45: 149

X, 69: 159

X, 70: 159-160

X, 79: 159

X, 127: 150, 156-157

X, 141: 159

X, 144: 157-158

X, 235: 108

XI, 70: 150

XII, 161-167: 83

XII, 257: 145

XIII, 6: 146

XIII, 98-99: 134

XIV, 404: 145

XIX, 3: 146

XIX, 91: 146

XIX, 347: 145

XIX, 358: 147

XV, 62: 145

XVI: 137, 140, 147

XVI, *Allegoria*: 132

XVI, 27: 139

XVI, 31: 139

XVI, 32: 139

XVI, 33-34: 138-139

XVI, 34: 139, 141-142

XVI, 57: 167

XVI, 192: 168

XVI, 197: 140

XVII, 70-71: 145

XVII, 126-127: 137

XVII, 171: 150

XVII, 173-175: 147-150

XVIII, 37: 145

XVIII, 152: 147

XVIII, 237: 145

XX, 106: 146

XX, 199: 160

XX, 343: 132-133

XX, 428-429: 161

XX, 441: 146

*Dicerie sacre, La pittura: 73, 110, 130, 158-
159*

Gerusalemme distrutta: 87

VII, 71: 153-154

VII, 74: 103

Lettere:

Lettera Claretti: 15-17, 19-20, 70, 165-166

Lettera IV a Claudio Achillini (premessa alla *Sampogna*): 15-18, 21, 68, 98, 142

Lettera a Maffeo Barberini, 27 luglio 1614: 68-69

Lettera n. 19 a Bernardo Castello: 67-68

Lettera n. 25 a Bernardo Castello: 68

Lettera n. 28 a Bernardo Castello: 68

Lettera n. 31 a Bernardo Castello: 68

Lettera n. 185 a Giacomo Scaglia: 131

Lettera n. 235 ad Antonio Bruni: 19

Lettera n. Attribuite 4 a Tommaso Stigliani: 63

Polinnia: 70, 100

Prologo alla Filli di Sciro di Guidubaldo Bonarelli: 136

Rime e Lira

Rime I e II, 1602: 61-95, 117, 121, 128

Rime I:

A l'aura il crin ch'a l'auro il pregio ha tolto (sonetto): 72

Ah, che ben ti vegg'io, ti veggio, abi lasso (sonetto): 122-124

Altri canti di Marte, e di sua schiera (sonetto): 118-119

De la vaga mia Cinthia, o vaga Luna (sonetto): 72

Già de' suoi fregi impoverito il cielo (sonetto): 71

La fiamma, onde sì dolce Amor m'accese (sonetto): 74-75, 90

La spezzata catena e 'l rotto giogo (sonetto): 74-77, 89

Lieve è l'aurea catena a tante offese (sonetto): 71

Novo Fetonte entro 'l mio petto, Amore (sonetto): 73-75, 89

O rossignuol, che 'n sì soave stile (sonetto): 120

Odan lo stil d'amor gli animi ardenti (sonetto): 79

Pon mente al mar, Cratone, or che 'n ciascuna (sonetto): 73

Sovra l'orlo d'un rio lucido e netto (sonetto): 119

Su la sponda del Tebro umida erbosa (sonetto): 55

Rime II:

Donna, è ver che piangete (madrigale): 77-78, 80, 91

Figlio de l'Appennino (canzone): 71

O tronchi innamorati (madrigale): 121

Piagne Madonna, et io (madrigale): 77, 91

Lira III, 1614: 61-95, 120

Carlo, e che val seguir servo fugace (sonetto): 85-86, 94

Giaci, o misero, estinto, io giaccio estinto (sonetto): 72

Idolatra d'Amor, l'alma e l'ingegno (sonetto): 76-77, 91

O quali, o quali io sento (madrigale): 78, 92

Onde dorate, e l'onde eran capelli (sonetto): 72

Quegli aspidi lucenti (madrigale): 71

Questa, de le cui polpe opra vitale (sonetto): 106

Questi fogli, in cui già degna d'oblio (sonetto): 75-76, 90

Rabbia, io men vo lungo il Castalio rivo (sonetto): 86-88, 95

Sovra basi d'argento in conca d'oro (sonetto): 71, 80-85, 93

Versar vid'io da' suoi begli occhi fore (sonetto): 79, 92

Il Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuello: 62, 69, 70, 72, 97-112

sest. 21: 110-111

22: 111-112

40-49: 100-101

42: 100-101

43-45: 102-107

46: 104

47: 106	<i>La Strage de gl'Innocenti</i> : 87
49: 105	III, 82: 110
81: 110	
127-129: 107-110	<i>Il Tempio</i> : 62, 69
	sest. 12-14: 138
	241-242: 138
<i>La Sampogna</i> : 69-70	
<i>Arianna</i> : 126-128	
<i>Piramo e Tisbe</i> : 114	<i>Trasformazioni</i> : 166

Res litteraria

L'elenco completo delle pubblicazioni
è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

[http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?Col=Res litteraria](http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?Col=Res+litteraria)



Pubblicazioni recenti

18. Clizia Carminati, *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento*, 2020, pp. 180.
17. Eraldo Bellini, *Calvino e i classici italiani*, a cura di Anna Falessi Bellini, 2019, pp. 196.
16. Roberta Ferro, *Carteggi del tardo Rinascimento. Lettere di Giovan Battista Strozzi il Giovane e Girolamo Preti*, 2018, pp. 256.
15. Federica Alziati, *«Invenzioni che somigliassero a qualche cosa di umano». Manzoni tra verosimile e verità*, 2018, pp. 256.
14. Francesca Irene Koban, *Cavour e l'italiano. Analisi linguistica dell'epistolario*, 2017, pp. 332.
13. Gabriele Antonini, *«Il teatro era allora il suo sospiro». Svevo drammaturgo*, 2017, pp. 428.
12. Monica Bisi, *Manzoni e la cultura tedesca. Goethe, l'idillio, l'estetica europea*, 2017, pp. 176.
11. Giulia Grata, *Poeti lettori di poeti. Sondaggi sulla letteratura francese in Italia oltre l'ermetismo*, 2016, pp. 264.
10. Ottavio Ghidini, *Manzoni e Leopardi. Dialettiche dello stile, forme del pensiero*, 2015, pp. 224.
9. Maria Teresa Girardi, *«L'arte compiuta del viver bene». L'oratoria sacra di Cornelio Musso (1511-1574)*, 2012, pp. 232.
8. Simona Brambilla (a cura di), *La Crusca nei margini. Edizione critica delle postille al «Dittamondo» di Giulio Perticari e Vincenzo Monti*, 2011, pp. 192.
7. Erminia Ardisino, *Galileo. La scrittura dell'esperienza. Studi sulle lettere*, 2010, pp. 236.
6. Monica Bisi, *Il velo di Alceste. Metafora, dissimulazione e verità nell'opera di Emanuele Tesauro*, 2011, pp. 320.
5. Pietro Montorfani, *Uno specchio per i principi. Le tragedie di Pomponio Torelli (1539-1603)*, 2011, pp. 344.
4. Corrado Viola, *Canoni d'Arcadia. Muratori Maffei Lemene Ceva Quadrio*, 2009, pp. 250.
3. Eraldo Bellini, *Stili di pensiero nel Seicento italiano. Galileo, i Lincei, i Barberini*, 2009, pp. 248.
2. Stefania Signorini, *Poesia a corte. Le rime per Elisabetta Gonzaga (Urbino 1488-1526)*, 2009, pp. 296.
1. Francesca D'Alessandro, *Petrarca e i moderni da Machiavelli a Carducci*, 2007, 2009², 2010³, pp. 280.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di gennaio 2020