

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Dipartimento di Studi Umanistici

Dottorato di Ricerca in *LETTERE*

XXXIII ciclo



Tesi di dottorato

STRATIGRAFIA DELL'ADONE

Candidato	Nicolò Maria Fracasso
Direttrice di tesi	prof.ssa Erminia Ardissino
Coordinatrice del dottorato	prof.ssa Paola Cifarelli
Anni accademici	dal 2017/18 al 2019/20
Settore di afferenza	L-FIL-LET-10

Alla memoria di Maddalena Bondonno

*una mia
perdita inesplicabile*

INDICE

INTRODUZIONE	p. 5
Capitolo I - Osservazioni pastorali sull' <i>Adone</i>	p. 9
1. Il problema del genere	p. 10
2. Clizio	p. 17
3. Altri debiti pastorali	p. 31
3.1 Dal proemio di <i>Tirsi</i>	p. 33
3.2 Dal prologo mariniano del <i>Pastor Fido</i>	p. 37
3.3 Dai <i>Sospiri di Ergasto</i>	p. 45
3.4 Da <i>La Sampogna</i>	p. 53
4. Conclusioni	p. 57
Capitolo II - Appunti di commento alle varianti dell' <i>Adone</i>	p. 59
1. Il problema delle varianti	p. 60
2.1 Le varianti dell' <i>errata-corrige</i>	p. 62
2.2 Motivazioni strutturali delle varianti	p. 66
3.1 Le varianti del canto VII: sulla struttura	p. 73
3.2 Le varianti del canto VII: riflessioni stilistiche	p. 79
4.1 Da <i>Ital 1516</i> alla <i>princeps</i> del 1623	p. 83
4.2 Mantenimenti di ottave	p. 88
4.3 Migrazione di singole ottave	p. 90
5. Conclusioni sulle varianti dell' <i>Adone</i>	p. 97

Capitolo III - Affioramenti sabaudi nell' <i>Adone</i>	p. 98
1. Marino a Torino	p. 99
2. L' <i>Adone</i> sabauda	p. 106
2.1. La profezia del destriero	p. 110
2.2. La guerra del Monferrato	p. 115
2.3. Gli elogi del dopo-poema	p. 123
2.4. Le figlie del duca	p. 125
2.5. I Savoia e Cipro	p. 128
2.6. Il ruolo di Adone	p. 134
3. Conclusioni	p. 136
Capitolo IV - Lettura riflessa di <i>Adone</i> IV e XVIII	p. 139
1. Amore e Psiche	p. 140
2. La gelosia di Venere	p. 144
3. L'amore e gli sguardi	p. 155
4. Adone e Amore	p. 162
5. Gli sguardi di <i>Adone</i> XVIII	p. 166
6. <i>Amor vincit omnia</i>	p. 173
7. Di nuovo le <i>Dicerie Sacre</i>	p. 178
BIBLIOGRAFIA	p. 182

INTRODUZIONE

[...] mie scritte, miei rischi appassiti.
[...] vi ho lasciate lassù perché salvaste
dalle ustioni della luce
il mio tetto incerto
i comignoli disorientati
le terrazze ove cammina impazzita la grandine

A. Zanzotto, *Quanto a lungo*

La ricerca dottorale esposta in queste pagine intende occuparsi dell'*Adone*. Una simile dichiarazione di intenti, ben lontana dal chiarire di cosa *davvero* questo lavoro parlerà, finisce invece per richiedere ulteriori specifiche e precisazioni e limitazioni: impone per prima cosa di tracciare una strada, anzi di sceglierla tra quelle che la materia, non solo per mera conseguenza della sua estensione, propone infinite; richiede un'assunzione coraggiosa di responsabilità liminare nel decidere che cosa cercare ma soprattutto che cosa ignorare, nell'uguale luce serena e inesaurita che visita i versi; pretende che si scelga un ordine razionale con cui procedere, nell'affrontare e descrivere nondimeno, tanto spesso, il groviglio bellissimo e disordinato, la brillante dismisura, il superfluo stupendo e qualche volta irrazionale.

La scelta che ho operato, da cui discende tutto l'impianto di questo lavoro, è nata pertanto da ciò che del poema più mi appassiona, ossia il procedimento misterioso di costante e irrequieta riscrittura che caratterizza tanto profondamente la pagina mariniana: il fatto che nell'*Adone* convivano la grande vastità della struttura narrativa accanto al minutissimo intervento correttivo, il perfezionismo che trafigge le unità anche minori dell'ottava, unito all'ambizione architettonica all'ampiezza, all'espansione, alla monumentalità. Questo è lo sguardo, schiettamente formale, con cui amo provare a leggere il poema come posso, e in cui inevitabilmente ricado quando cerco altre strade, ed è nell'ambito di questo stesso sguardo che ho voluto provare a dar corpo a queste pagine.

Da questa iniziale scelta di campo è quindi derivata tutta la mia prospettiva di indagine, che non ha pertanto, se servisse specificarlo, alcuna pretesa né di esaustività né di globalità: ho voluto anzi intendere il mio lavoro in una programmatica dimensione laterale che qui ribadisco, tale da proporsi, quando possibile, di osservare le cose dall'angolazione prediletta dello stile e delle motivazioni da cui questo scaturisce. Sono ben consapevole della parzialità di questa visione, che restituisce un aspetto forse secondario del poema, e che ha ovviamente comportato il dare grande spazio ad osservazioni appunto stilistiche, lessicali, compositive, variantistiche: mi conforta che non si tratti dell'ambito più frequentato dalla critica mariniana, e che io abbia perciò potuto muovermi talvolta anche fuori dalla rete di una bibliografia ricchissima, oltre che davvero tra le più attrezzate ed approfondite.

Intorno a questo fuoco si muovono i quattro capitoli del mio lavoro. Il primo, *Osservazioni pastorali sull'Adone*, tocca il problema dei rapporti tra il poema ed il genere di appartenenza, non tanto per prendere posizione nel dibattito antico a proposito dell'iscrizione del poema entro l'epica, o invece fuori di essa, ma per osservare anzitutto le relazioni con il genere pastorale, da cui Marino dovrebbe accomiarsi, da una prospettiva principalmente testuale: ho studiato quindi il personaggio di Clizio, il pastore che accoglie Marino a Cipro, per provare a restituirgli alcune funzioni narrative che lo segnano, non sempre accertate dalla critica, e poi ho analizzato i trapassi del materiale che da altri testi pastorali di Marino converge verso l'*Adone*, per descrivere tra l'altro i modi in cui la versificazione ne è influenzata. Ciò per provare, in definitiva, che ad un compendio testuale il ruolo della pastorale si mostra invece più pervasivo di come appare in altri sistemi d'analisi.

Il secondo capitolo, *Appunti di commento alle varianti dell'Adone*, esamina e interroga esempi tratti da tre diversi *corpora* di varianti già noti alla critica: l'*errata-corrige* aggiunto da Marino alla *princeps* parigina, le carte che interpolano il canto VII, rinvenibili in alcuni esemplari della stessa *princeps*, che vi producono un ingrandimento di venti ottave, e il lacerto manoscritto recante copia del poema allo stadio in cui si trovava all'epoca della prima stampa parigina, del 1616, interrotta. Se diverso è il materiale di studio, il capitolo tuttavia si colloca nello stesso orizzonte del precedente, approfondendone anzi e precisandone le finalità, studiando ora la pratica con cui la scrittura mariniana evolve a partire dal più peculiare materiale d'autore costituito dal medesimo testo in uno stadio evolutivo precedente. Il senso dell'indagine è di volta in volta rilevare le ragioni possibili che hanno motivato la

pratica di correzione: il risultato non è univoco, ma anzi ribadisce la pluralità di stimoli, talvolta francamente indecifrabili, rispetto a cui si ingenera la variante, che resta, mi pare, in larga parte un fenomeno anche misterioso e certo da interrogare ulteriormente, animato e come sovraccitato nel segno di un estro a volte gratuito e liberamente imprevedibile.

Anche il terzo capitolo, *Affioramenti sabaudi nell'Adone*, mantiene una chiave di lettura formale, esercitandola però sul piano più esteso dei blocchi tematici in cui si consolida come per aggregazione la struttura dei canti, ed in particolare vi esamina le sezioni di più esplicito riferimento alla casa di Savoia, nei loro depositi più consistenti come sedimentate tra *Adone* IX, X, XI, XV. Il capitolo propone alcune chiavi per leggere una possibile interdipendenza di questi passi in apparenza slegati, tra cui l'influenza riscontrabile in sede testuale di altri lavori mariniani sistematicamente riferibili alla stagione torinese e il ritorno di alcune marche distintive che ricorrono sul piano della rappresentazione, come se quei blocchi costituissero la traccia disgregata che affiora nell'*Adone* del progetto di un poema celebrativo su Carlo Emanuele annunciato dalla prefatoria al *Ritratto*. Gli esempi toccati saranno anche occasione di esaminare la mobilità della pratica descrittiva di Marino, funzionalizzata di volta in volta al registro dell'enfasi oppure a quello opposto della sottrazione, per farsi un istituto reattivo e sensibile, non divagatorio ma invece al contrario autenticamente animato da istanze profonde, per trasformare il descritto in corpo necessario del narrato.

L'ultimo capitolo, *Lettura riflessa di Adone IV e XVIII*, esplicita su un piano più esteso lo studio di relazione tra i blocchi, assumendo il dato della peculiare storia compositiva del canto IV, torinese e presente già nella stampa parigina, e ipotizzandone e verificandone la forza di attrazione su un altro canto dalla storia compositiva opposta, quello della morte, dalle radici attestata sin nella genesi del poema, il cui nucleo originario poi infinitamente espanso già comprendeva quel racconto, ma in cui pure si può rinvenire un dialogo sospinto e protratto col racconto di Amore e Psiche. Ribaltando così i piani, e studiando l'influenza esercitata dall'episodio considerato di solito secondario (come un corposo *a parte* debolmente simbolico) su quello unanimemente considerato cruciale, è proposta nel capitolo una lettura dei due canti come se fossero costruiti allo specchio, colti cioè nella mole delle loro risposdenze interne, ordinate intorno a un significato tenacemente messo a

fuoco dal poeta e utile forse anche a studiare l'orizzonte tematico del poema con qualche nuovo strumento.

Ho già fatto cenno al rapporto di questo lavoro con la bibliografia mariniana: gli studi sull'autore hanno conosciuto in tempi piuttosto recenti, delimitabili entro un paio di decenni, uno slancio e una dedizione che hanno portato frutti cospicui, di cui beneficia chi oggi attende a un lavoro come quello che ho condotto qui. Non sono più i tempi in cui, nel *postscripto* all'edizione da lui curata dell'*Adone* per Adelphi nel 1988, padre Pozzi poteva a ragione lamentare «l'assenza di Marino dall'orizzonte delle ricerche in corso». Anzi, quello che Fulco avrebbe poi definito il «nuovo corso della filologia mariniana» non ha mancato di lasciare i suoi monumenti: del solo poema maggiore hanno infatti visto la luce due edizioni per la cura di Pieri, nel 1995 e nel 2004, ed un'altra per la cura di Russo nel 2013. Intorno a queste sono intanto cresciuti i ritrovamenti d'archivio, indirizzati dapprima dal magistero di Fulco, e così gli altri studi, mentre si faceva sempre più avvertita, nelle più importanti Scuole straniere e italiane, la necessità di offrire ad un autore e ad un'opera per lungo tempo trascurati le debite cure testuali e interpretative. Scrivere oggi trovandomi nel cuore di questa autentica *Marino Renaissance*, mentre è in corso la riedizione di tutte le opere, e oltretutto così poco a valle rispetto all'ultimo commento integrale dell'*Adone* e ai lavori di Carminati, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, e ancora di Russo, *Marino*, ambedue pubblicati nel 2008, ha significato per me poter costantemente rimandare in nota a sistematizzazioni bibliografiche, documentarie, interpretative aggiornate e ricchissime, lì rinvenibili: ciò mi ha anche permesso di percorrere più liberamente a volte altri sentieri, ed ha di certo alleggerito la mia ricerca.

La circostanza che agli autori di quei lavori sia ora richiesto di giudicare il mio non mi esime dal dichiarare qui in *in limine* un debito che ho cercato anche di manifestare onestamente, in corso d'opera, ogni volta che ne ho avuto coscienza: sono quelli però i testi per il cui tramite ho letteralmente conosciuto Marino da studente, e se resta omissso qualche riferimento è ancora qui che me ne scuso.

Desidero rivolgere un sentito ringraziamento alla professoressa Erminia Ardisino, per aver guidato e incoraggiato con entusiasmo la mia ricerca in questi anni di dottorato. Ai professori Carlo Caruso e Marco Corradini grazie per i preziosi consigli che hanno formulato sul mio lavoro.

Capitolo I

OSSERVAZIONI PASTORALI SULL'*ADONE*

1. Il problema del genere

Il suo ideale è l'idillio, una vita convenzionale, mitologica, amorosa, allegrata dal riso del cielo e della terra. L'Adone è esso medesimo un idillio involupato in un macchinismo mitologico.¹

Il giudizio, per lui fortemente limitativo, che De Sanctis espresse sull'autore dell'*Adone* illuminava al contempo dell'opera un tratto per nulla scontato, soprattutto alla luce della polemica fervida che era infuriata sul poema alla morte di Marino²: in questa disputa così appassionante «da rappresentare un forte elemento di caratterizzazione culturale di un periodo che si può estendere dalla morte di Marino (1625) alla fondazione dell'*Arcadia* (1690)»³ un sostanziale punto fermo, per opposte ragioni quasi unanimemente condiviso, era apparsa in effetti la collocazione del poema entro il genere epico, seppure non pacificamente, tanto da parte degli ammiratori, per primo Chapelain, quanto dei detrattori, su tutti Stigliani. Per il francese, autore della *Préface* all'*Adone*, l'indicazione del genere si accompagnava e riassumeva nella fortunata formula di *poème de paix*, tuttavia «nata con spirito difensivo» per un'opera «bisognosa di una giustificazione in termini di poetica»⁴, come a volere dar conto insieme della sua novità ed eccezionalità pur senza ammetterne alcuna stravaganza rispetto alla tradizionale suddivisione dei generi⁵; per Tommaso Stigliani, invece, questa collocazione serviva come «concessione necessaria

¹ F. De Sanctis, *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di N. Gallo, Einaudi-Gallimard, Torino 1996, p. 609: De Sanctis più volte torna sul concetto di idillio nel capitolo dedicato a Marino, tracciandone quasi una storia dall'*Arcadia* di Sannazzaro al *Pastor Fido* di Guarini.

² Per cui si veda F. Guardiani, *Le polemiche secentesche intorno all'Adone del Marino*, in *I capricci di Proteo, percorsi e linguaggi del Barocco*, Atti del Convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno 2002, pp. 177-197, che qui sottolinea anche la posizione non allineata dell'Errico.

³ Idem, *Ibidem*, p. 177.

⁴ E. Russo, *Marino*, Roma, Salerno 2008, pp. 274-275.

⁵ G.B. Marino, *L'Adone*, a cura di E. Russo, BUR, Milano 2016 (d'ora in poi solo *Adone*), *Préface* [8], «je tiens l'*Adonis* [...] bon poème, conduit et tissu dans sa nouveauté selon les règles générales de l'épopée et le meilleur en son genre qui puisse jamais sortir en public.» e [10] «pour ne point étendre sans nécessité, je laisserai toutes ces définitions et divisions comme supposées». Sulla possibilità di interpretare il poema come un'opera schiettamente filosofica ed in generale sulla varietà di piani interpretativi da cui l'*Adone* può essere chiamato in causa si veda ancora E. Russo, *Marino* cit., p. 275, n. 63.

[...] per articolare organicamente la sua critica con i precetti della trattatistica intorno al genere»⁶.

In un simile contesto non dev'essere trascurata dunque la voce autonoma, tra i difensori di Marino, di Scipione Errico, autore non solo de *L'occhiale appannato*⁷, sin dal titolo in polemica aperta con l'*Occhiale*⁸ di Stigliani, ma anche di una commedia, *Le vergogne di Parnaso*, che per protagonista ha proprio Marino⁹. Qui, attraverso il metaforico fallimento del progetto delle sue nozze con Calliope, musa dell'epica (che gli preferirà Omero), e l'annuncio invece del suo nuovo amore per Erato, musa proprio della lirica, Errico delimita per la prima volta per Marino un confine appunto più strettamente lirico, per poi lasciare a *L'occhiale appannato*, successivo di alcuni anni, di trasformare più esplicitamente questo spunto in una autentica indicazione di genere:

vi dirò qual sorte di composizione poetica sia questo Poema. [...] Il suo stile appunto è dell'Egloga, o Idillio che vogliamo dire, similissimo allo stile di Teocrito e di Virgilio; differisce solo nella quantità essendo assai lunga, e all'Egloghe e Idillii de' nostri tempi nel verso.¹⁰

Questa nota dell'Errico, che vuole l'*Adone* singolare esemplare di un poema *lirico* nello stile idillico, oltre a costituire la prima isolata prova d'attribuzione ad un genere che più tardi arriverà a convincere, come si è visto, anche De Sanctis, a ben guardare poteva fondarsi anche su una precisa autorizzazione, o almeno su di un suggerimento d'autore. Tornando infatti a un passaggio quasi sepolto nell'infinita sequenza di annunci di opere in corso di stampa che costituisce la lettera prefatoria della terza parte della *Lira*, firmata Onorato Claretto, prestanome dello stesso Marino,

⁶ F. Guardiani, *Le polemiche* cit., p. 179.

⁷ S. Errico, *L'occhiale appannato: dialogo nel quale si difende 'l'Adone' del Cavalier Gio: Battista Marino, contra l' 'Occhiale' del Cavalier Fra Tomaso Stigliano*, Giuseppe Matarozzi, Napoli 1629.

⁸ T. Stigliani, *Dello Occhiale, opera difensiva del Cavalier Fr. Tomaso Stigliani, scritta in risposta al Cavalier Gio: Battista Marini*, Pietro Carampello, Venezia 1627.

⁹ *L'editio princeps* dell'opera, secondo Guardiani (*Le polemiche* cit., p. 89) certamente scritta prima del 1623, ha datazione incerta e deve collocarsi comunque entro il 1625: si veda la *nota al testo* in S. Errico, *Le vergogne di Parnaso*, a cura di G. Santangelo, Società di Storia patria per la Sicilia Orientale, Catania 1974.

¹⁰S. Errico, *L'occhiale appannato* cit., pp. 39-40. Traggio la citazione da Guardiani, *Le polemiche* cit., p. 188.

si può osservare come già lì non mancasse una esplicita rivendicazione di novità proprio riguardo a un aspetto di genere:

Non voglio però lasciar di dire ch'egli ha di più un altro poema grande per le mani, in cui molto più si compiace; opera sua favorita e diletta, e nuovo genere non più tentato da' volgari, dove impiega tutto il suo studio, e da cui spera tutta la gloria sua.¹¹

Seppure è probabile che questo luogo della *Lettera Claretti*, come Russo chiarisce¹², volesse originariamente, nelle intenzioni di Marino, riferirsi alle *Trasformazioni*, non è impossibile che l'Errico e i lettori successivi, col senno di poi, lo considerassero quasi un annuncio di quella novità stilistica che verrà peraltro avvertita da detrattori e difensori appunto come propria dell'*Adone*: e d'altra parte mi sembra che sia la stessa temperie in cui la *Lettera Claretti* è composta, con la sua struttura così avvertitamente orientata a dispiegare i meriti reali e pretesi del poeta in vista del passaggio in Francia e dell'approdo alla corte di Maria de' Medici, ad autorizzare a considerare quel passaggio in senso quasi profetico, dal momento che risale al periodo immediatamente successivo la sua composizione, se non ad un tempo pienamente coincidente, la decisione di Marino di porre mano all'*Adone* ingrandendolo e con l'incorporazione appunto dell'altro poema, di marca più strettamente ovidiana. Certo è che la menzione all'*Adone* nella lettera appare dal canto suo effettivamente stringata ed arciletteraria, protetta dallo slogan petrarchista dell'operetta giovanile poi abbandonata, eppure allo stesso tempo sensibilmente accomunata a quella alle *Trasformazioni*, sopra ricordata, nel segno uguale del diletto e del piacere:

L'*Adone*, il quale è poco meno di mille stanze, et in questo si compiacque egli ne' primi anni della sua gioventù alquanto di vaneggiare. È distribuito in quattro libri, cioè "Amori", "Trastulli", "Dipartita" e "Morte".¹³

¹¹ G.B. Marino, *La lira*, vol. II, a cura di M. Slawinski, RES, Torino 2007, p. 49.

¹² E. Russo, *Marino*, cit., p. 247.

¹³ Cito la dedicatoria al lettore della terza parte della *Lira*, firmata Onorato Claretti e attribuita unanimemente a Marino, da ora in poi semplicemente *Lettera Claretti*, da G. B. Marino, *La lira*, cit., vol. II, p. 40.

Ciò che appunto sembra interessante, a livello almeno di testimonianza precoce della futura fusione dei due progetti in un solo poema, è proprio quel ritorno del verbo *compiacersi* tanto nella menzione all'*Adone* quanto in quella alle *Trasformazioni* (nell'uno *si compiace*, nell'altro *si compiace*) spia forse involontaria dell'ormai raggiunta comunanza di orizzonti di lavoro e di ispirazione in cui Marino doveva percepire le due opere; e dello stesso genere è d'altronde anche il ritorno, in una lettera al Ciotti ed inequivocabilmente in riferimento all'*Adone*, della categoria del diletto già prima applicata nella *Claretti* alle *Trasformazioni*: «Le so dire che l'opera è molto *dilettevole*, divisa in dodici canti, ed ho a ciascuno fatto far le figure; il volume sarà poco meno della Gerusalemme del Tasso. Quanti amici l'hanno sentito, ne impazziscono, e credo che riuscirà con applauso, perché *diletta*»¹⁴. Un doppio riscontro che è davvero solo lessicale, ma in cui però si anticipava una sovrapposizione che andava facendosi reale, a incrementare oltretutto quella novità nel genere che i primi lettori subito percepirono.

Il tema del rapporto tra *Adone* e genere pastorale è stato inteso come cruciale anche dalla critica moderna¹⁵: il problema è stato soprattutto posto nei termini di misurare la distanza del poema stesso da quella tradizione, studiando lo spunto offertovi dalla presenza, proprio nel I canto, di un evidente recupero di moduli e temi riguardanti la descrizione d'Arcadia che Marino desumeva da una fitta (e non sempre minutamente distinguibile) serie di fonti. Insomma, il canto intitolato *La fortuna* è stato interpretato come una dichiarazione di poetica mariniana a proposito di quel che riguarda la pastorale, o ancor meglio come un commiato da questa: così per Russo «l'omaggio [...] a Clizio/Giovan Vincenzo Imperiali» (il pastore Clizio è *alter-ego* dell'Imperiali già nel poema di questo, *Lo stato rustico*) appare «collocato non a caso in apertura del poema, prima che la poesia dell'*Adone* abbandoni bucolica e idillio verso ambizioni maggiori, trascendendo confini di genere»¹⁶, e già Martini aveva espresso con convinzione questa tesi nella sua lettura del canto I:

¹⁴ G.B. Marino, *Lettere*, cit., p. 189, a Giovan Battista Ciotti, da Torino, 1615.

¹⁵ Per una puntuale ricostruzione della storia dell'attribuzione dell'*Adone* a generi diversi rimando a E. Ardissino, *Vanitas Vanitatum, Una lettura dell'Adone*, in «Testo», 79 (2020), pp. 42-63: l'autrice nella prima parte del saggio ripercorre infatti i modi in cui il poema fu recepito, a partire dalle posizioni di sostenitori e detrattori nel Seicento, e poi dalla storiografia letteraria moderna, sino agli studi più recenti.

¹⁶ *Adone*, introduzione al canto I.

Il Marino ravvisa in quella favola lo strumento per innalzare la materia amorosa alla massima ambizione poetica, e la sottrae all'ambito della pastorale, cui rende omaggio attraverso il suo ultimo e più ambizioso esponente, l'Imperiale, dichiarando nel contempo la sua marginalità. Il passaggio di Adone per il regno di Clizio non è che il primo e più umile rito di accesso al palazzo e quindi al cielo di Venere.¹⁷

Insomma già Martini leggeva questo canto come una sorta di debito necessario che Marino avrebbe inteso pagare ad un genere rispetto al quale egli non intendeva più sentirsi limitato: il critico anzi considera questa presa di posizione anche alla luce del riferimento con cui, in una lettera, lo stesso Marino paragona «il discorso in lode della vita pastorale, che introduc[e] in bocca di Clizio» con «quell'altro del pastore che parla ad Erminia»¹⁸, leggendo anche questo come la vanteria dell'avvenuto superamento della stessa *Gerusalemme liberata*. L'*Adone*, su tali presupposti, abbandonati l'epica e l'idillio rivendicherebbe per sé un genere terzo e diverso, che il critico identifica nel poema erotico.

La posizione di Martini è certamente autorevole oltre che molto ben argomentata, anche se sembra scegliere in modo netto questa prospettiva lasciando indietro, o considerando infruttuose, alcune possibilità ulteriori, che permetterebbero di intendere in modo più generoso il ruolo della pastorale nel poema. In questo capitolo tenterò quindi di sondare alcune di queste possibilità di rivalutazione, non tanto con lo scopo di arrivare ad offrire una nuova rilettura del problema, che è secolare, quanto piuttosto per provare di volta in volta a osservare quale peso effettivamente assumano alcuni aspetti pastorali nel poema: non intendo quindi procedere in modo sistematico, quanto piuttosto suggerire diversi possibili spunti di osservazione abitualmente non troppo considerati, per arrivare, come spero, a giudicare però in modo più orientato e avvertito la complessità del fenomeno di emergenza del genere pastorale entro l'*Adone* proprio alla luce di alcune nuove osservazioni mirate.

¹⁷ A. Martini, *Oltre l'idillio*, in *Lectura Marini*, a cura di F. Guardiani, Dovehouse Editions, Toronto 1989, p.17.

¹⁸ G. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Einaudi, Torino 1966 (d'ora in poi solo *Lettere*), p. 400, ad Antonio Bruni, da Napoli, 1624.

Anzitutto occorre rilevare, per dare inizio a questa analisi, che la lettura di Martini è sistematicamente condotta su un piano tematico: tuttavia in questo poema di cui spesso si accentua la struttura aggregata, quasi a centone, lo stile mariniano costituisce invece un potentissimo tratto unificatorio, per cui in questo caso specifico non sembra ad esempio possibile identificare marche precise che distinguano anche sul piano stilistico le sezioni di omaggio all'idillio rispetto a quelle, successive, che darebbero corpo alle ambizioni maggiori del poeta. Se dunque davvero siamo di fronte, nel canto I, a un commiato dal genere idillico, la cifra idillica a cui ci riferiamo risiede però tutta nei temi e non arriva a infrangere l'imperturbabilità della prassi versificatoria sul piano della frequenza dei ritorni lessicali¹⁹ né può essere rilevata sul piano schiettamente metrico²⁰: in altri termini la scrittura non porta traccia di una differenza. Un altro punto che io trovo critico della lettura di Martini è poi nel presupposto, necessario, che dalla materia del canto I il poeta si accomiati definitivamente con quel canto, il che non è davvero pacifico: già in un saggio del 1998 Carlo Caruso, posto anch'egli l'accento su quei processi di genesi del poema per cui Marino dovette aver concepito dapprima l'Adone come *poema pastorale*, benché presto si fosse fatta manifesta la sua intenzione di «trascendere ampiamente i confini della poesia pastorale *stricto sensu*»²¹, notava come proprio a quel personaggio di

¹⁹ L'esame delle concordanze a proposito di alcuni lemmi cardine della poesia pastorale nel poema anzi, pur condotta per sondaggi circoscritti, soprattutto per via dell'ambientazione di gran parte della vicenda e dei racconti secondi in ambienti come giardini, boschi, parchi, offre esiti di uniformità lessicale tra il primo canto e i successivi.

²⁰ V. De Maldé, *Marino dall'egloga pastorale all'idillio*, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi, Atti del convegno di Basilea, 7-9 giugno 2007*, a cura di E. Russo, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, p. 163, osserva infatti che «Anche i due idilli [*Dafne* e *Siringa* della *Sampogna*] sono basati su una razionalizzazione narrativa dei testi giovanili [...] da un ritorno alle fonti, [...] da una reimpaginazione dei versi più riusciti a partire dalle parole-rima, e, infine, dall'innesto del lessico bucolico [...] in una struttura marcatamente sperimentale: retorica quella di *Dafni*, che sostituisce l'anafora e l'invocazione reiterata dell'egloga con allitterazioni, bisticci, paronomasie, rime derivate e persino una complessa *gradatio repetita*; metrica in *Siringa* che utilizza la frottola sannazzariana forzando al massimo grado l'uso dello sdrucciolo in dieresi». Se allora la scrittura idillica di Marino va sostanziosamente di un progressivo sperimentalismo metrico, la sostanziale assenza di questo nelle zone considerate prettamente 'idilliche' del poema, e invece la sua esplicita presenza nelle ottave dell'inno bacchico di *Adone* VII, pone interrogativi ulteriori sul supposto abbandono di questo genere che Marino opererebbe oltre il canto I.

²¹ C. Caruso, *Dalla pastorale al poema: l'Adone di Giovan Battista Marino*, in *La poesia pastorale nel rinascimento*, a cura di S. Carrai, Antenore, Padova 1997, p. 349. Il saggio di Caruso risulta fondamentale per la ricostruzione del senso dei rapporti tra *Adone* e *Stato rustico*, come pure per una complessiva riflessione sul concetto di pastorale nel poema, considerata in senso più estensivo rispetto ad esempio a Martini.

Clizio, *alter-ego* esplicito di Giovan Vincenzo Imperiali, Marino pagasse invece un vero e proprio tributo «assegnandogli una parte in tutti i momenti decisivi del poema»; anzi, in quel saggio Caruso notava più in generale come «rimangano tuttavia nell'Adone numerosi segni che denunciano l'originario assunto umile del poema, alcuni dei quali in punti chiave e pertanto ineludibili» per arrivare poi a quella che trovo una squisita definizione, per cui nell'*Adone* sarebbe «come se la formula dell'idillio, più volte ripetuta, assurgesse per accumulazione alla dignità di poema»²². Infine la lettura di Martini sembra considerare l'*Adone* rispetto allo *Stato rustico* secondo un principio eccessivamente rigido di sussequenzialità, come cioè se il poema di Marino venisse con chiarezza *dopo* quello dell'Imperiali: ma se ciò è certamente vero alla semplice osservazione della cronologia di stampa delle due imprese editoriali (separate da uno iato di dodici anni) la questione si fa invece molto più incerta rammentando che i rapporti tra i due autori risalgono indietro a ben prima del periodo torinese di Marino, e dunque la stesura dei due poemi ha certamente proceduto per lungo tempo come in parallelo: il che potrebbe oltretutto persino costituire uno spunto per esaminare anche i lasciti dello *Stato Rustico* all'*Adone* evidenziati da Carmela Colombo²³ come una prova certa di contatto, ma non necessariamente di derivazione. Anche questa prospettiva mi pare dunque complessivamente rafforzi quanto Caruso rileva su basi strettamente testuali, ossia che non di congedo si possa parlare a riguardo di Clizio e a riguardo di quanto quel personaggio implicitamente rievoca, ma invece la questione debba essere considerata come un po' più sfumata.

²² Idem, *Ibidem*, pp. 357 sgg.

²³ C. Colombo, *Cultura e tradizione nell'Adone di G.B. Marino*, Antenore, Padova 1967, che ricostruisce la relazione con l'Imperiali e i prestiti dal suo poema. Si veda p. 69: «La posizione privilegiata riservata all'Imperiali cela un'amicizia ed una stima (in parte dovute indubbiamente all'alto rango occupato dal genovese nella società d'allora) che cominciarono molto prima e che non vennero mai meno: ne abbiamo la prima attestazione in ben dodici lettere scritte da Marino nel 1604. Di questo periodo è pure la composizione di un sonetto mariniano per l'Imperiali; inoltre per le sue nozze con Caterina Grimaldi compose l'epitalamio *Urania*». Quanto ai prestiti puntuali, Colombo registra anzitutto l'omonimia del protagonista dello *Stato rustico*, anch'egli Clizio, e poi il passaggio di *Stato rustico* IV 124-125 in *Adone* XX 72-75, di *Stato rustico* X 371 ancora in *Adone* XX 72-74, di *Stato rustico* X 383-84 in *Adone* IX 95-96, e di IX 313 in IX 101-102 oltre che di X 361 in IX 99. Come si vede, anche un meccanico esame dei luoghi di deposito di questi prestiti entro il poema di Marino non conferma, pur trattandosi ovviamente di una categoria secondaria di riscontri, una pacifica equivalenza tra il primo canto e l'ispirazione in senso lato pastorale.

D'altronde, rispetto allo stesso personaggio di Clizio sembra anche addensarsi in sede critica un certo vuoto ermeneutico, per cui non è male cominciare da qui, e soffermarsi con più attenzione sullo statuto complesso di questo personaggio nell'opera, che assume come sappiamo una autentica centralità anche in questo discorso sul genere.

2. Clizio

Sotto la persona di Clizio s'intende il signor Giovan Vincenzo Imperiali, gentiluomo genovese di belle lettere, che questo nome si ha appropriato nelle sue poesie. Nelle lodi della vita pastorale si adombra il poema dello *Stato Rustico*, dal medesimo leggiadramente composto.²⁴

Il rimando al poema del genovese appare, nel canto primo, scoperto e manifesto sin dall'allegoria: ma questa indicazione così evidente in un certo modo nasconde o almeno pone in secondo piano gli altri ritorni del personaggio di Clizio, che Caruso ricorda presenti «sul bel principio (I-II), nella caccia fatale (XVIII) e nelle celebrazioni conclusive (XX)»²⁵, per tacer anche del fatto che le venti allegorie premesse ad ogni canto sono sia attribuite a Lorenzo Scoto²⁶ sia, per via d'un ricordo unicamente tramandato da Stigliani, considerate di mano di Marino²⁷, lasciando, mi pare, tiepido in definitiva ad esempio Baldassarri a trattarle *tout court* come materia

²⁴ *Adone*, ALLEGORIA al canto I, p.139. Sui rapporti tra Marino e Giovan Vincenzo Imperiali rimando a L. Beltrami, *Tra Tasso e Marino: Giovan Vincenzo Imperiali*, dell'Orso, Alessandria 2015, in specie alle pp. 103-115.

²⁵ C. Caruso, *Dalla pastorale al poema*, cit., p. 357. E si noti che nelle allegorie di XVIII e XX non c'è alcuna esplicita menzione a Clizio, il che rende ancora più interessante il suo essere registrato in questo passaggio.

²⁶ Come segnala infatti Pozzi nel suo commento a G.B. Marino, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Mondadori, Milano 1976 (d'ora in poi indicato per brevità Pozzi, *Commento*), p. 173 «Le allegorie sono attribuite all'amico piemontese Lorenzo Scoto e gli argomenti al parmense Fortuniano Sanvitale. Lo Stigliani nega l'autenticità sia delle une che delle altre, attribuendo il tutto al M.; il M. Ne parla invece nell'epistolario come di cosa dello Scoto (*Ep.* n. 136) mentre generica è la promessa al Sanvitale di onorarlo nell'*Adone* (*Ep.* n. 153)».

²⁷ Come ricorda Russo nella nota alla prima ALLEGORIA in *Adone*, da cui traggio la citazione che segue, Stigliani (*Occhiale*, p. 227) giudicava che «Le [...] allegorie (accioché si sappia ancora quest'altra verità) non sono state fatte dallo Scoto, ma da lui stesso, sì perché lo stile le accusa per tali, come perché io le ho vedute in Parma scritte di sua propria mano, e mandate da lui a Fortuniano Sanvitali».

d'autore²⁸: a riprova della cautela infinita con cui è necessario trattare queste indicazioni così macroscopiche che Marino offre come guide apparenti per decifrare la sua poesia. È ad ogni modo stata forse questa luce diversa con cui sono consegnati al lettore gli episodi dei tre canti, il primo annunciato in pompa magna e gli altri come sottaciuti, unita ad una certa tendenza a considerare sempre l'*Adone* piuttosto come una lunghissima costruzione agglomerata e talvolta non necessariamente coerente di apparizioni e di storie, a trattenere i critici dallo studiare il peso, per gli equilibri interni del poema, di questo chiaro ritorno di un personaggio in luoghi tanto solenni di un racconto che è in fin dei conti uno: così come se, trovando di Clizio tutto il senso nel suo essere omaggio e commiato, si fosse in qualche modo trascurato di studiarne gli altri valori nella narrazione.

L'indicazione esplicita presente in allegoria, per cominciare, sembra aver messo in ombra e come rifunzionalizzato a se stessa un'altra importantissima menzione che Marino fa, in una lettera, a questi stessi versi:

Or come adunque affermar che tra parte e parte d'un poema con l'altro non si possa far parallelo e paragone? È così povero il mio poema dell'Adone, che non abbia cento e mille luoghi da paragonar con altrettanti della Gerusalemme? Il discorso in lode della vita pastorale, che introduco in bocca di Clizio, non è simile a quell'altro del pastore che parla ad Erminia? È così gran bestemmia il dir che si possa comparar un membro all'altro, benché i poemi sieno fra loro diversissimi? Io non ebbi mai pensiero d'emular il Tasso in questo mio poema, ma nemmeno ho per isproposito che un litterato amico voglia far parallelo tra scrittura e scrittura in quelle parti che fra loro, o per io soggetto, o per lo stile, hanno simiglianza.²⁹

Il passaggio della lettera del 1624 a Francesco Bruni evidenzia effettivamente col magistero tassiano un rapporto ambivalente, non limitato soltanto a questo luogo del poema³⁰: sotto la protesta della diversità dei due poemi e chiarendo di non aver mai inteso emulare la *Liberata* col suo *povero* [...] *poema dell'Adone*, Marino però rileva

²⁸ G. Baldassarri, *Il Marino, ovvero la Poesia*, in *Lectura Marini*, cit., p. 140, che a proposito dello statuto singolare dell'*ALLEGORIA* del canto IX commenta: «Quale che sia, in termini generali, il rapporto ipotizzabile fra quest'ultimo [l'autore] e l'estensore delle *Allegorie*».

²⁹ G. Marino, *Lettere*, cit., p. 400, ad Antonio Bruni, da Napoli, 1624.

³⁰ Idem, *Ibidem*: «Io non ebbi mai pensiero d'emular il Tasso in questo mio poema, ma nemmeno ho per isproposito che un litterato amico voglia far parallelo tra scrittura e scrittura in quelle parti che fra loro, o per il soggetto, o per lo stile, hanno simiglianza».

che molti luoghi di quello possono certo rivaleggiare con altri del poema tassiano. Su tutta l'opera sceglie tuttavia, a dimostrare questo assunto, proprio le ottave 144-161 del canto I: un lungo discorso di Clizio in lode della vita condotta a Cipro, al riparo dalle lotte e dagli impegni civili, chiaramente costruito sul modello del simile discorso del VII della *Gerusalemme Liberata*³¹. Se la funzione del canto I fosse tanto univocamente e scopertamente quella di omaggiare lo *Stato rustico* a mo' di commiato, non si vede perché Marino avrebbe dovuto leggervi e dichiarare oltretutto esplicitamente quest'ombra del modello tassiano: credo invece piuttosto che Marino, con una modalità davvero distintivamente sua, come altrove³² dichiara da un lato esplicitamente un debito o un modello, e dall'altro conduca sotteraneamente una partita del tutto diversa. In altri termini, o più semplicemente, non credo si debba prestare eccessiva fiducia a dichiarazioni di debito tanto esplicite e impegnative come quella dell'allegoria del canto I. D'altra parte la menzione al discorso del pastore a Erminia nella lettera al Bruni mi pare complichino notevolmente la questione su cui ci interroghiamo, ossia quella dei rapporti tra l'*Adone* e la pastorale: un personaggio infatti che dovrebbe omaggiare esplicitamente il genere bucolico, seppure in quella particolare forma di bucolica che è il poema dell'Imperiali, tuttavia poi pronuncia un discorso trapiantato, per stessa ammissione dell'autore, ed espanso dal poema per antonomasia epico, e però dalla sua sezione di più scoperto omaggio alla bucolica. Nella fotografia di questa complessità, che incorpora i modelli con un movimento ai limiti della convulsione, sembra davvero di osservare in scena la pratica insistita di commistione, e direi come uno sforzo protratto non di iscrizione entro un solo genere, ma invece di coesistenza tra i generi (o se si vuole di equidistanza da bucolica ed epica).

Il discorso di Clizio qui esaminato è stato studiato anche rispetto ad un altro luogo del poema, ossia quel passaggio del canto IX in cui è il pescatore-poeta Fileno,

³¹ T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, VII 7-13.

³² Mi riferisco ad esempio all'apparentemente limpido omaggio che il poeta muove, nel *Ritratto* (G.B. Marino, *Il Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele Duca di Savoia*, a cura di G. Alonzo, Aracne, Roma 2011) a Gabriello Chiabrera, salutato sì esplicitamente come «glorioso cigno di Savona» alla sestina 90, ma rispetto al quale in realtà la dedicatoria dell'opera, affidata al prestanome Conte di Revigliasco, formalizza il superamento da parte di Marino, capace di comporre celermente un poema di elogio sabauda mentre l'*Amedeide* di quello era stata respinta dal duca, con richiesta di ampliamento, proprio l'anno prima.

alter-ego di Marino, ripercorre la propria non sempre fedele³³ autobiografia intrecciandovi i moduli tradizionali del rifugio in Arcadia che affondano indietro sino alla pastorale virgiliana (su tutti il rifugio nel *locus amoenus* per la delusione provocata dall'esperienza della città e della corte). Alessandro Martini legge ancora, nella parziale equivalenza tra i discorsi di Clizio e di Fileno, una prova però della diversa levatura poetica che Marino vorrebbe attribuire a se stesso rispetto all'amico Imperiali:

Fileno narra di sè nell'isola dei poeti, cuore della reggia di Venere, dove si è rifugiato dalla Francia [...] mentre Clizio lo fa nel parco che circonda la reggia, di cui è semplice custode. L'Imperiale non appartiene neppure al rigoroso canone dei poeti di 9, 177-183, che invece Fileno è chiamato a chiudere. [...] In fondo la collocazione di Fileno nel regno di Venere e la sua ovvia futura promozione a ultimo anello della maggiore tradizione poetica italiana sembra premiare la tenacia e l'operosità del napoletano sui doni di natura e di fortuna del ricco patrizio genovese, che alla data d'uscita dell'*Adone* da almeno un decennio mostrava di non voler più correre l'avventura poetica così straordinariamente iniziata. È un'implicita gara in cui è possibile rilevare la vittoria del Marino in quanto ottenuta attraverso un analogo programma poetico, una concordia di intenti diversamente realizzati.³⁴

Certamente, mi pare, il fatto che dal 1611 in poi progressivamente il genovese abbia abbandonato le velleità poetiche non è fatto privo di significato per la sua assenza nel canone dei poeti elencati nello stesso canto e conclusi da Fileno³⁵ medesimo, e tuttavia credo che la lettura di Martini sia anche su questo punto non del tutto condivisibile: anzitutto perché se è vero che Clizio è nel parco della reggia di Venere e non nel giardino, d'altra parte la rappresentazione di Fileno, *alter-ego* di Marino, sembra non trarre affatto spunto o avere conoscenza del fatto di essere

³³ Interessante ad esempio la circostanza, che si commenterà nel cap. III di questo lavoro, al ribaltamento nella narrazione dei fatti torinesi operato da Marino tra l'archibugiata del Murtola e la propria prigionia, con conseguenze notevoli sul piano della percezione del suo ruolo in tutta la vicenda.

³⁴ A. Martini, *Oltre l'idillio*, cit., p.18.

³⁵ A patto che da questo silenzio posteriore al 1611 non discenda una percezione dell'*Adone* come opera esclusivamente successiva e conseguente lo *Stato rustico*, cosa che, mi sembra, dimenticherebbe quella esplicita contiguità di composizione per lungo tratto tra le due opere, cui ho fatto sopra menzione. Sulla questione della relazione tra Imperiali e Marino dopo la composizione del poema si sofferma ancora L. Beltrami, *Tra Tasso e Marino*, cit., p. 208, che segnala il dato che il genovese non accolse l'invito a comporre un ricordo di Marino dopo la sua morte che gli era stato rivolto da Fortuniano Sanvitale.

invece proprio all'interno di quel giardino, in un luogo dunque eletto rispetto al parco, mentre invece è certamente tutta come imperniata ed ispirata in modo univoco all'ambiente insulare e lacustre che lì è riprodotto (infatti, oltretutto, solo questo singolare tratto d'ambiente Fileno nomina: un *puro stagno*, le *rive*, un *fonte*³⁶). E a questo ambiente Fileno stesso d'altronde si accorda, non per caso rappresentato in vesti umili ed intento al canto rozzo e osceno dell'anguilla³⁷: questi dunque si qualifica forse piuttosto come *alter-ego* di una stagione della scrittura mariniana, ossia non tanto della scrittura dell'*Adone*, bensì piuttosto di quella delle *Rime Marittime*, a cui molto più che al poema rimanda non solo il nome della fanciulla invocata all'inizio da Fileno, appunto la Lilla delle *Marittime* e della *Bruna Pastorella*, ma anche e soprattutto l'ammissione di quella «vena povera certo et infeconda / ma schietta e natural com'è quest'onda»³⁸, che in nessun modo mi sembra riferibile al poema maggiore. Tale connotazione testuale così marcata a legare Fileno ad un preciso momento della scrittura mariniana ha poi certamente, è vero, conseguenze pesanti e profonde sul problema del genere di cui qui si discute, ma a me sembra che queste non debbano poi andare necessariamente nella direzione che Martini indica: se infatti questo esplicito legame con le *Marittime* mi sembra dovrebbe impedire di usare il personaggio per condurre un discorso che invece coinvolga più in astratto la poetica dell'*Adone*, e dunque per affermare che esso in se stesso implichi il superamento della pastorale nel poema, d'altra parte è vero che Fileno introduce, semmai, entro il cuore della reggia di Venere e soprattutto a coronamento del canone dei poeti di quel canto, una poesia strettamente marittima, e cioè appunto, in definitiva, di nuovo il genere

³⁶ *Adone* IX, 89.

³⁷ Le quattro ottave della canzone dell'anguilla, ad *Adone* IX 48-51, raggiungono probabilmente l'apice della poesia comico-realistica entro il poema, assumendo tinte decisamente esplicite e rivolgendosi alla Lilla cantata già da Marino nella *Bruna pastorella* con una chiara equiparazione tra il pesce e il membro, secondo una memoria che Pozzi e Russo nei commenti fanno risalire a Berni. La forza connotativa che l'episodio assume è amplificata ulteriormente se la si osserva secondo quel giudizio di Fulco, a proposito del tema erotico nel poema, in *La «meravigliosa passione». Studi sul Barocco tra letteratura e arte*, Salerno, Roma 2001, p. 62: «C'è un rifiuto stilistico della tradizione "comica" rinascimentale, superata da diverse, più sofisticate convenzioni mondane della corte». Sui rapporti tra la poesia mariniana e la tradizione burlesca si veda anche il cap. II di M. Guglielminetti, *Tecnica e invenzione nell'opera di Giambattista Marino*, D'Anna, Firenze 1964, pp. 69-106, intitolato *Il Marino burlesco*.

³⁸ *Adone* IX, 88.

dell'egloga³⁹. Così, le conseguenze di tali circostanze sul dibattito a proposito del genere e dell'eventuale superamento dell'egloga nel poema mi paiono non trascurabili, e credo ribadiscano certamente una primazia di Marino in quel campo specifico, e senza permettere più di intendere questi versi come prova dell'avvenuto commiato: ma in definitiva, se ne riporta la sensazione che Marino abbia con tali questioni un atteggiamento decisamente flessibile, anfibio e anche in parte francamente disinteressato.

Proprio in questa prospettiva, con acume nota Baldassarri nella sua lettura dello stesso canto di Fileno che «il c. IX, e i connessi discorsi mariniani sulla poesia, si articolano però secondo un percorso frastagliato, e con calcolate duplicazioni al loro interno»⁴⁰, giungendo sino a enunciare esplicitamente persino l'ampia portata e autentica programmaticità di questa pratica mistificatoria sempre in atto nella scrittura del poema:

Non c'è che dire: se ipotesi più generali sull'*Adone* possono formularsi a partire da questo canto, caratteristica delle insistenti simmetrie mariniane è la loro mutevolezza a ogni cambiamento di scala, a ogni passaggio dall'insieme del poema ai "gruppi locali" di canto, sino al canto singolo, ai suoi episodi e ai dettagli di ciascuno; non solo di "disfunzionalità narratologica" rispetto alla collaudata tradizione del poema narrativo si tratta, ma di qualcosa di più, di una pratica illusionistica calcolata, di un miraggio programmato e d'autore.

Ma di questa *pratica impressionistica calcolata* si può intuire già l'azione anche a proposito del personaggio stesso di Adone, perché non è trascurabile che questi, che contempla appunto nel passo citato del canto IX un *alter-ego* d'autore, goda in altri

³⁹ In questo senso è opportuno ricordare quanto Baldassarri notava in *Il Marino, ovvero la Poesia*, cit., p. 140, a proposito dei rapporti tra l'*alter-ego* d'autore e la centralità di questo canto: «Chiuso fra il nuovo "sole", tutto amoroso, dell'invocazione di apertura agli "occhi" della sua donna, e la splendida e conclusiva ottava sul venire della notte che segna il termine della giornata e dell' "azione" che ad essa si riferisce, secondo gli schemi non usuali nella partitura complessa e variata dell'*Adone* [...] il c. IX si qualifica intanto come "singolarità", come non appartenente a un "gruppo locale" di canti, come invece richiederebbero strategie altrove ben collaudate dal Marino. La centralità della funzione d'autore, giustificata *in limine* sin dall'*Allegoria*, garantisce dal canto suo il senso dell'operazione: privilegiamento, in posizione forte, del canto, non sua parenteticità rispetto alla sequenza narrativa del poema».

⁴⁰ G. Baldassarri, *Il Marino, ovvero la Poesia*, cit., p.141.

luoghi a propria volta⁴¹, e particolarmente nel canto I, di una qualche misura di sovrapposibilità con Marino medesimo: il che non solo enfatizza l'idea che Fileno potesse costituire come il simbolo di una specifica stagione e di un certo tempo della poesia mariniana, ma anzi offre l'ennesima prova della molteplicità dei punti di interferenza tra opera e biografia, che si stabiliscono entro un ordine imprevedibile e costantemente ridiscusso, oltre che ben lontano dalle equivalenze simboliche che in pari tempo la pagina stessa sembra dichiarare.

Perché a ben guardare, anche solo a cominciare dalle linee narrative più macroscopiche, nel racconto dell'accoglienza di Adone sull'isola sconosciuta da parte del gentile pastore (snodo narrativo questo che sarebbe poi completamente inutile ai fini della trama, se si trattasse solo di un'ospitalità notturna senza conseguenze, ma invece è minutamente registrato con «Clizio pastor l'accoglie in sua magione» anche nella quartina dell'argomento del canto) è ben evidente che Marino vuol ricordare e onorare anzitutto l'antico vincolo di ospitalità e mecenatismo che lo legava all'Imperiali, e che dunque era o era stato anche lui stesso ad avere, come e con Adone, «in albergo villan lieto soggiorno»⁴² (alludendo esplicitamente, mi sembra, alle ville suburbane che quello possedeva in Genova, dai celebri giardini⁴³). Proprio questo stesso complesso di interferenze che gravano qui sul personaggio di Adone mi sembra renda possibile rileggere un episodio dell'incontro con Clizio di solito considerato disfunzionale nella struttura del canto e del poema, come ha notato

⁴¹ Osserverà ad esempio Fulco, in conclusione alla sua lettura del canto X dell'*Adone* (*Pratiche intertestuali per due performances di Mercurio*, in *Lectura Marini*, cit., p. 179) come anche la figura di Mercurio non sia immune da forti sovrapposizioni autobiografiche: «Con la maschera ambigua e mobilissima di Mercurio [...] si esibisce e si occulta, provoca e finge di rientrare nell'ordine, una personalità forte e smalzata, libertina senza vocazioni al martirio, curiosa e prensile senza inibizioni, narcisista senza autoindulgenze, con qualche arguto lampo d'autoironia».

⁴² *Adone* I 167.

⁴³ Sul punto, nota Martini in *Oltre l'idillio*, cit., p. 20, che «Il parco del Clizio mariniano è cosa volutamente ben più vaga e letteraria dei coltivatissimi ed enciclopedici giardini dello *Stato rustico*: “stato rustico sì, ma pregno di stato civile” come subito avvertì il Grillo, e come il Marino, affascinato dalle macchine e dalla mondanità quanto e forse più dell'Imperiale, tende a far dimenticare, per darci un'immagine tutta e solo pastorale del predecessore».

anche Pozzi⁴⁴, potendolo così osservare da una prospettiva differente. Si tratta delle ottave 162-165, in cui il pastore offre ristoro all'ospite con cibi e bevande:

Del maestro d'amor gli amori ascolta
stupido Adone ed a' bei detti intento.
Colui, poich'affrenò la lingua sciolta,
fè da' rozzi valletti in un momento
recar copia di cibi, a cui la molta
fame accrebbe sapore e condimento;
mel di diletto e nettare d'amore,
soave al gusto e velenoso al core;

né mai di loto abominabil frutto
di secreta possanza ebbe cotanto,
né fu giamai con tal virtù costruito
di bevanda circea magico incanto,
che non perdesse e non cedesse in tutto
al pasto del pastor la forza e'l vanto:
licore insidioso, esca fallace,
dolce velen ch'uccide e non dispiace.

Nel giardin del Piacer le poma colse
Clizio amoroso e quindi il vino espresse,
ond'ebro in seno il giovinetto accolse
fiamme sottili, indi s'accese in esse.
Non però le conobbe e non si dolse,
ché, finch'uopo non fu, giacquer sopresse,
qual serpe ascosa in agghiacciata falda,
che non prende vigor se non si scalda.

Sente un novo desir ch'al cor gli scende
e serpendo gli va per entro il petto;
ama né sa d'amar, né ben intende
quel suo dolce d'amor non noto affetto;
ben crede e vuole amar, ma non comprende
qual esser deggia poi l'amato oggetto
e pria si sente incenerito il core
che s'accorga il suo male essere amore.⁴⁵

Le ottave rivelano certamente in diversi modi la loro disfunzionalità, se non addirittura il loro trapianto con adattamento appena parziale al racconto, sin dai primi

⁴⁴ Già Pozzi a proposito di questa scena aveva messo in luce nel suo commento come «Dal punto di vista narrativo il cibo fatato di Clizio sarebbe un'ulteriore macchina narrativa che favorirebbe il compiersi dell'evento in corso, cioè l'innamoramento di Adone (come ben appare nell'anticipazione di 164, 5-6) Ma questo pulsante non influisce nella catena del racconto, eccetto che per il sorprendente finale del c. 4».

⁴⁵ *Adone* I 162-165.

versi: anzitutto perché la qualifica di *maestro d'amor* compare qui per la prima volta riferita al pastore, dei cui amori nulla sino ad ora si è conosciuto, col risultato di una marcata evidenza di giustapposizione di materiale versale di provenienza diversa, che sembra in qualche modo ispirato, almeno per le prime due ottave, anche ad atmosfere tassiane del genere di quelle del giardino di Armida⁴⁶: ma pure i *rozzi valletti* che conducono le pietanze incantate non collimano davvero con l'ambiente in fin dei conti rustico della scena, quella certo *sì cara magion*, ma che conterà tuttavia di un *albergo villano* e di un *rozzo letto* in cui il giovane sarà poi ospitato, come pure in definitiva è anche il complesso di questo banchetto che sembra in contrasto con la successiva *parca mensa* di I 167. Sempre sul piano narrativo, la cifra di questa disfunzionalità non appare solo nel fatto che Amore non necessitasse certo di Clizio per legare Adone, ma più profondamente nei modi, seppure di lunga tradizione, in cui questo stesso innamoramento è raccontato⁴⁷: perché anima questi versi una connotazione in definitiva assolutamente virgiliana, complessivamente negativa (*velenoso, abominabil, bevanda circea, insidioso, fallace, uccide*), che scarsamente mi sembra addirsi a quella forza invece decisamente positiva che è amore nel poema. E un particolare poi forse trascurabile o troppo minuto in queste ottave per giunta in qualche misura extravaganti, ma che merita però di essere posto in luce nel nostro discorso, è anche la menzione, a I 164, all'accesso che a Clizio sembra ben consentito alle regioni più recondite del giardino del piacere, ossia a quelle che si è creduto gli fossero interdette⁴⁸, ma da cui pure coglie qui chiaramente i pomi e si potrebbe pensare vendemmi le uve (vista l'ambivalenza che trovo insanabile del *quindi* al v. 2, *sì*

⁴⁶ Accanto ai riferimenti al canto VII della *Liberata* che, con la sua parentesi pastorale, si offriva come naturale termine di paragone per la scena qui descritta, puntualmente rilevati da Russo nel commento, mi sembra infatti che non sia estraneo alla rappresentazione di questo ambiente neppure l'episodio di *Liberata* XV (che cito dall'edizione a cura di F. Tomasi, BUR, Milano 2009): nel giardino di Armida, all'ottava 58, «de' cibi preziosi e cara / apprestata è una mensa in su le rive», e alla 63 il riferimento all'età dell'oro è comune alla parentesi idillica di *Adone* I, poiché lì si sente «quel piacer [...] che già sentì ne' secoli de l'oro / l'antica e senza fren libera gente», come pure l'assicurazione che nella stessa ottava le creature che abitano l'Eden tassiano rivolgono ai cavalieri cristiani, «ché guerrier qui sol d'Amor sarete», consuona con l'insistenza su Clizio *amoroso* e *mastro d'amor*. La ragione del riferimento sarà ancora una volta nelle tinte allusive che proietta sul finale del primo canto dell'*Adone*.

⁴⁷ Russo, nel suo commento, in effetti propone per questo passo il riferimento alla Didone virgiliana, ed in particolare ad *Aen.* II 471-475 e poi IV 1 sgg.

⁴⁸ A. Martini, *Oltre l'idillio* cit., p. 18: «Fileno narra di sé nell'isola dei poeti, cuore della reggia di Venere, dove si è rifugiato dalla Francia [...] mentre Clizio lo fa nel parco che circonda la reggia, di cui è semplice custode».

avverbio di tempo ma qui piuttosto di luogo), libero perciò di percorrere anche i giardini di palazzo, per ricavarne il vino incantato che offrirà all'ospite.

A rendere notevoli queste ottave tuttavia è anche il modo in cui il sentimento dell'innamoramento è rappresentato, come una passione ancora priva di oggetto, accesa nel protagonista ma come non finalizzata: come appunto se con amplissimo anticipo sul canto terzo, intitolato esplicitamente *L'innamoramento*, Marino intendesse rendere predisposto il suo protagonista a quell'esperienza cruciale nello sviluppo della storia, e dunque sin da qui più malleabile all'amore: come che sia, resta il fatto che Adone alla mensa di Clizio si sente acceso da quelle fiamme, esplicitamente ebbro e vinto senza accorgersi d'esserlo. E questo punto focale del racconto non si risolve, io credo, soltanto con la già citata disfunzionalità delle ottave del banchetto, e neppure basterà la menzione corsiva che chiuderà il canto IV ricordando questi avvenimenti ad assorbirne tutto il senso⁴⁹, giustificandolo univocamente nella prospettiva della venuta di quella Venere che ancora deve mostrarsi al giovinetto per dare corpo ed oggetto infine a quel sentimento: è invece mia opinione che il poeta intenda giocare anche e parallelamente sul filo di una allusione più sottile, caricando la rappresentazione del rapporto tra il pastore e l'ospite di una sorridente allusione omoerotica (d'altronde certamente non estranea ai testi più noti della bucolica latina⁵⁰), che offrirebbe maggior senso e ragione alle difformità altrimenti ingiustificabili di questa regione del canto, a quella particolare inoperanza che qui rinviene anche Russo:

le assicurazioni di Clizio, che valgono a sottolineare semplicità e purezza della vita pastorale, contrastano però con l'inganno perpetrato ai danni di Adone nell'offerirgli cibi incantati. Il discorso di Clizio risulta dunque mendace: come detto, il particolare di un adescamento operato da Clizio rimane di fatto inoperante, ma finisce per riverberare una luce diversa sul personaggio,

⁴⁹ Già Pozzi, vd. *supra*, n. 44 aveva segnalato la funzione fondamentale del finale del canto IV per comprendere questo passaggio. Il riferimento in oggetto si sostanzia nella seconda metà dell'ultima ottava, la 293, di *Adone IV*: «ma con le faci e le faville a canto / sente avvampar nel cor la fiamma accolta; / la fiamma, che 'l pastor con sue vivande / gl'infuse al cor, già si dilata e spande». Russo però giudica i versi «un effetto così lontano dalla causa da far pensare a una imperfetta giuntura narrativa». Effettivamente l'ottava 293 si colloca là in una posizione profondamente estranea al discorso con cui Amore, in prima persona, ha raccontato la storia di Psiche, terminando le sue parole proprio all'ottava 292.

⁵⁰ Mi riferisco particolarmente all'egloga II delle *Bucoliche* che rappresenta il canto di struggimento di Coridone per il bellissimo giovane Alessi, ricordato anche nella III egloga di Giovanni del Virgilio.

rendendolo interno al meccanismo che lavora per l'innamoramento tra Venere e Adone. Non è tuttavia impossibile che quel passaggio sul *cibo velenoso al core* venisse incastrato dal Marino su uno sviluppo preesistente, e non adeguatamente poi raccordato alla versione finale del racconto.⁵¹

A suggerire la soluzione che prospetto non è tanto tutto questo complesso di ambivalenze, quanto piuttosto alcuni altri riferimenti che possono essere reperiti nel canto, ed in particolare originati dalla discussa ottava 134 che descrive, con protratta metafora floreale, la bellezza di Clizio:

Di dorato coturno ha il piè vestito,
eburneo corno a verde fascia appende;
ride il labbro vivace e colorito,
sereno lampo il placid'occhio accende;
ha fiorita la guancia, il crin fiorito
e fiorita è l'età che bello il rende
tutto insomma di fiori è sparso e pieno
fior la man fior la chioma e fiori il seno.

Versi che certo costituiscono un saggio significativo dei modi della scrittura mariniana rispetto ai modelli, col loro inglobare e fondere in una spinta decisamente virtuosistica nella descrizione di un protagonista di poema bucolico altri due caposaldi dello stesso genere⁵², ma che sottolineano anche il punto di questa bellezza fisica in un indugio ricercato e avvertito della scrittura, che è stato ben notato dalla critica: se Russo vede in questo profluvio di fiori «con riguardo alla grazia poetica dell'Imperiali, [...] allusione alla magnificenza del genovese, che garantiva sostegno ad artisti e letterati», anche Martini lo trova «eccezionale» e lo considera «attribuzione di stile sommamente fiorito» pur avvertendovi «una lieve valenza parodica, nei confronti di più lunghi, complessi e diluiti spargimenti di fiori, reali e metaforici, riscontrabili in ogni parte dello *Stato rustico* e in particolare sulla ninfa con torello della

⁵¹ *Adone*, nota *ad locum*.

⁵² Il passo infatti fonde e intreccia certamente un riferimento a *Liberata* VII, dove nel discorso del vecchio pastore all'ottava 13 è nominata «l'età fiorita» (trapianto confortato dalla interessante coincidenza che sia anche comune ai due pastori la stessa loro occupazione: il vecchio all'ottava 12 ricorda infatti di essere stato in città «Guardian degli orti», e così pure Clizio afferma che «del suo bel parco la custodia in cura / diemmi la madre dell'alato dio»). Quella stessa guancia fiorita, tuttavia, come imparo da Russo nella nota *ad locum*, è anche un esplicito trapianto dalla descrizione di Silvio nella prima scena del *Pastor Fido* (atto 1, scena 141).

decima parte»⁵³. La mia opinione è che, a corollario di tutto ciò, i versi vadano anche letti in un sistema allusivo costruito insieme all'ultima ottava del canto, e più in particolare con l'elaborata metafora a cui è affidata la descrizione del coricarsi del pastore e del suo ospite:

Sceso intanto nel mar Febo a corcarsi
lasciò le piagge scolorite e meste,
e pascendo i destrier fumanti et arsi
nel presepe del ciel biada celeste,
di sudore e di foco umidi e sparsi
nel vicino Ocean lavar le teste;
e l'uno e l'altro sol stanco si giacque,
Adon tra' fiori, Apollo in grembo a l'acque.⁵⁴

Se, a proposito di disfunzionalità, non si vuol credere che Adone dorma con Clizio letteralmente in mezzo ai fiori, cioè sdraiato nei prati all'addiaccio sotto le stelle (ma sappiamo che il pastore è provvisto di un riparo, seppure rustico) dovremo leggere in quella metafora proprio il compimento del prezioso sistema allusivo: data l'equivalenza esplicita del giovinetto con Apollo (*l'uno e l'altro sol*), come il dio si corica *in grembo a l'acque* Adone si coricherà in grembo ai fiori, cioè appunto in grembo a Clizio «tutto di fiori»⁵⁵: dando così anzitutto sostanza per la prima volta a quella mascolinità perplessa e incerta che in diversi altri luoghi del poema sarà manifestata da Adone e massimamente, si badi, nella celebre scena della sua uccisione proprio alla presenza di Clizio stesso, ma in fondo offrendo ragione immediata anche alle ottave del banchetto, con l'indicare un oggetto per quell'innamoramento altrimenti inespresso e quindi come insensatamente patito, ed offrendo un fine specifico ad un *adescamento* altrimenti incomprensibile. Nemmeno credo sia senza significato, a corollario di questa proposta, tornare infine a un passo dell'epitalamio *Urania* del 1604, dedicato da Marino proprio all'Imperiale nelle sue nozze con Caterina Grimaldi:

In grembo al caro amante ancor ritrosa
ricusa e brama e tace
e con quel ciglio, ove beltà s'annida

⁵³ A. Martini, *Oltre l'idillio*, cit., p. 20.

⁵⁴ *Adone* I 170.

⁵⁵ A. Martini, *Oltre l'idillio*, cit., p.20.

hor lo sfida, hor l'affida,
pon mente come dolce a mille a mille
gli porge a ber ne gli umidi zaffiri
fe' duo soavi giri
i' non so dir se lagrime o faville
faville onde lo strugge a poco a poco
di sollecito amor lecito foco.⁵⁶

Questi versi dell'epitalamio non solo si rivelano consonanti, quasi due variazioni dello stesso tema, con le ottave 162-165 dell'*Adone*, soprattutto per quanto riguarda l'uguale indugio sull'atto del bere un dolce liquore da cui scaturisce il fuoco d'amore, anche là esplicitamente descritto benché in diversa situazione (altro il banchetto, consimili gli effetti), ma sono aperti dalla sposa dell'Imperiali ritrosa eppure *in grembo al caro amante*, con specchiata somiglianza alla situazione descritta in chiusa del canto I dell'*Adone*, rassomigliando così infine il *rozzo albergo* di Clizio ad un nobile talamo nuziale.

A ben guardare, una simile proposta per i dubbi interpretativi che convergono su questa regione del testo acquisirebbe maggiore autorizzazione anche dai modi in cui, sempre nella scena del banchetto, si imposta il rapporto tra Adone e Clizio, con la forte caratterizzazione di quest'ultimo, benché altrove descritto come giovinetto, nella posizione però del maestro, come se Marino avesse inteso caricarlo, proprio in questa prospettiva, di alcuni statuti ulteriori e altrimenti non necessari. Quanto poi alla possibile riscrittura del passo di *Urania*, andrebbe anche notato che l'operazione mariniana non si limita, in questa circostanza, all'abituale e vantato attingere a materiale altrui (pratica che d'altronde gli è del tutto consueta) ma assume ancor di più valenza di omaggio ammantandosi come di un'aura di esclusività, col chiamare in causa proprio un testo d'occasione e specificamente indirizzato allo stesso destinatario, il quale si suppone che dovesse conoscerlo certamente, trattandosi di un dono proprio a lui rivolto.

Sempre volendo assumere questa prospettiva come significativa, mi sembra in aggiunta notevole anche osservare che vincoli non labili legano il proemio del canto seguente a questo finale: canto che, come è stato autorevolmente notato, è

⁵⁶ G.B. Marino, *Urania, Epitalamio nelle nozze degli illustrissimi Signori Giovan Vincenzo Imperiali e Caterina Grimaldi*, in *Epitalami del Cavalier Marino*, Ciotti, Venezia 1618 (la citazione è prodotta però dall'ed. Ciotti, Venezia 1648, p. 119). A proposito della complessa relazione tra gli *Epitalami* di Marino e l'*Adone* si veda E. Russo, *Sulle amoroze tenerezze di Marino. Tra Epitalami e Adone*, «Italique» 17 (2014), pp. 113-162.

certamente posteriore al 1616⁵⁷ e sembra nascere dal desiderio di ampliare la materia del poema inserendovi l'*excursus* sul giudizio di Paride che lo occupa in gran parte, ma il cui proemio appare costituito come una risposta o una palinodia rispetto alle vicende di Clizio ed Adone, trovando in esse un radicamento e come una profonda autorizzazione. Anzitutto il *giovinetto Alcide* evocato *ex abrupto* nel primo verso assuona profondamente con l'altro *giovinetto* del poema, appunto Adone, tanto che il mito di Ercole al bivio sembra, alla lettura corsiva, esplicitamente riferito, come per giustapposizione, a quanto avviene o potrebbe avvenire tra Adone e Clizio: e va poi notato che la strada dalla quale Ercole è tentato a II 1 è appunto *di delizie e piacer tutta fiorita*⁵⁸, e ai fiori nuovamente si tornerà ancora a II 5, lì come a sancire un rifiuto opposto all'*adescamento* di cui si è detto

Curi lo scampo suo, fugga e disprezzi
 le dolci offerte, i dilettoni inganni,
 né per che la lusinghi e l'accarezzi
 disperda in fiore il verdeggiar degli anni.
 Mille ognor le propon con finti vezzi
 per desviarla da' lodati affanni
 gioie amorose, amabili diporti,
 che poi fruttano altrui ruine e morti.⁵⁹

In questo senso il proemio del canto II appare effettivamente come una palinodia, o come un voler prendere le distanze da quel sistema allusivo evocato nel primo canto risolvendolo in una specie di smentita: anche di qui si intuisce forse la sua composizione in un tempo diverso, anche da questo intento di revisione a posteriori, di perfezionamento moraleggiante di una vicenda che altrimenti sarebbe rimasta tutta sospesa. Le ragioni saranno forse da cercare in una diversa cognizione dell'importanza delle proprie amicizie, che potrebbe aver ridimensionato il ruolo dell'Imperiali al poeta più certo delle sue sostanze rispetto agli anni ravennati e

⁵⁷ *Adone*, introduzione al canto I.

⁵⁸ *Adone*, II 1: «Giunto a quel passo il giovinetto Alcide / che fa capo al camin di nostra vita, / trovò dubbio e sospeso in fra due guide / una via, che 'n due strade era partita. / Facile e piana la sinistra ei vide, / di delizie e piacer tutta fiorita; / l'altra vestia l'ispide balze alpine / di duri sassi e di pungenti spine».

⁵⁹ *Adone* II 5.

torinesi, e che in definitiva spingerà forse Marino a stemperare e rendere così più cauti tutti gli espliciti non detti del finale del canto I⁶⁰.

Ciò che dunque in definitiva mi sembra rilevare a proposito del personaggio di Clizio, rispetto al nostro discorso sul problema del rapporto tra *Adone* e genere pastorale, è il fatto che la sua apparizione non abbia solamente i tratti di una maschera da cui Marino intenda prendere commiato, ma invece si sostanzia di una dimensione profonda di non detto, che doveva oltretutto segnare il testo fin nella sua ultima fase di elaborazione (cosa di cui la rara disfunzionalità narrativa che interessa le ottave si fa testimone): da questo alto peso specifico del passaggio discendono oltretutto rielaborazioni che interessano i canti successivi, cioè il proemio del secondo e il finale del quarto, e anche la cruciale permanenza in vita del personaggio di Clizio a scortare addirittura la morte del protagonista, proprio allorquando secondo Cherchi, ed è una lettura che va riversata anche su Clizio, *Adone* proclamerà se stesso «un devoto di Diana, la rivale di Venere, la forza sempre esorcizzata nel poema, la dea che gli causa la morte», per cui «in punto di morte Adone ritorna al suo primo amore, e vuol essere immortalato nel tempio di Diana»⁶¹.

Ecco perché la funzionalità narrativa di Clizio, anche là, non può leggersi solo nel senso di un'apparizione leggera, come se fosse banalmente connaturata all'ambiente della caccia e del bosco, ma invece consuona profondamente proprio con questo ritorno a Diana, ed assume per conseguenza tutti i tratti anche di un ritorno, letteralmente *in articulo mortis*, al genere da cui il poema si era allontanato e di cui egli si fa incarnazione. Insomma, ciò che preme segnalare su Clizio è che il suo ruolo nel poema non pare decisamente quello di una comparsa, ma invece obbedisce ad una precisa orchestrazione narrativa che giunge a toccare il punto nevralgico del momento della morte, dove *Adone* dichiara, secondo la lettura di Cherchi, in modo lapidario una fedeltà antica in cui anche quel genere è coinvolto.

⁶⁰ Su questa necessità di riorientare l'opera anche simbolicamente, e non solo sul piano degli elogi più manifesti, nella ricerca di un posizionamento stabile entro la corte parigina si sofferma C. Caruso in *Adonis. The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance*, Bloomsbury, London 2013, particolarmente alle pp. 74-77.

⁶¹ P. Cherchi, *La metamorfosi dell'Adone*, Longo, Ravenna 1996, p. 84, che continua: «come se ciò non bastasse, Adone lascia a Venere i suoi cani da caccia come la cosa più preziosa e più cara che egli abbia, tanto che Saetta e non Venere vien dichiarato una ragione di vita o di morte».

3. Altri debiti pastorali

I debiti del poema con la pastorale si radicano però anche, a mio giudizio, in una dimensione diversa rispetto ai più macroscopici snodi di trama e di vita dei personaggi, e possono in definitiva essere colti più pienamente se si dà anche qualche esempio della pratica insistita di trasposizione di materiale direttamente riferibile appunto a testi di matrice pastorale entro l'*Adone* stesso. Per farlo va chiarito preliminarmente che simili prelievi riguardano non solo testi altrui, come è più noto, ma anche altri testi di Marino, rispetto ai quali quindi il poema maggiore, come si vedrà in seguito, assume per conseguenza uno statuto singolarissimo. E d'altra parte, se nei paragrafi che seguono si esamineranno più puntualmente alcuni di questi passaggi di materiale ed il loro senso, va formulata sin d'ora però una osservazione generale: per un autore con la facilità e velocità di scrittura di Marino non può essere privo di significato il consapevole e voluto ricorso ad un materiale linguistico tanto orientato e connotato, esplicitamente proveniente da testi pastorali, tanto che andrebbe forse posta un'enfasi maggiore sul senso di questa effettiva conservazione di tessere piuttosto che sulla disgregazione dei testi da cui provengono⁶². Ciò perché in definitiva appare evidente, a corollario della prova di ritorno alla pastorale per via narrativa offerta sopra dal tramite di Clizio, che c'è anche un costante ritorno a materiali appartenenti a quel bacino, ritorno che decisamente travalica i confini del primo canto e anzi diventa quasi un'abitudine del poeta, tanto da giungere ad influenzare lo stile, le strutture del verso, a nutrire davvero la sostanza dell'ottava di Marino in infiniti punti⁶³. Gli esempi che seguono vogliono offrire la descrizione di

⁶² Particolarmente mi riferisco a quanto E. Taddeo, in *Studi sul Marino*, Sandron, Firenze 1971, pp. 58-59, desumeva esaminando il passaggio dalla prima alla seconda redazione dei *Sospiri di Ergasto*, e motivandovi anzitutto quella correzione attraverso criteri principalmente estetici: «anche a scapito di qualche tratto descrittivo abbastanza felice ma piuttosto esteriore, B, eliminando il superfluo, condensando, intensificando, persegue da un lato una maggiore precisione “tecnica”, dall'altro più ricchi effetti pittorici, e dà all'ottava una più serrata unità compositiva, spesso improntata all'acutezza». Ne desumeva quindi lo studioso: «Il fatto è che il Marino condannò alla demolizione le sue opere giovanili per recuperarne i materiali più pregevoli in quelle della maturità; e come le *Egloghe boscherecce* furono sacrificate alla *Sampogna*, così i *Sospiri di Ergasto* furono sacrificati all'*Adone*».

⁶³ Nei paragrafi che seguono non proporrò esempi tratti dalla *Lira*, per cui sulla questione dei trapassi di questo settore di materiali entro l'*Adone* rimando a M. Slawinski, Della *Lira* parte terza: *sulla strada dell'Adone?*, in *Marino e il Barocco*, cit., pp. 237-257.

queste modalità di permanenza stilistica della pastorale in vari luoghi del poema, ancora per osservare in prospettiva diversa un'altra forma influente e non marginale del suo sopravvivere. Gli esempi sono stati scelti perché rappresentano differenti modalità di riuso: la selezione non è quindi esaustiva, ma anzi puramente indicativa, condotta per evidenziare la molteplicità di operazioni d'autore in azione nel passaggio da un testo all'altro, e non esaurisce quindi le considerazioni possibili sulla relazione tra i testi proposti e l'*Adone*, da rimandarsi nella loro globalità ad altra sede.

3.1 Dal proemio di *Tirsi*

Musa, che meco in alto stil sovente
hor della Cetra, or della tromba il suono
cantar solei d'amor l'arme, e di Marte
l'humil sampogna, e le selvaggie canne,
hor prendi, e l'ombra il boschareccio canto 5
con l'acque, e l'aure, e gl'augelletti accorda.
Indi dal sacro monte, e di quel sacro
santo arboscel, che le famose chiome
orna, et onora un verde ramo scegli,
e di sue frondi la mia fronte avvolgi, 10
ma di minuto amorosetto mirto
Amor m'intessa i suoi graditi freggi.
E tu figlio d'Heroi, sovrano Heroe,
spirto leggiadro, à cui dal Cielo è dato
sopra i più cari, e i più spediti ingegni 15
volar cantando spesso oltre le stelle
di felici pensier levar le piume.
Giovanetto real, ch'a nobil opre,
a volar sommo, à virtù rara inteso.
Per lo destro sentier movendo i passi 20
gl'anni precorri, e l'altrui speme avanzi,
e dietro à tuoi maggior segnando a prova
con piè tenero ancor degne vestiggia,
de la gran villa i sempre verdi honori,
con nuovo honor di nuova gloria accresci 25
l'inculte note, i semplicetti carmi,
ch'Amor dolce dettò con bassi accenti
frà queste selve, e ne le scorze vive
tosco Pastor con rozza man impresse
gradir ti piaccia; Apollo anco tal hora 30
degnò le selve, et anco oggi non sdegna
far di nuovo à le selve il suo ritorno;
che pasce, et erra per l'amene sponde,
ove suoi chiari, e lquidi zaffiri [sic]
sparge Sebeto da la nobil Urna. 35
Poiché vidi che Filli empia, e superba, [sic]
sol di sè vaga e di tutti altri schiva
lunge dal bosco à lei già caro albergo,
in chiusa, e nobil parte il piè ritrasse

di poggio in poggio, e d'uno in altro colle 40
 di lei piangendo, e sospirando l'orme
 cercò lung'hora, alfin dolente, e stanco
 d'un colle in cima à piè d'un pino antico
 solo s'assise, e'n ver l'avare mura
 che l'amato tesoro teneano ascoso, 45
 gli occhi rivolti in lor l'affisse, e quindi
 misurando quant'aria il dì vedea
 dà lei, ch'era il suo oggetto, e la sua cura,
 per in parte sfogar l'accese voglie,
 sciolse in simil tenor la voce à l'aura.⁶⁴

Tirsi è un idillio tramandato unicamente nelle *Egloghe boscherecce*, dove occupa la prima posizione preceduto dai *Sospiri di Ergasto*. Si tratta di un testo di notevole interesse non tanto per il suo valore letterario, quanto da un lato per un suo evidente statuto di incompiutezza, e dall'altro per il suo non essere stato accolto nella maggior collezione di idilli, ossia la *Sampogna*, cosa che suggerirebbe un giudizio limitativo su di esso da parte del poeta. Già presente con poche varianti nella edizione Vitale delle egloghe del 1616, anche nella forma che assume nella stampa Bonino, sopra riprodotta, si mostra piuttosto evidente che il poeta non è intervenuto a sanare quelle incongruenze: lo testimonia su tutto, e in modo macroscopico, il fatto che Apollo, al

⁶⁴ Riproduco il testo della *princeps* delle *Egloghe boscherecce* del 1620 (RIME / BOSCARRECCIE / DEL / MARINO. / *Sospiri d' Ergasto*. / *Tirsi*. / *Aminta*. / *Dafne*. / *Siringa*. / *Pan*. / *Elcippo*. / In Napoli / Per / Scipione Bonino / 1620) senza alcun intervento filologico, sciogliendo solo esse alta e *titulus* della nasale e abolendo la maiuscola a inizio verso, mantenendo anche i probabili errori meccanici (in particolare *liquidi* al v. 34 e *vidi* per *vide* al v. 36, segnalati a testo). Traggo le citazioni dalla copia conservata alla Newberry Library, Indiana, di cui Marco Landi, che ringrazio, mi ha fatto pervenire le riproduzioni fotografiche. Segnalo anche, a proposito della storia delle rarissime copie superstiti di questa edizione, che quella conservata presso la Beineke Library della Yale University, ritrovata da Giorgio Fulco e poi smarrita - come ricostruito da E. Russo in *Due ritrovamenti mariniani*, «Filologia e Critica», 32 (2007), p. 297, n. 37 - è ora nuovamente reperibile a catalogo e liberamente consultabile, legata con una copia della *Galeria*, call number Hd32 498y. Come mi ha confermato il personale della biblioteca, il testo si trovava in precedenza presso la contigua Sterling Memorial Library della medesima università, di dove è stato spostato per ragioni logistiche nell'estate del 2018 e quindi nuovamente catalogato. Per una puntuale ricostruzione della storia testuale delle *Egloghe Boscherecce* e della loro relazione problematica coi testi della *Sampogna* rimando a V. De Maldé, *Marino dall'egloga pastorale all'idillio*, cit.; la stessa studiosa osservava già più nello specifico le relazioni tra i due libri mariniani di egloghe nella *Nota al testo*, pp. LXII-CX, di G.B. Marino, *La Sampogna*, Guanda-Fondazione Bembo, Parma 1993, da lei stessa curata. Torna sul punto anche M. Landi, in *Le ottave efrastiche della prima redazione dei Sospiri d'Ergasto*, in *Parola all'immagine Esperienze dell'efrasi da Petrarca a Marino*, a cura di A. Torre, Maria Pacini Fazi, Lucca 2019, che a p. 227, n. 7, aggiorna il conteggio degli esemplari della *princeps* delle *Boscherecce*, in cui ancora però l'esemplare di Yale risulta smarrito.

v.30, resta il soggetto logico di *vidi*⁶⁵, al v. 36, e poi di *sciolse* al v. 50: sennonché al v.51 inizierà un lamento pronunciato da Tirsi e non da Apollo, per cui non possiamo che constatare come le due stampe del 1616 e del 1620 tramandino appunto una parziale ed incompiuta versione del testo. D'altra parte una invocazione alla musa così strutturata è nelle raccolte di idilli coeve in volgare del tutto inconsueta visto che neppure Marino stesso, nella *Sampogna* del 1620 curata con attenzione maniacale, costituirà il primo idillio a proemio (né d'altronde l'Achillini né il Preti, non le fonti volgari della bucolica) ed essa suscita quindi il primo interrogativo a proposito di questo testo: a cosa siamo di fronte? La menzione al v. 4 ad una *sampogna* e la collocazione di questa raccolta entro lo stesso genere e struttura di quella parigina, oltre alla vanteria, più volte e in più sedi ripetuta negli anni, di aver composto un gran numero di idilli (si pensi che l'*Europa* che esce nel 1607 a Lucca reca la dicitura *della Sampogna idillio 37esimo*) a fronte della tutto sommato esigua quantità di quelli accolti nella *Sampogna*, sembra configurare in generale le *Egloghe boscherecce*, e quindi anche *Tirsi*, come una sorta di codice degli scarti, o in qualche caso dei *cartoni preparatori*⁶⁶. Così l'*incipit* di Tirsi diventa interessante per l'attestazione che offre di una certa stratificazione evolutiva rivolta a riadattarlo almeno a due nuovi contesti.

Osserviamo anzitutto le menzioni al v. 7 del *sacro monte* e al v. 24 alla *gran Villa*, che suggeriscono intensamente un luogo e un nome, ossia Napoli e Giovan Battista Manso, appunto tra l'altro marchese *di Villa*, fondatore del *real monte Manso*,

⁶⁵ La forma *vidi* dovrà probabilmente essere corretta alla terza persona, in sede di edizione del testo, con *vide*, considerandola un mero errore di trascrizione e anche in ossequio alle successive *cervò* (v. 42) e *s'assise* (v. 44): se pure si potrebbe ipotizzare che il soggetto logico, pur sempre però inespresso, dei vv. 36 sgg. sia effettivamente Tirsi, resta tuttavia importante osservare che nel testo l'azione costituisce a mio avviso un chiaro prolungamento di quella compiuta da Apollo, confermando in definitiva lo statuto fortemente rielaborato di questo luogo delle *Boscherecce*.

⁶⁶ La definizione è di V. De Maldé, nella *Nota al testo* de *La Sampogna* cit., p. LXXVII: «Il Marino [...] fu probabilmente estraneo a questa impresa editoriale: infatti difficilmente avrebbe consentito alla contemporanea pubblicazione dei cartoni preparatori e degli idilli *Dafni* e *Siringa* (sesto e settimo dei *Favolosi* nella *Sampogna*) come, relativamente ai sospiri di Ergasto, di un testo poeticamente immaturo, sfruttato a più riprese nelle egloghe *Tirsi* e *Il lamento* e nell'*Adone*».

opera pia napoletana⁶⁷. Una simile connotazione, del tutto coerente con il periodo più probabile di composizione di questo gruppo di testi, ossia la stagione napoletana, si scontra però proprio nella stessa sezione dell'*incipit* con altri riferimenti del tutto difformi, ossia anzitutto quella Musa che dovrebbe aver cantato, al v. 3, *d'Amor l'arme e di Marte*: ma Marino, mantenendo quella ipotesi di composizione napoletana, non poteva vantare di aver mai pubblicato un poema epico (salvo il voler considerare questo passaggio una sorta di annuncio *ante factum* di futura pubblicazione, il che sarebbe difficile da dimostrare). Il riferimento sarebbe d'altronde perfettamente coerente con l'*Adone* stesso, ma allora il rimaneggiamento del testo dovrebbe essere addirittura postdatato di più di quindici anni per dimostrarsi coerente (senza volerlo ritenere, con le stesse cautele, un annuncio *ante factum*). Si consideri poi che il Manso nacque nel 1567, e che dunque in nessun modo poteva, dopo il 1595, essere chiamato *giovinetto*, e ancor meno *real*, come invece Marino fa ai vv. 18 *sgg.*, inserendo per giunta menzione al suo *più tenero* e al suo precorrere gli anni. Tutta la connotazione di questa porzione testuale sembra quindi di molto successiva e gravitante intorno alla stagione parigina, cosa di cui mi sembra far fede anche una certa tangenza proprio con il proemio dell'*Adone*, dedicato al giovane Luigi XIII (per cui si giustificerebbe quell'aggettivo *real*, che invece in una città come Napoli stabilmente governata da un viceré sembrava un titolo del tutto fuori contesto). Basta in effetti osservare i due testi per rendersi conto di una palpabile vicinanza: non solo per i vv. 9 *sgg.*, con il mirto e l'alloro e il verbo *intessi*, che sembrano anticipazione del celebre passo di *Adone* I 5: «prego intanto m'ascolti e sostien ch'io / intrecci il giglio tuo col lauro mio», ma soprattutto perché il *giovinetto reale* di *Tirsi* appare più in generale il chiaro modello a cui Marino attingeva per la descrizione del giovane Luigi XIII nell'*Adone*.

⁶⁷ Certo resta tuttavia possibile che la menzione al *Sacro Monte* sia da intendersi semplicemente, e più genericamente, come riferita al Parnaso o all'Elicona, o ancora che Marino intendesse riferirsi a qualche altro sconosciuto rampollo che corrispondesse a questi stessi requisiti di regalità: e d'altra parte, come mi segnala Carlo Caruso, Manso ottenne come feudo per sé e la sua famiglia il marchesato di Villa solo nel 1621 (ma nulla mi risulta si sappia delle sue eventuali precedenti ambizioni su quel titolo, che Marino avrebbe magari potuto conoscere, e d'altra parte anche la vicinanza tra la data di pubblicazione delle *Boscherecce* e l'ottenimento del titolo marchionale, 1620 e 1621, può di per sé essere sospetta). Ad ogni modo, per un ricco profilo sulla figura di Giovan Battista Manso, biografo del Tasso, dedicatario del suo dialogo *Il Manso, ovvero De l'amicizia* e citato nella *Gerusalemme conquistata*, e biografo anche di Marino (seppure l'opera risulta perduta) con cui mantenne cordiali rapporti di amicizia per tutta la vita e di cui curò la traslazione delle spoglie nella propria cappella domestica, intitolata a sant'Angelo a Foro, rimando a F. Calitti, *MANSO, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2007.

per lo destro sentier movendo i passi
gli anni precorri e l'altrui speme avanzi,
e dietro a'tuoi maggior, segnando a prova
con piè tenero ancor degne vestiggia,

E te, ch'Adone istesso, o gran Luigi,
di beltà vinci e di splendore abbagli
e, seguendo ancor tenero i vestigi
del morto genitor, quasi l'agguagli,

E dunque nel proemio di Tirsi si osserva una stratificazione quasi ventennale: dal Manso sino agli abbozzi con cui Marino, a partire da materiale già pronto, costruì quel segmento del proemio dell'Adone. Il fatto straordinario che noi possiamo leggere questo testo in una edizione a stampa, su cui pure gravano dubbi di varia natura, a partire da quello sull'autorizzazione, costituisce da un lato una testimonianza eccezionale delle dinamiche dello scrittoio di Marino, appunto alla stregua della fotografia di uno stadio evolutivo poi sorpassato, ma d'altra parte costituisce anche, a mio avviso, il giusto spunto per formulare un interrogativo più generale che coinvolge in toto la sua scrittura: che rapporto Marino immagina tra le sue opere edite? Come possono cioè coesistere questi due testi, anche giustificando la stampa come avvenuta per interessamento dei suoi corrispondenti accademici oziosi? La mia opinione, come cercherò di mostrare ancora procedendo in questo discorso, è che l'*Adone* assume uno statuto del tutto a se stante nel quadro delle opere dell'autore, inobbediente a logiche di alternatività, per cui è errato sostenere che ciò che vi confluisce abbandoni il suo precedente piano di destinazione, ma le due prospettive possono invece pienamente coesistere.

3.2 Il prologo mariniano del *Pastor Fido*

Quando Marino nel 1599 compone il *Prologo del signor Giovan Battista Marino sopra del Pastor Fido*⁶⁸, per una rappresentazione dell'opera del Guarini che si sarebbe fatta a Nola, deve proporre un nuovo prologo proprio in sostituzione di quello di mano di Guarini che sarà accolto poi nella stampa veneziana del 1602 del *Pastor Fido*: testo da farsi risalire indietro di quattordici anni, al 1585, alla sortita rapida di questi a Torino per le nozze di Carlo Emanuele con Caterina d'Asburgo, che era dunque inutilizzabile, proprio perché troppo marcatamente intonato su *quella* corte e su *quelle* nozze, con la felice invenzione del fiume Alfeo che ritrova proprio lì, dove la Dora si

⁶⁸ Cito il *Prologo* mariniano al *Pastor Fido* di Guarini da G.B. Marino, *Scritti vari*, a cura di L. Geri e P.G. Riga, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2017, pp. 67-80.

getta in Po, l'Arcadia mitica che aveva perduto. Ma era molto di più, questa di Guarini, che un'Arcadia mitica, topica, disimpegnata, lontana dalle scene del mondo: perché, in linea con l'attacco del settimo della *Liberata* allora fresca di stampa, in cui il vecchio canuto che accoglie Erminia nel *placido soggiorno* pastorale ricordava che «il furor di peregrine spade / sol dei gran re l'altere teste opprime»⁶⁹, in quell'Arcadia di certo non mancava un gran re, Carlo Emanuele, che è il « gran duce / al cui senno, al cui petto, a la cui destra / commise il ciel la cura / de l'italiche mura»⁷⁰: e sicurezza e riparo d'Italia, lo chiamava lì Guarini, nuovo schermo alla rabbia barbarica, *di guerra propugnacolo invitto*, signore pronto a riconquistare l'Oriente; e così anche la cetra del poeta, che «canta / teneri amori e placidi imenei», nella speranza di una sistemazione migliore proprio in quella corte, in conclusione del prologo *sonerà, fatta tromba, arme e trofei*⁷¹. Insomma se già di per sé è curioso osservare un'Arcadia premunita e difesa, come quella di Guarini, luogo non di evasione ma di attiva vigilanza sulla pace d'Italia, ancor più interessante sarà scoprire che Marino, nel riscrivere quel prologo, ignorerà invece completamente tutta quella dimensione non solo, e passi, d'ispirazione in senso lato *storica*, che gli proveniva da Guarini, ma pure encomiastica: e vale certo la pena ricordare che era appena stato scarcerato la prima volta, dopo un mese di prigionia, per lo specifico interessamento e i buoni uffici di Matteo di Capua, principe di Conca, grande ammiraglio del Regno (quindi influentissimo anche a Nola), per cui non gli sarebbe mancata qualche ragione per riproporre lì un nuovo encomio. Ed è per di più una singolare combinazione della sua vita, che sia adesso intenzionato in prologo a parlare d'altro che di Carlo Emanuele, senza che sappia ancora che solo nove anni dopo, per altre nozze, giungerà anche lui a Torino portando encomi e cercando e trovando protezione. Insomma il prologo di Marino al *Pastor Fido* è per molti versi un altro buon punto di osservazione per farsi un'idea precoce di quella dorsale dell'ispirazione mariniana che sarà quella mitologico-pastorale.

Il prologo mariniano al *Pastor Fido* si apre con una menzione all'Alfeo che era già il protagonista parlante del prologo guariniano:

⁶⁹ T. Tasso, *Gerusalemme liberata* cit., VII 9.

⁷⁰ B. Guarini, *Il Pastor Fido*, a cura di E. Selmi, Marsilio, Venezia 1999: *prologo*, vv. 111-114.

⁷¹ B. Guarini, *Il Pastor Fido* cit., *prologo*, vv. 153-154.

Qui dove i campi arriga,
e con liquido piè per chiuse vie
corre, carco d'ardor l'umido seno,
a i cari abbracciamenti
de la Ninfa sicana,
l'innamorato e peregrino Alfeo⁷²

Ma rispetto a questo fiume quello di Marino è soprattutto un congedo: il sintagma del v. 6 *innamorato Alfeo* richiama forse il v. 3 del prologo guarniano, *innamorato fiume*, ma forse più significativa della conoscenza e del debito che qui Marino assolve con Guarini è l'aggettivo *peregrino*, perché appunto peregrino nei mari, dall'Arcadia alla Sicilia alle foci del Po a Torino è lo stesso fiume in quel prologo. Così salutato l'Alfeo, e descritta quindi in termini del tutto topici l'Arcadia, si conosce il protagonista del prologo, ossia Paride che parla, e che, per precisa concessione della dea dell'Amore, vivrebbe ora in Arcadia:

a i bassi confini
di questo ultimo globo
de la madre d'Amore
messaggero e ministro⁷³

Paride intesse quindi una lode d'Arcadia ove *s'annida / giovinetto odorato eterno Aprile*, e constata che lì vivono luci più splendenti di quelle del cielo, più splendenti ancora di Venere a cui lo stesso Paride diede il pomo, persino della bella tra tutte le belle,

la mia bella, e sì famosa greca
per cui l'Europa armossi, e Troia assalse,
fiamma, incendio ed ardore
più de la patria mia, che del mio core.⁷⁴

ossia appunto Elena; ecco perché Paride è stato attratto qui da Venere: per ammirare le bellezze senza pari delle donne di Nola. A loro Paride accenna alcuni dei

⁷² G.B. Marino, *Prologo*, cit., vv. 1-6.

⁷³ Idem, *Ibidem*, vv. 57-60

⁷⁴ Idem, *Ibidem*, vv. 151-154.

caratteri dei personaggi principali della favola, annunciando poi che tornerà al cielo riportando a Venere notizia delle bellezze lì ritrovate, *invidia e scorno alle eterne bellezze* della stessa dea. Il finale, accordato su un tono del tutto opposto a quello, quasi epico, di Guarini⁷⁵, esalta così i piaceri dei corpi e dei cuori:

Così non mai del ciel nemico aspetto
 turbi il vostro diletto,
 e lieti amanti, tra felici amori.
 Amor vi stringhi, e stringa i corpi e' cori.⁷⁶

Questo prologo insomma manifesta una precisa scelta tematica: una ispirazione con scarsissimi riferimenti ad una precisa realtà storica (l'omaggio alle donne di Nola è quasi una pagina di maniera, trasponibile senza fatica in altro contesto geografico, visto che la città non è neppure nominata) e l'esplorazione invece di quegli stessi territori mitologici e congiuntamente pastorali che contemporaneamente o poco prima Marino aveva percorso nella scrittura delle *Egloghe boscherecce*. Anche studiare la sopravvivenza di questo prologo nell'*Adone* significa in definitiva osservare gli sviluppi e le modalità di incremento della stessa dorsale di ispirazione pastorale, ossia un'altra modalità in cui si imposta il debito tra il poema e questo genere.

Il tema del giudizio di Paride è in effetti l'argomento principale del canto II dell'*Adone*, dove viene descritto l'albero dai frutti d'oro nel giardino del palazzo di Amore sull'isola di Cipro⁷⁷:

<p>Udito hai ragionar del pomo ideo, che'n premio di beltà Venere ottenne, per cui con tanto sangue il ferro Acheo fè il ratto del'adultera solenne. Questo, poiché di lei restò trofeo, la dea qui di sua mano a piantar venne e, piantato che fu, volse dotarlo dela proprietà di cui ti parlo.</p>	<p>La vaga Dea, che ottenne, ne la dubbiosa lite dono di questa man, l'aurato Pomo. [...] E se del colle Ideo la beltà ch'or vegg'io veduto avessi [...].</p>
--	---

⁷⁵ B. Guarini, *Il Pastor Fido* cit., *prologo*, vv. 148-154: «e, se dal vostro / serenissimo ciel d'aura cortese / qualche spirto non manca, / la cetra, che per voi / vezzosamente or canta / teneri amori e placidi imenei / sonerà, fatta tromba, arme e trofei».

⁷⁶ G.B. Marino, *Prologo*, cit., vv. 240-243.

⁷⁷ Segue il riscontro tra *Adone* II 40 e *Prologo*, vv. 118-120 e 125-126.

Va detto subito che la critica data questo canto, ed è un'affermazione molto significativa, certamente dopo il 1617, in ragione della pubblicazione a Parigi, dove allora si trovava Marino, di un anonimo *Jugement de Paris*⁷⁸, con evidenti e profonde tangenze con il dettato di quel canto, tali da autorizzare la critica a considerarlo certamente tra le fonti del poeta. Ma sotto la luce di quelle citazioni si assiste in filigrana a uno dei movimenti a mio giudizio più affascinanti della composizione mariniana, ossia il ricorso, indietro nel tempo di quasi vent'anni, ai materiali compositivi che caratterizzavano quel testo che Marino doveva considerare marginale e perduto (ad oggi è conservato da un solo esemplare a stampa alla Nazionale di Napoli): materiali usati secondo una tecnica di ripresa sottilissima quanto violenta per il testo di partenza, come si può vedere dall'esempio offerto, ma sigillata dalla riproposta in ottava dei termini *ideo* e *ottenne*, già in sede esposta nel prologo, marche autentiche di una storia testuale più antica del '17.

Dello stesso genere quanto avviene, alla discesa delle dee in terra e alla loro nudità, ad *Adone* II 127, con felice corrispondenza ad un analogo precedente del prologo⁷⁹:

Onorata la terra e fatta degna
d'*abitatrici* sì beate e sante
con bella gratitudine s'ingegna
di rispondere in parte a grazie tante
[...].

Troppo foran felici
questi antri e queste rupi,
ricche di sì leggiadre abitatrici,
di cui si stima il ciel non degno albergo
[...].

Davvero sintomatico poi il lavoro condotto, secondo le stesse movenze, con le riprese ad *Adone* II 125⁸⁰,

Quando le vesti alfin que' tre modelli
dela perfezione ebber deposte
e de' lor corpi immortalmte belli
fur le parti più chiuse al guardo esposte,
vider tra l'ombre lor lumi novelli

soletto ebbi a mirar le belle ignude,
che, pur larghe a quest'occhi
d'ogni lor chiusa e più *riposta* parte.
disarmate guerriere
fin di se stesse a prova

⁷⁸ *Adone*, introduzione al canto II.

⁷⁹ Segue il riscontro tra *Adone* II 127 e *Prologo*, vv. 107-110. Sul giudizio di Paride e i giudizi che se ne possono desumere rispetto alle procedure scritte di Marino nel passaggio dai *Sospiri* all'*Adone* si veda E. Russo, *L'Adone a Parigi*, in «Filologia e Critica», 35 (2010), p. 281.

⁸⁰ Segue il riscontro tra *Adone* II 125 e *Prologo*, vv. 42-47.

con la gemmazione del verso del prologo in due differenti segmenti nell'*Adone*: *lor chiusa parte in le parti più chiuse* e la riproposizione quasi identica, *chiusa e più riposta in più chiuse e più riposte*, e ancora il sigillo della rima in *-oste* attinta nel poema dalla coppia *-osta* e *-ostra* del prologo: tutto questo per tacere della ripresa del tema iconografico della nudità di tutte e tre le dee, comune al *Jugement de Paris*, al prologo così come all'*Adone*.

Ma la trama di citazioni in campo, per ribadire anche ulteriormente il principio di non alternatività che si è già provato a formulare, è ancora più fitta, perché esiste un ulteriore precedente da menzionare per il passo del prologo, ossia tre ottave dedicate al giudizio di Paride dall'edizione cosiddetta *maior* dei *Sospiri di Ergasto*, appunto accolta nelle *Egloghe Boscherecce* (mentre la *minor*, nello stesso anno, troverà pubblicazione a Parigi acclusa alla *Sampogna*). Lì si legge⁸¹:

E come delle belle ignude dive	quel che già in val di Xanto
Giudice eletto, la più bella elegge,	de la bella celeste
E di bellezza il vanto, e il pomo d'oro,	giudice avventuroso
Dona a Ciprigna e il trionfale alloro	soletto ebbi a mirar le belle ignude
[...]	[...]

E sembra in definitiva davvero, quasi con un certo straniamento, di assistere al ricircolo di un materiale eternamente riproposto, come una variazione infinita delle stesse tessere o come un costante ritorno a certi luoghi dell'animo che ricompaiono come un *refrain*.

Per allargare ora lo sguardo e provare a fare qualche considerazione più ampia sul ruolo di questo prologo, servirà ricordarne la presenza alla radice almeno di altri due luoghi dell'opera, non connessi con alcuna ripresa di Paride ma invece certamente con temi di stampo pastorale. Occorrerà infatti tornare all'episodio dell'incontro con Clizio, su cui ci si è già soffermati⁸²:

Quivi si spiega in un sereno eterno	Sento ben io l'ardor, che da voi spira
Paria in ogni stagion tepida e pura,	aura di Paradiso;
cui nel più fosco e più cruccio verno	non è steso tra voi che non s'infiori

⁸¹Segue il riscontro tra la *maior* dei *Sospiri di Ergasto* 98, e *Prologo*, vv. 39-42. Nel paragrafo successivo si contestualizzerà in modo più sistematico il problema dei lasciti dei *Sospiri* all'*Adone*.

⁸²Segue il riscontro tra *Adone* I 129-130, e *Prologo*, vv. 74-80.

La ripresa sul piano lessicale è netta: l'ottava riuşa le negazioni che erano nel prologo, come pure il sintagma *giovinetto aprile*, col nome del mese in punta di verso, come pure il ruolo di Amore che campeggia, in chiusa dei due estratti. La ripresa si fa ancor più sottile poche ottave dopo quando l'insistenza, nel prologo, sugli abiti di Paride ricorda da vicino la ricchissima descrizione che Marino fornirà degli abiti di Clizio⁸³:

Io (se pur questo mio
 sovra l'uso de' boschi abito adorno,
 e questo vivo raggio
 di real maestà, che 'n me riluce,
 a pieno altrui non danno
 di mia condizion chiaro argomento)
 son quel del già sovrano
 gran tiranno de l'Asia inclito figlio,
 de le selve di Frigia
 non già vil armentier, ma donno e duce
 di pastori e bifolchi
 [...].

Solitario garzon posarsi stanco
 vede a l'ombra d'un lauro in roza pietra.
 Ha l'arco a piedi, e gli attraversa il fianco
 d'un bel cuoio linceo strania faretra.
 Veste pur di cerviero a negro e bianco
 macchiata spoglia, e tiene in man la cetra.
 Dolce con questa al mugolar de' tori
 accorda il suon de' suoi selvaggi amori.

Di dorato coturno ha il piè vestito,
 eburneo corno a verde fascia appende.
 Ride il labro vivace e colorito,
 sereno lampo il placid'occhio accende.
 Ha fiorita la guancia, il crin fiorito,
 e fiorita è l'età che bello il rende.
 Tutto insomma di fiori è sparso e pieno,
 fior la man, fior la chioma e fiori il seno.

Se restano pochi dubbi, come mi sembra, sul fatto che questo prologo sia certamente un altro dei luoghi a cui Marino attinge con maggiore libertà, ancor più rilevante per il nostro discorso è osservare il depositarsi di frammenti del prologo in sezioni con affinità tematiche meno nette di questa. Significativo sarà ad esempio verificare che anche in quel luogo così emblematico per un giudizio sul valore del tema storico-politico nella tessitura composita dell'*Adone*, come è il finale del canto XV, il riuso dello stesso prologo sembri in qualche modo chiudere il cerchio.

Qui *Adone*, all'annuncio che Venere intende farlo re di Cipro, ode il racconto della storia futura dell'isola aggiornato fino alla prima infanzia di Marino, e ascolta della sua conquista Ottomana e, in un'ottava di fattura squisita che allarga lo sguardo dalla storia dell'isola a quella di colui che è il suo re designato, di come Amore

⁸³ Segue il riscontro tra *Prologo*, vv. 25-35 e *Adone* I 133-134.

inchiederà per lui, col proprio dardo, la ruota della fortuna, concedendogli un regno che non conoscerà tramonto:

Vedi quanto alternar sotto la luna
così lo stato uman varia vicende.
Solo per te non girerà Fortuna,
Fortuna, ch'altrui dona e toglie e rende,
ch'Amor con l'aureo stral per farla immota
inchiederà la sua volubil rota.⁸⁴

Ma nonostante questo conforto Adone dichiarerà la sua totale inattitudine al trono e alla reggia e pregando la dea di scamparlo da questa incombenza rivendicherà per sé, come sua occupazione pressoché unica, proprio quella caccia che come sappiamo gli sarà infine fatale:

A me l'arco e lo stral più che la spada
giova e mostri cacciar di piaggia in piaggia⁸⁵

Proprio in questo ritorno fulmineo al ricordo della pastorale è notevole credo osservare che Marino usi, nel far descrivere ad Adone se stesso, ancora una volta una porzione del prologo del *Prologo del Pastor Fido* in cui Paride descrive Silvio:

Un selvaggio, un retroso
giovanetto feroce,
d'amor nemico e schivo, avvezzo solo
a saettar le fere.
Saettando colei che l'ama e segue,
saettato nel cuor da suoi begl'occhi,
vinto al fin cede, e quel che far non valse
l'arco e lo stral d'amor, fa nel suo petto
l'arco proprio e lo strale;⁸⁶

Se può in prima battuta sembrare poco probante della relazione tra i due testi il mero riuso della tessera *l'arco e lo stral*, che potrebbe apparire topica o comunque

⁸⁴ *Adone* XV 225.

⁸⁵ *Adone* XV 228.

⁸⁶ *Prologo*, vv. 195-203.

usuale, uno spoglio accorto delle occorrenze mi sembra invece rivelatore: su 161 occorrenze di *stral-strale-strali* nell'*Adone* e 260 occorrenze di *arco*, questa è l'unica volta in cui i due termini nell'opera appaiono accoppiati. E allora, quando Emilio Russo ci dà l'indicazione preziosa secondo cui «non sorprende che quando Venere ricostruisce una rapida storia della corona di Cipro e regala la corona dell'isola ad Adone, il giovane pronunci l'ennesimo manifesto di lontananza dalla storia e dalle contese, di ancoraggio al suo mondo pastorale e favoloso»⁸⁷, osserviamo che quell'ancoraggio al mondo pastorale si manifesta in modo chirurgico anche sul piano del riuso lessicale. In definitiva, siamo di fronte ad una prova ulteriore di quanto incredibilmente avvertita e consapevole sia la procedura scrittoria di Marino rispetto al proprio stesso materiale, che sembra rispondere ad una costante attenzione ordinativa, le cui testimonianze sono in più parti rinvenibili.

3.3 Dai *Sospiri di Ergasto*

Il quadro, già evidentemente complesso, del sistema di intersezioni e lasciti che ho descritto, si fa ulteriormente intricato quando si accenni alla relazione tra l'*Adone* e i *Sospiri di Ergasto*, problema ben presente a tutti i più importanti studiosi di Marino per i molteplici piani di influenza che l'opera pastorale in ottave esercita sul poema (a cominciare da quello, macroscopico, di essere appunto scritta in ottave *come* il poema, rendendo ancora più fluido il passaggio da un testo all'altro senza bisogno di riadattare in alcun modo neppure il metro).

Ci sono conservate dei *Sospiri di Ergasto* due redazioni: una, la maggiore in estensione, di 119 ottave, pubblicata nelle *Egloghe boscherecce* a Napoli nel 1620, lì posta come primo componimento del libro; l'altra, la minore in estensione, di 80 ottave, pubblicata nello stesso anno a Parigi, nella *Sampogna*, invece all'ultimo posto⁸⁸. Il vistoso ridimensionamento del testo si deve probabilmente al riuso di gran parte del materiale espunto, che viene sistematicamente inglobato nell'*Adone* in modo non

⁸⁷ *Adone*, introduzione al canto XV.

⁸⁸ Una puntualissima e aggiornata ricostruzione della storia testuale dei *Sospiri di Ergasto*, a cui rimando sia per quanto riguarda le due redazioni sia a proposito delle relazioni con l'*Adone*, è offerta da M. Landi, in *Le ottave efrastiche*, cit., particolarmente alle pp. 226, n. 6 e 227-228, n. 8.

lineare ma del tutto estemporaneo, non cioè per grandi blocchi di ottave, ma più spesso per piccoli blocchi o ottave singole, o ancora per porzioni inferiori e talvolta per singoli versi. Anche la relazione tra i due testi non si limita ad un taglio, ma è più complessa: non mancano infatti, come ha visto Taddeo⁸⁹, sezioni riscritte e talvolta un mutato ordine della materia. Ciò che in questa sede mi preme tuttavia particolarmente di esaminare non è tanto il complesso dei depositi che dalla pastorale in ottave migrano all'*Adone*, per cui rimando ai lavori citati in nota, quanto osservare alcuni esempi specifici, che possono spingere più addentro alla pratica di scrittura di Marino e in qualche modo offrire uno spaccato di come egli maneggi in fase di composizione questo materiale pastorale.

Osserviamo ad esempio le ottave 82-84 della prima redazione dei *Sospiri*⁹⁰, dedicate alla descrizione di un cervo, inglobate in *Adone* V 49-51, a dar corpo appunto alla descrizione del cervo nel mito di Cipariso, una delle cinque storie di amori infelici tra uomini e dei narrate ad Adone da Mercurio, come a metterlo in guardia, in quel canto segnato di storie funeste e di ammonimenti (come quello di Venere che lo invita ad abbandonare la passione per la caccia), tutti infine dissipati dal suo sonno sciocco e inconsapevole⁹¹:

⁸⁹ E. Taddeo, in *Studi sul Marino* cit., p. 60: «Il Marino dunque risarcì le ferite di *A* [per l'abbreviazione si veda n. 88], operò considerevoli spostamenti, sottopose quanto restava alla revisione che si è vista, colmò vuoti con un bel pugno di ottave nuove. Appunto nelle ottave nuove si trova la miglior conferma e, direi, la sintesi e il paradigma dei criteri della rielaborazione: dall'ammodernamento e rinvigorismento dell'elocuzione alla ricerca di più sostenute strutture del verso e del periodo, dal perfezionamento e accrescimento numerico delle figure di stile alla loro stretta associazione col "pittorresco"».

⁹⁰ Indico da ora in poi, secondo quanto faceva già Taddeo, come *Sospiri di Ergasto (A)* la *maior*, mentre con *(B)* la *minor*.

⁹¹ Segue il riscontro tra *Sospiri (A)* 82-84 e *Adone* V 49-51. Le citazioni seguenti della prima redazione dei *Sospiri di Ergasto* sono tratte dallo stesso esemplare dell'edizione Bonino 1620, sopra ricordato, ed applicano i criteri di trascrizione già enunciati alla n. 63.

Un Cervo sol di due, ch'io già mi tolsi,
m'avanza ancor dal bel nido natio,
però che un d'essi come pria lo sciolsi,
di man fuggimi al valicar d'un rio:
meo a la greggia il trassi, indi l'accolsi
d'una capra a le poppe, ella il nodrio;
e sì vezzoso, e leggiadretto crebbe
che ogn'un trastullo, e meraviglia n'ebbe.

Hà quasi latte il pel, candido, e bianco,
e qual di neve intatta falda Alpina;
sol di purpuree macchie ha'l petto, e'l fianco
sparse a guisa di rose in su la brina:
ascolta quanto io dico, e tal'hor anco
in udir chiamar Clori, egli s'inclina;
pur come a riverir nome sì degno,
umano spirto il mova, uman ingegno.

Fra ninfe e fra pastor siede e soggiorna,
assai sovente il dì fuor de l'ovile,
che per freggiarci le ramosi corna
de' più bei freggi suoi spogliano aprile;
l'recchie or fino e'l bel collo l'adorna,
contesto di mia man, vago monile
ove scritto si legge: «Io son di Clori:
non fia man che m'offenda, ogn'un m'onori».

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

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

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

Marino lavora sul materiale più antico per risistemare quanto è necessario a far funzionare il vecchio segmento testuale nel nuovo contesto: la narrazione passa ad esempio dalla prima persona dei *Sospiri* alla terza persona dell'*Adone*, ed ovvi segni di sutura segnano la prima delle tre ottave dell'*Adone*: l'attenzione alla massima preservazione possibile è tale che dove cambiano le rime non cambia però il materiale linguistico, di cui si possono osservare con chiarezza i rivolgimenti nel passaggio di forma. Il v. 2 di (A), «m'avanza ancor dal bel nido natio», che passa nel v. 5 «quando appena lasciato il nido avea» adattandosi alla nuova serie di rime: e ancora il v. 6 di (A), «di una capra a le poppe, ella il nodrio», passa in v. 6 «di una capra poppò l'ispida mamma». Questi esempi appunto spingerebbero quasi a credere che

Marino operi per il massimo di preservazione possibile del materiale che già esiste, ossia come spinto dalle necessità impellenti del lavoro ad una composizione più rapida possibile, spinta al riadattamento più che all'invenzione. Ne farebbe fede anche il distico finale dell'ottava, mantenuto identico, ma specchiato: *crebbe-ebbe // ebbe-crebbe*. Ma dove Marino potrebbe invece davvero trascrivere quasi *verbatim*, o con aggiustamenti davvero minimi, l'ottava scartata di (A), in questo caso la seconda, ci accorgiamo che c'è dell'altro. A fronte del mantenimento della stessa struttura rimica, anzi delle stesse parole-rima con la sola correzione di *inclin*a in *inchi*na, però effettivamente intesa come sinonimo, all'interno del verso il suo estro non si ferma, anzi si esercita in modo francamente non necessario. Prendiamo l'*incipit*: «Ha quasi latte il pel, candido e bianco / e qual di neve intatta falda alpina» passa senza apparente ragione in «È canuto qual cigno e il pelo ha bianco / più che latte rappreso o neve alpina». E se poi è giustificato il cambio all'inizio del v. 5 o l'elisione del nome di Clori al v. 6, nella terza ottava tuttavia lo stesso estro ritorna: «fra ninfe e fra pastor» diventa «tra fauni e driadi» sempre al v. 1 (seppure al v. 7 sono mantenute *ninfe* e *pastori*), ma il v. 2, come il v. 4, sono sensibilmente cambiati.

Allo stesso modo il finale, anche al netto del necessario passaggio di Clori in Diana, mantiene la stessa rima in *-ori* del distico, ma dentro tutto cambia, anche ciò che potrebbe non cambiare, trasformando il testo di partenza non tanto in una bozza o in un *cartone preparatorio*, ma in uno stadio di fissità di certe tessere che poi vengono riadattate in un movimento davvero gratuito di ricomposizione. Perché l'interrogativo sollevato da questa pratica di correzione è evidente: o le ottave non sono scartate davvero, e quindi Marino non esclude una pubblicazione futura di quella redazione e nel dubbio camuffa così il lascito, mascherando tra l'altro la citazione di se stesso esattamente al pari di quella delle altre fonti, oppure dobbiamo assumere come semplice dato di realtà questa enfasi di scrittura pirotecnica e inesaurita, e del tutto antieconomica. Per offrire un altro esempio di questa stessa pratica si può osservare quanto accade con l'episodio del giudizio di Paride⁹²:

⁹² Segue il riscontro tra *Sospiri* (A) 98-100 e *Adone* V 49-51 e *Adone* II 68, II 160, II 175.

Vedi poi più lontano, a l'aure estive
d'Ida il saggio Pastor guardar la gregge,
ove d'intorno in mille scorze vive
il bel nome d'Henon scritto si legge;
e come da le belle ignude Dive
giudice eletto, la più bella elegge,
e di bellezza il vanto, e'l Pomo d'oro
dona à Ciprigna, e'l trionfale alloro.

Le due neglette Dee ver lui con ira
volgon le luci dispettose, e torte:
rabbia ogni cor sembante, e sdegno spira
quasi ruina minacciando, e morte;
ma più benigno in atto ivi si mira
prometter lui fatal bellezza in sorte,
et Himenei felici, e lieti ardori
la Dea de le bellezze, e de gli Amori.

E con gli Amori, e con le Grazie intorno,
ch'è lei di mirti ,e rose un serto ordiro,
vederla poi sù l'aureo carro adorno
di Smeraldo pregiato, e di Zaffiro:
sferzare i Cigni à volo, e far ritorno,
lieta de la vittoria al terzo giro;
e via portar de l'aure i lieti fiati
la bianca coppia de' Canori alati

Stassene in Ida ale fresch'ombre estive
Paride assiso a pasturar le gregge,
là dove intorno in mille scorze vive
il bel nome d'Enon scritto si legge.
Misera Enon, se dele belle dive
giudice eletto ei la più bella elegge,
di te che fia, ch'hai da restar senz'alma?
Ahi che perdita tua fia l'altrui palma!

[...]

Mentre intento il pastore ascolta e mira
la bella, a cui'l bel pregio è tocco in sorte,
le due sprezzate dee ver lui con ira
volgon le luci dispettose e torte.
Orgoglio ogni lor atto e sdegno spira,
quasi ruina minacciante e morte.
Giunon però dissimular non pote
la rabbia sì, che non la sfoghi in note:

[...]

A quest'ultimo motto ancelle e paggi,
Grazie ed Amori intorno a lei s'uniro,
e'l carro cinto di purpurei raggi
spalmando per lo sferico zaffiro,
la portar da que' luoghi ermi e selvaggi
sopra l'ali de' cigni al terzo giro,
e dipar con gli augei bianchi e canori
sen gir cantando e saettando fiori

L'autentica lievitazione di tre ottave di (A) che contengono il riassunto stringato della vicenda del giudizio di Paride, confluisce, irrobustita per via di incorporazione con una fonte successiva⁹³, in 130 ottave del canto II dell'*Adone*, dove tuttavia nonostante il nuovo materiale a disposizione del poeta la rielaborazione formale delle tre antiche ottave avviene sì in tre punti distinti ma comunque ben individuabili.

Anche la rielaborazione di queste ottave funziona esattamente come quelle che ho prima descritto: notevole mi sembra in particolare l'armatura di sei parole

⁹³ *Adone*, introduzione al canto II, in cui Russo segnala che «decisivo appare il rapporto con un *Jugement de Paris* in prosa, edito a Parigi proprio in quel 1617».

rima che passano da *Sospiri* ad *Adone* II 68 nel primo caso, come pure il rispetto delle due sequenze di rime, in *-ira* e in *-orte*, della seconda ottava (con un cambio però nel distico baciato), e allo stesso modo di una delle due serie di rime nella terza ottava, quella in *-iro*, mentre all'interno, anche se di nuovo ciò non servirebbe affatto, tutto come prima si rianima e ricolloca. Questo trapianto è però l'occasione per menzionare uno spunto interessante a proposito di un'altra cifra significativa della narrazione mariniana, ossia la sua virtualmente infinita estendibilità, capace di sintesi estrema e accanto anche di propagazione irrefrenabile: ciò fino al punto che ci sono luoghi dell'*Adone* in cui mi sembra si avverta addirittura che Marino, attingendo alla vicenda mitica, non solo rielabora senza ragione un materiale già di per sé perfetto, ma ancor di più prepara la possibilità di ampliare ulteriormente la materia oltre i confini che essa assume nella stampa del 1623. Sono questi quelli che vorrei chiamare i punti di crescita dell'*Adone*. Si prenda ad esempio al v. 4 di (A) la menzione di Enone, del tutto incomprensibile nell'economia di un riassunto di sole tre ottave della vicenda complessissima del giudizio di Paride, benché certo si tratti di un elemento tradizionale nel racconto della vicenda: quella citazione sopravviverà anche in *Adone* II come si vede, ove la protagonista dell'*Eroide* ovidiana riceve nuovamente il compianto del poeta, per un'ottava e mezza. Questa preservazione ed espansione di una vicenda specifica mi sembra in qualche modo non casuale né neutra, specie per l'autore che nella *Lettera Claretti* dichiarava di avere in cantiere «le epistole eroiche in terza rima imitate da Ovidio»⁹⁴, e che quindi non poteva citare il nome di Enone senza tenere presente quel progetto. Sembra quasi, per chiarire cosa intendo, che anche l'*Adone* del 1623 contenga in qualche misura l'aggancio per la narrazione di quella vicenda, qualora mai essa avesse potuto esser scritta, e dunque la prova o la traccia di una programmatica non finitezza⁹⁵. Se infatti questi agganci sono ancora

⁹⁴ G.B. Marino, *Lettera Claretti*, in *La lira* cit., p.40.

⁹⁵Dello stesso genere, su tutti, mi sembra di poter citare *Adone* XVIII 52, dove sul collare di Saetta che accompagna il padrone alla caccia è incisa «di cefalo la caccia empia e funesta»: di nuovo una evocazione apparentemente senza spiegazione, che collide con forza con la pratica così infinitamente ripetuta di sprofondare la storia in nuove storie, tanto che, quando queste sono alluse e non raccontate, viene spontaneo domandarsi il perché. Sulla questione però si veda anche l'interpretazione proposta da M. Corradini, *Tancredi e il cinghiale*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di E. Bellini, M.T. Girardi, U. Motta, Vita e Pensiero, Milano 2010, pp. 483-484 (poi in Id., *In terra di letteratura*, Lecce, Argo 2012, pp. 182-183).

presenti nell'ultima forma, quale giudizio dobbiamo dare sul suo grado di compiutezza? E d'altro canto esaminando in altra prospettiva l'esempio, sembra in fondo che anche questa menzione ci autorizzi a dubitare della tradizionale alternativa binaria, per cui Pozzi poteva dire che se le ottave di (A) passano in *Adone* ciò significa che Marino intenda chiaramente sacrificare (A). L'*Adone*, se si osservano la pluralità dei modi in cui si innesta sul materiale d'autore precedente, non appare affatto come l'alternativa in cui una storia possa risiedere rispetto ad un materiale lasciato da parte e divenuto inutile, ma somiglia piuttosto al grande specchio deformante in cui tutte quelle altre narrazioni si riflettono e trovano nuova vita.

Analoghe riflessioni sui modi di riscrittura mariniani possono essere condotte anche sulle ottave che permangono nel passaggio da *Sospiri (A)* a *Sospiri (B)*: non senza che conoscano però mutamenti notevoli⁹⁶.

Un altro spazio poi là v'è vicino,
 alza la cima un cavo ombroso monte;
 mostra la stessa Dea, che sotto un Pino
 ha 'l suo Garzon in braccio appress'un fonte
 e con un breve, e candidetto lino
 i fervidi sudor, gl'asciuga il fronte;
 et egli in guisa tal posa le membra,
 che dal lungo cacciar stanco rassembra.

Assiso stassi il fido Alano à canto,
 con fauci aperte, e quasi anhela, e geme;
 il bellicoso Dio mirasi in tanto
 da le porte del Ciel, che furia, e freme;
 e lui da fiero sdegno acceso in tanto,
 che d'amor, e di sdegno avampa insieme,
 e già cruccioso in vista, attento, e fiso,
 volge la fronte nubilosa, e'l viso.

Ecco incontro gl'irrita aspro e possente
 cignal sì fier, che gli olmi atterra, e strugge;
 ruvida sete il cuoio aspro, e pungente
 et odi (ecco, diresti) e sbuffa, e mugge,
 le zanne arruota, e da l'aguzzo dente
 la sanguinosa chioma il grugno sugge;
 par che folgori il sguardo, e strali, e lampi,
 par che secchino i fiati, e selve, e campi.

Oltre evvi ancor, quando trafitto, e d'ostro
 tinto le vive nevi, e'l viso smorto,
 da l'orgoglioso, e formidabil mostro
 lo sventurato Giovane vien morto:
 indi come romita in verde Chiostro

In una parte il gran pannel divino
 Venere espresse al vivo i suoi colori,
 che presso un fonte puro e cristallino
 ha il bell'Adone in grembo, in grembo ai fiori,
 e con un lieve e candidetto lino
 gli asciuga in fronte i fervidi sudori;
 et egli in guisa tal posa le membra,
 che dal lungo cacciar stanco rassembra.

Una coppia di veltri a piè gli spira,
 con lingue aride ansando e fauci aperte;
 e 'ntanto, il fiero dio dal ciel si mira
 ch'ai trastulli de' duo gli occhi converte,
 et acceso d'amore insieme, e d'ira,
 le proprie ingiurie ala sua vista offerte,
 arrotando d'un mostro il curvo dente,
 vendica nel fanciullo orribilmente.

L'altro spazio contien l'effigie vera,
 quando, con sen vermiglio e viso smorto,
 dala vorace e formidabil fera
 lo sventurato giovane vien morto;
 e come scesa dala terza sfera,
 la dea piagne il suo bene, il suo conforto
 come Amor spezza l'armi, e quanto poi
 canta il nostro Filen ne' versi suoi.

Fu, se 'l ver si racconta, opra sì bella
 arnese già dela più bella dea,
 che quest'arco talor, queste quadrella,
 saettando le fere, oprar solea;

⁹⁶ Segue il riscontro tra *Sospiri di Ergasto (A)*, 101-104 e *Sospiri di Ergasto (B)* 68-71.

L'esempio serve a provare che, anche per quelle ottave dei *Sospiri* che Marino sceglie di mantenere, lo stesso procedimento di riscrittura è ancora in vigore. Ma tornando alla questione del grado di compiutezza della *princeps* dell'*Adone* è opportuno, mi sembra, osservare qui a corollario che quella redazione che dovrebbe essere autorizzata, ossia *Sospiri (B)*, e per di più quella cronologicamente prossima alla pubblicazione del poema, contiene degli elementi della favola di Adone che non sono sovrapponibili affatto agli esiti della stampa del 1623. Su tutti all'ottava 70 Venere che scende a raccogliere gli ultimi sospiri di Adone morente *dalla terza sfera*, mentre nell'*Adone* la dea sferzerà invece i cigni che trainano il suo carro per portarla da Citera a Cipro, non appena avrà il presentimento di quel lutto⁹⁷. Ma nello stesso ordine si collocano anche la difformità nell'uccisione, o ferimento, del cinghiale a cui allude il finale dell'ultima ottava, mentre nel poema il mostro sanguinario ammetterà di aver agito per amore, volendo baciare il fianco niveo di Adone, e sarà graziato dalla dea, o ancora l'episodio di Amore che schianta le proprie armi per il dolore, lui responsabile primo della vicenda, mentre nell'*Adone* protesta che lo farà senza poi farlo⁹⁸.

Anche i versi di *Sospiri (B)* ci spingono dunque a interrogarci da una prospettiva ancora diversa, perché essi costituiscono la concreta attestazione di una trama ancora tutta così mobile, benché tanto a ridosso della pubblicazione dell'*Adone*: e invece la redazione maggiore, quei *Sospiri (A)*, mero *cartone preparatorio*, appaiono paradossalmente più vicini all'esito che poi il poema assumerà. A ben guardare, ai

⁹⁷ L'episodio è narrato ad *Adone* XVIII 125 sgg. Trovo notevole che nel poema permanga traccia di questo precedente snodo della storia in almeno due riferimenti che si possono ancora qui rinvenire: anzitutto la dea, che pure sta accorrendo a Cipro per il presentimento della morte dell'amato, dice a se stessa all'ottava 124 «prima al ciel che m'attende e poi gir deggio / a riveder colui che sempre veggio», menzionando un inspiegabile passaggio intermedio al cielo; allo stesso modo è sospetta, all'ottava 131, la perifrasi astronomica che designa il sorgere di Venere nel cielo all'alba, «Già di Citera a la magion celeste / la bella dea d'Amor facea ritorno», riferita sì al pianeta ma del tutto sovrapponibile con il racconto testimoniato dai *Sospiri di Ergasto*.

⁹⁸ Su questo punto si tornerà nel IV capitolo del presente lavoro. A proposito, più generalmente, del rapporto di Marino con le ottave scartate dei *Sospiri* vale ricordare quanto Pozzi affermava circa la peculiarità del caso in esame nella *Nota al testo* all'edizione dell'*Adone* da lui curata per Mondadori, p. 767: «L'elaborazione del testo quale emerge da *Sospiri ad Adone* non è comparabile a quella che solitamente studia la filologia delle varianti, poiché qui non vengon documentate le redazioni intermedie di una sola opera, bensì la confezione di un nuovo corpo testuale mediante dei materiali appartenenti ad un organismo del tutto diverso già a sua volta formato dallo stesso poeta. Il M. tratta quindi i propri materiali allo stesso modo col quale tratta i materiali altrui, che preleva dalle cosiddette fonti».

sistematici slittamenti formali che abbiamo visto in azione anche nelle correzioni minute, si accompagna una spinta che coinvolge anche la trama, che lambisce le strutture profonde della narrazione (qui per giunta in un canto di notevole importanza per la storia, tanto da essere già nel primo nucleo napoletano, tra i più datati per composizione, circa trentennale), fino a rivelare quanto, nella constatazione di questo movimento profondo di ampliamento e cambiamento, debba essere relativizzato il messaggio, il dato di significato, quando tutto appare animato *in primis* da una simile attenzione a riscrivere la storia.

3.4 Da *La Sampogna*

Per tornare su un ultimo punto della relazione tra il poema e la pastorale anche qui tutto interno alle opere di Marino, va anche messo in luce il ruolo di questo nel riproporre, in una nuova prospettiva come quella del poema, almeno due momenti cruciali della maggior raccolta di egloghe, ossia della *Sampogna*. Per questo discorso sono significative, per cominciare, le cinque ottave che ad *Adone* VI 59-63 ripropongono il racconto del ratto di Europa.

«Vedi Giove — dicea — là 've s'aduna
schiera di Verginelle ir con l'armento.
Vedi che scherza, e la superba Luna
crolla del capo, e sfida a giostra il vento.
Tutto candido il pel, la fronte ha bruna,
dove in mezo biancheggia un Sol d'argento.
Già muggir sembra, e sembra al suo muggito
muggir la valle intorno intorno, e 'l lito.

A la Ninfa gentil, che varie appresta
trecce di fiori a le sue trecce d'oro,
s'avicina pian piano, e de la vesta
umil le bacia il vago lembo il Toro.
Ella il vezzeggia, e 'ntesse a l'aspra testa
di catenate rose alto lavoro.
Ed egli inginocchion le terga abbassa,
e da la bella man palpar si lassa.

Sovra gli monta la Donzella ardita,
quei prende allor per entro l'acque il corso,
e sí sen porta lei, che sbigottita
volgesi a tergo, e 'nvan chiede soccorso.
Cogliesi tutta, e tutta in sé romita
l'una man stende al corno, e Taltra al dorso.
Su 'l mar piovonno i fior nel grembo accolti,

scherzano i biondi crini a l'aura sciolti.

Solca la Giovinetta il salso regno
sparsa il volto di neve, il cor di gelo,
quasi stanco nocchiero in fragil legno:
il Tauro è nave, e gli fa vela il velo.
Van guizzando i Delfini, e lieto segno
fanno di festa al gran Rettor del Cielo.
Ridendo Amor superbamente il mira
quasi per scherno, e per le corna il tira.

Le sconsolate e vedove compagne
in atto di pietá stanno in su 'l lido
additando la Vergine che piagne,
credula (ahi troppo) al predatore infido.
Par che di lor per poggi e per campagne
“Europa ove ne vai?” risoni il grido.
Par che l'arena intorno, e l'aura, e l'onda
“Europa ove ne vai?” mesta risponda.⁹⁹

Il lavoro di riscrittura di Marino è interessante per via anche della duplice redazione dell'idillio, dunque della più estesa possibilità di studiare i sommovimenti e le permanenze, e vale in questo senso la pena descriverne qualcuna di queste movenze da vicino. Per cominciare, a 59,3 «la superba luna» compendia la similitudine di *Europa* 181-185¹⁰⁰ (già d'altronde pochissimo variata da *Europa* 1607 a 177-182¹⁰¹): «Nere sì, ma lucenti / qual di Cinzia non piena / soglion le corna a punto, / due ossa eguali ed egualmente aguzze / fan curve in piccol arco / onorato diadema al nobil capo», mentre è più notevole che la macchia chiara sulla fronte del toro, in ambedue le redazioni dell'idillio definita «argentata cometa»¹⁰², venga qui al v.6 trasformata in «un sol d'argento», come se la concisione dell'ottava avesse richiesto un'immagine più icastica, come è in effetti quella dell'animale in cui Giove si è mutato, destinato a farsi costellazione, che reca in fronte i due astri maggiori.

Assai significativo per altra ragione mi sembra il v. 60,7 «Ed egli inginocchion le terga abbassa», perché seppure nelle due redazioni dell'idillio Marino adopera

⁹⁹ *Adone* VI 59-63.

¹⁰⁰ G.B. Marino, *Europa*, in *La Sampogna* cit.

¹⁰¹ La consistenza conosciuta del testo della stampa lucchese di *Europa* del 1607 è di un solo esemplare, conservato alla Biblioteca Vallicelliana di Roma. Ne ho offerto la trascrizione in appendice a N. Fracasso, *Il passo leggero, varianti ed equilibrio nell'Europa di Marino*, «Studi Secenteschi», 56 (2015), pp. 73-102, a cui mi sia consentito in questa sede rimandare e da cui traggio le citazioni che seguono.

¹⁰² *Europa* v. 176 e *Europa* 1607 v. 172.

«tergo»¹⁰³ in luogo del plurale qui attestato (ma il motivo della variazione è chiaro, e risiede nella eccessiva contiguità di «tergo» a 61,4 , d'altra parte il verso prova o la memoria congiunta e l'uso delle due redazioni, o che Marino abbia attinto ad *Europa* 1607, ed in particolare al v. 202 di questa redazione, «e le ginocchia umilmente inchina», del tutto cassato in *Europa*, dove in «piega l'alta cervice, il tergo abbassa» non resta menzione alcuna alle ginocchia, riprese invece dall'*inginocchion* dell'*Adone*.

Notevole prova anche della autentica spinta, nella scrittura del poema, a compendiare il testo dell'idillio, è il distico dell'ottava 61 «Su 'l mar piovono i fior nel grembo accolti, / scherzano i biondi crini a l'aura sciolti»: la scena dei fiori che cadono dal lembo della veste di *Europa* e colorano il mare, rispettivamente, ai vv. 286-291 di *Europa*, è immutata dai vv. 284-289 di *Europa* 1607. Interessante è che nell'idillio, in modo invariato nelle due redazioni, a *scherzare* non siano i crini biondi della fanciulla con il vento, ma invece i *gelidi pesci*, che accorrevano tra i suoi capelli: «Scherzavano dintorno / a l'immagine bella /cui facea specchio il mar tranquillo, / di novo e dolce foco, / anco i gelidi pesci; / et al chiaro balen che feria l'onde / correat bramosi e vaghi / d'imprigionarsi entro l'aurate fila / de la rete del crin lucido e crespo»¹⁰⁴. Non sfuggirà quindi che Marino preserva i due verbi tematici *piovere* e *scherzare*, ricollocandoli nell'ottava come nell'intento di mantenere qualcosa della scansione dell'azione originaria, come guidato da una memoria ancorata a questi punti fermi, su cui ripartire con l'esercizio della scrittura.

Nelle due ultime ottave l'ordine della narrazione si inverte rispetto all'idillio, che dapprima si sofferma sulle compagne sulla spiaggia, e poi segue la navigazione di Europa sul dorso del toro: nell'*Adone* invece Marino, con una certa cifra patetica, concede proprio alle compagne l'immagine conclusiva del quadro, sempre però rielaborando, con una certa libertà, precisi passi dell'idillio, ed in particolare la sequenza dei vv. 269-275 di *Europa*, mutuata con una sola variante di grande interesse dai vv. 267-273 di *Europa* 1607: nella prima redazione dell'idillio il testo infatti è già perfettamente composto, salvo per il v. 272, ancora nella misura di settenario «e con querule strida» che passerà nella redazione successiva a «e con querule strida e meste note»:

Sovra l'orlo del mar l'afflitte ancelle,

¹⁰³ *Europa* v. 204 e *Europa* 1607 v. 201.

¹⁰⁴ *Europa* vv. 295-303.

pallide in volto e lagrimose in atto
ver' l'ignoto amator, quasi bramando
per a volo seguirla i vanni e l'ali,
stendon la man da lunge e volgon gli occhi,
e con querule strida e meste note
risonar fan l'arena «Europa Europa»

Chiarissima è la ripresa puntuale dei versi, pur a fronte di un costante movimento di ridisposizione, ed altrettanto chiaro è l'intento patetico che enfatizza, nella seconda metà dell'ottava, proprio quel momento nodale del racconto che è il grido delle ancelle: il nome di Europa infatti anche nell'ottava risuona due volte, ma come gemmato rispetto all'idillio in due esclamazioni uguali e scandite. Soprattutto però è interessante osservare come nel testo dell'idillio Marino sia andato approntando dalla prima alla seconda redazione una sequenza totalmente endecasillabica di ben venti versi, che in *Europa 1607* era del tutto assente, nel passo che abbiamo esaminato appunto attraverso l'elevamento di settenario in endecasillabo con l'aggiunta di un emistichio. Si ha quasi la sensazione, esaminando questi tre stadi evolutivi in sequenza, di avere di fronte in *Europa* la consapevole preparazione del testo che approderà in *Adone*, come se Marino riformulasse un passaggio a libera alternanza di endecasillabi e settenari in *Europa 1607* trasportandolo in soli endecasillabi per predisporlo all'uso nel poema.

Le conseguenze generali delle procedure che ho provato a descrivere, sul piano della scrittura dell'*Adone* e delle sue relazioni con gli altri testi d'autore, riguardano sostanzialmente il problema del rapporto di questo con gli inediti. *Europa 1607* era un testo pochissimo diffuso, come prova la sua tradizione ad oggi unitestimoniale, e risalente ad una fase più antica di sedici anni rispetto al poema, mentre per contro *Europa* era stata collocata in una raccolta sorvegliatissima e destinata ad un grande pubblico: se l'intento di Marino fosse stato semplicemente quello di far tesoro di materiale sconosciuto per rifonderlo nel poema avrebbe saccheggiato il primo idillio, specie in quelle parti che non erano state accolte nella seconda redazione. Perché invece prendere una lassa di venti endecasillabi presente solo in *Europa* e perfezionarla ulteriormente, ma lasciando scopertamente evidente la sua provenienza? Ecco di nuovo la non alternatività dell'*Adone* rispetto alle altre opere edite.

Di questo stesso principio d'altronde costituisce una prova macroscopica, e direi quasi la prova principale, il fatto che, se a diversi personaggi degli idilli della

Sampogna si trova nel poema più d'una menzione corsiva, ad Atteone (seppure entro una fortissima rielaborazione rispetto all'idillio¹⁰⁵) è dedicata una sequenza di 24 ottave del canto V, oltre al titolo del canto medesimo, «La tragedia», chiaramente ispirato dalla sua vicenda¹⁰⁶.

4. Conclusioni

Al termine di questa riflessione articolata e un po' composita sui problemi suscitati dalla pastorale nel poema, sembra opportuno osservare ancora soltanto che le molte modalità di sopravvivenza di questa che ho cercato di mettere in luce, insieme alla relazione tutt'altro che di pacifico commiato, ma invece di attivo interscambio, che il poema mette in campo con l'orizzonte di quei testi, sembrano richiedere una valutazione più generosa riguardo al valore di quel genere per il poema. Ciò anche sulla scorta di un'ulteriore aggiunta: pur nella dilatazione che la narrazione dei fatti tragici di Adone subisce per compiere tuttavia una profezia di morte già nota (morte che come ha visto Cherchi è anche un ritorno a Diana, e con Clizio lì presente anche alla pastorale), quella storia ha anch'essa la struttura di un idillio mitologico in ambiente arcadico, seppure, è vero, traslato sull'isola di Cipro: cioè ha l'ambiente, i personaggi e la trama dell'idillio così come tante volte è riproposto in Marino, un insieme quasi indistintamente mitologico e pastorale, come sono sia mitologici sia pastorali molti degli idilli della *Sampogna*, per lo meno i *favolosi* (titolo che d'altronde ci fa certi del genere in cui Marino intendeva collocarli). Questa semplice considerazione vale allo stesso tempo anche per moltissimi dei racconti secondi del poema, tanto spesso modulati sullo stesso *refrain* ancora e mitologico e

¹⁰⁵ Lo spettacolo di Atteone offerto ad *Adone* V 122-146 a Venere e Adone che ne sono spettatori è infatti davvero tutt'altro che una semplice riproposizione del racconto dell'idillio omonimo della *Sampogna*, quanto piuttosto una protratta meditazione su come quell'opera avrebbe potuto essere messa in scena, dal momento che l'attenzione del poeta è grandemente rivolta a rendere ragione proprio dei cambi e delle peculiarità nella scenografia. Si ha anzi la sensazione che Marino, pur nei riguardi della stessa materia, stia lì esercitandosi non tanto sul racconto in sé, quanto piuttosto sugli spunti di tipo scenico offerti da questo, offrendo una prova notevole di contaminazione tra due diverse arti.

¹⁰⁶ Rimando all'ultimo capitolo di esaminare più nel dettaglio ed in un'altra prospettiva il racconto di Atteone, in cui d'altronde, almeno nelle parti strettamente dedicate al mito e non alla descrizione della macchina scenica, si osserva la stessa pratica di trapianto dal testo dell'idillio omonimo della *Sampogna*.

pastorale, in termini di trama e di ambiente, tanto che la differenza tra questi e le vicende appunto propriamente pastorali toccate ad esempio nella *Sampogna* o anche nelle *Egloghe boscherecce*, dove non mancano le divinità accanto agli umili abitanti della campagna¹⁰⁷, sono flebili o anche francamente assenti.

Insomma, questa riflessione sulla pastorale in Marino, per finire, forse suggerisce anche l'invito a considerare in modo più estensivo il concetto intero di pastorale per questo poeta, ossia cosa egli intendesse e includesse alla voce di 'poesia pastorale'. Perché o non è davvero pienamente ascrivibile a questo genere tanta poesia mariniana che lui considerava però senz'altro appartenervi, oppure le differenze tra i modi di quella poesia e l'*Adone* non sono poi tanto cospicue da permettere di marcare una chiara linea di separazione.

¹⁰⁷ Sulla questione della presenza mitologica nei testi pastorali si veda V. De Maldé, *Giovan Battista Marino. L' «Hetruscus Ovidius»*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da P. Gibellini, vol. II, *Dal Barocco all'Illuminismo*, a cura di F. Cossutta, Morcelliana, Brescia 2006, pp. 87-92 e 109-112, mentre sul concetto di idillio e la sua definizione dal punto di vista della poetica mariniana è ancora V. De Maldé, *Marino e l'idillio tra Italia e Francia*, in «Testo», 50 (2005), pp. 21-32. Della stessa studiosa si veda anche, per la ricostruzione della storia dell'egloga tra Rinascimento e Barocco il contributo *Appunti per la storia dell'egloga volgare in Italia tra Umanesimo e Barocco*, in «Studi Secenteschi», 37 (1996), pp. 109-134.

Capitolo II

APPUNTI DI COMMENTO ALLE VARIANTI DELL'*ADONE*

1. L'*Adone* e il problema delle varianti

La storia testuale dell'*Adone*, come è d'altronde naturale per un'opera di tanto lunga e travagliata elaborazione, è complessissima e anche caratterizzata dal sistematico adattamento alle vicende biografiche tumultuose e alle sempre più estese ambizioni letterarie dell'autore¹, rispetto alle quali, e ciò sembra molto meno comune, essa sperimenta una sorta di costante movimento di risistemazione ed una protratta relazione osmotica: come si è potuto anche desumere dal cap. I di questo lavoro, è poi vero in aggiunta che le storie testuali del poema e delle altre opere non possono davvero considerarsi in modo ermeticamente autonomo, ma sono sempre invece da leggersi le une in filigrana dell'altra, le cosiddette minori come orientate e polarizzate, quando non cannibalizzate, nell'orizzonte persistente e in dilatazione del poema maggiore².

In questo capitolo intendo però limitare nettamente il mio campo di indagine al problema delle varianti d'autore del poema, lasciando cioè da parte il tema più complesso della presenza molteplice di uno stesso racconto in più opere, riepilogando quindi anzitutto le attestazioni e le ragioni delle forme diverse che l'*Adone* conobbe prima (e dopo) la *princeps* del 1623 e poi proponendo qualche esempio su cui sembra opportuno, per più ragioni, riflettere.

¹ Rimando ad A. Martini, *Giovan Battista Marino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 70 (2008) che offre una ricostruzione articolata e aggiornata della biografia mariniana; anche Russo, in *Marino* cit., pp. 360-361, traccia un percorso entro la mole degli studi mariniani indicando quelli, non solo strettamente biografici, che rilevano per questa prospettiva d'analisi. Fondamentale inoltre di qui in poi, per seguire l'intricata e affascinante relazione tra una biografia convulsa e una scrittura altrettanto in costante evoluzione, è C. Carminati, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Antenore, Roma-Padova 2008.

² Per una incursione nell'officina mariniana che chiama in causa ed esplora queste dinamiche si veda anzitutto E. Russo, *Studi su Tasso e Marino*, Antenore, Padova 2005, che dedica il cap. IV, intitolato *Le promesse del Marino. A proposito di una redazione ignota della Lettera Claretti*, a fotografare lo stato dei testi annunciati all'altezza del 1614 da Marino attraverso la prospettiva, privilegiata eppure in parte distorcente, della prefatoria alla terza parte della *Lira*. Su queste dinamiche è importante anche il recente contributo di M. Corradini, *Origine e fortuna di un libro non scritto. Sulla Polinnia di Giovan Battista Marino*, in «L'ellisse», 14 (2019), pp. 119-143, che ritorna su questa «officina poetica ampia e complessa, in grado di fondere materiali di varia provenienza e di fare coesistere progetti diversi per lunghi periodi, ripensandoli e variandone l'organizzazione nel corso del tempo» (p. 119).

Giovanni Pozzi, nell'*Appendice* all'*Adone* da lui curato per Mondadori³, esaminava già questo problema delle varianti sistematizzandolo entro quattro direttrici principali:

- I. Una redazione parziale del poema in tre canti, inedita, contenuta nei mms. della biblioteca nazionale di Madrid, 12894 e della biblioteca nazionale di Parigi, italiano 1516;
- II. Le correzioni contenute nell'*errata corrige* dell'edizione principe del poema;
- III. Le varianti nella composizione del c.7 che si riscontrano in alcuni esemplari irregolari dell'edizione principe;
- IV. Le varianti introdotte nelle ottave dimesse dal componimento giovanile *I sospiri d'Ergasto* all'atto della riassunzione nell'*Adone*.⁴

Per parte mia, avendo già osservato alcuni fenomeni riguardanti quello che per Pozzi costituisce il punto IV nel cap. I, e preferendo considerare, come ho fatto, la questione del rapporto tra i *Sospiri* e l'*Adone* nel quadro più complesso delle interferenze tra opere d'autore, mi soffermerò qui soprattutto, sebbene in ordine diverso, sui primi tre punti, perché ritengo che la precisa individuazione di queste varianti, che costituiscono una acquisizione piuttosto solida della critica, richieda anche un opportuno corredo di riflessioni in senso lato stilistiche, rivolte non tanto ad investigare il dato più puntualmente cronologico e le ricadute che ne conseguono sulla storia compositiva del testo, quanto invece a illustrare meglio i meccanismi di scrittura che esse mettono tanto peculiarmente in evidenza, che possono essere così osservati effettivamente in qualche aspetto del loro farsi.

Un problema metodologico che questo approccio ha preliminarmente posto è stato proprio quello riguardante la necessità di scegliere un criterio di ordinamento, nell'esame delle varianti, ossia di provare a orientare il discorso critico per non limitarlo soltanto all'elencazione di casistiche di volta in volta differenti: in questo senso ho scelto anzitutto di trattare i tre *corpora* esaminandoli in modo separato, per mantenere evidente il loro valore di testimonianza delle preoccupazioni variantistiche di Marino in dati momenti, oltretutto piuttosto limitati cronologicamente specie per quanto riguarda l'*errata-corrige* e le varianti del canto VII, e di provare così ad evidenziare, quando le ho riscontrate, le abitudini correttorie più evidenti in quei

³ Al complessivo problema delle varianti è dedicata l'intera *Appendice I* all'*Adone* curato da Pozzi, pp. 725-768, intitolata *Le correzioni d'autore*, che resta fondamentale soprattutto per fissare i termini principali della «diuturna opera di rifacimento» (p. 727) del poema.

⁴ G. Pozzi, *Appendice I* cit., p. 727.

singoli documenti. Non ho creduto possibile invece qui estendere in modo programmatico le mie riflessioni ad uno studio del fenomeno in modo stabilmente trasversale ai tre *corpora*, per affrontare più globalmente il problema della variante nell'*Adone*, mentre ho scelto invece di proporre una lettura stilistica della variante: gli *appunti di commento* che seguono non intendono perciò proporsi nemmeno come soluzioni ecdotiche in senso stretto, quanto piuttosto come una disamina ragionata e condotta appunto soprattutto dalla prospettiva dello stile.

2.1 Le varianti dell'*errata-corrige*

Con le *mutazioni dell'Errata-corrige* vediamo il Marino operare *in extremis* una serie di interventi che costituiscono l'ultimo tratto delle note vicende di stampa, alle quali non era stato estraneo un difficile quadro politico. Attraverso una classificazione [...] si giunge a qualificare l'estrema fase di elaborazione del testo, capace ancora - accanto all'eliminazione di errori e alla soppressione di figure foniche superflue - di inserzioni rispondenti ad una quasi perfezionistica rifinitura del congegno testuale.⁵

Nel segno di questa riflessione di Fulco a proposito del *corpus* di varianti indicate da Pozzi nella sua *Appendice I* vorrebbe muoversi la mia analisi di alcuni casi di correzione prescritta dall'*errata-corrige*, per provare a focalizzare meglio l'operazione di *perfezionistica rifinitura* di cui lo studioso parla. Il quadro è oltretutto sovrapposto all'ambizione di Marino di approntare dopo la *princeps* una edizione veneziana, presso il Sarzina⁶, ed almeno altre due, una a Torino (in compagnia del cardinal principe

⁵ G. Fulco, *La «meravigliosa passione»*, cit., p. 50.

⁶ Sulle varianti tra la parigina e la veneziana nota sempre Fulco, *ibidem*, p. 47, che «Il quadro [...] ha una consistenza minima», ma Carminati, che si sofferma sul punto nel cap. VII del suo *Giovan Battista Marino*, cit., le trova a p. 204 rilevanti «ancor più se osservate a ritroso, a far emergere gli azzardi di cui Marino era stato capace durante la stesura e sino alla stampa, pur essendo da tempo nel mirino dell'inquisizione». Non intendo però, per parte mia, occuparmi in questa sede di tale *corpus* ulteriore di varianti.

Maurizio di Savoia aveva tra l'altro compiuto il suo viaggio di ritorno dalla Francia⁷) e l'altra a Roma. Si trattava chiaramente di un'operazione editoriale che nel suo complesso doveva avere per lui i tratti della rivincita e, si può ben dire, della definitiva affermazione personale: in una vita così a lungo segnata dagli attacchi dell'Inquisizione e dalle polemiche dei letterati nemici, oltre che proprio a Torino anche dalla prigionia, giungeva ora l'apprezzamento universale a lungo atteso. E tuttavia «Marino sapeva bene che la Francia era terreno migliore ove dar corpo tipografico alle “lasciviette amorose” che già allora componevano l'*Adone*»⁸: nonostante la cautela che quasi contemporaneamente esercitava nella revisione della stampa veneziana, aveva apposto appunto all'edizione parigina, che aveva direttamente a disposizione, «quattro e passa carte, fitte, di *Errori et correctionis*»⁹. In questo esercizio di correzione può leggersi qualcosa di molto meno motivato da esigenze esterne, che sono invece alla base delle varianti tra la *princeps* e l'edizione Sarzina: come si vedrà, non sempre infatti queste varianti trovano una concreta ragione che non sia almeno apparentemente nella semplice insoddisfazione o nel mero perfezionismo, o se si vuole in quella stessa pratica di riscrivere la storia che con modalità non diverse da queste agiva anche nel passaggio di materiale da altre opere all'*Adone*: insomma, come benissimo ha visto Pieri, «La tavola degli errori è in realtà, al caso nostro, un altro segno della ripugnanza che l'Autore sentiva a staccarsi dalla sua opera, nell'affidarla all'atto irrevocabile della stampa»¹⁰.

⁷ Su tempi e ragioni di questo viaggio segnala Carminati, *Giovan Battista Marino*, cit., pp. 181-182: «Il 13 dello stesso mese [di maggio, 1623] Girolamo Aleandro, figura cruciale per le sorti postume dell'*Adone*, avvisava Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, che sempre lo aveva tenuto aggiornato sulla stampa del poema a Parigi, dell'arrivo del Marino, il quale già gli aveva presentato i saluti del corrispondente francese. Maurizio e Marino, dunque, non misero piede a Roma prima del giugno inoltrato: cioè a dire, meno di un mese prima della morte del pontefice, avvenuta l'8 luglio. Le promesse dei Ludovisi, abilmente orchestrate dalla Francia, si facevano pericolanti, e con esse la speranza di assoluzione che, ad oggi, appare l'unico motivo sensato perché un poeta famoso, sostenuto nelle sue iniziative editoriali, reso “ricco come un asino” dal Re di Francia si avventurasse sul terreno minato da cui otto anni prima aveva scelto di allontanarsi».

⁸ Eadem, *ibidem*, p. 202.

⁹ G. Marino, *Adone*, a cura di M. Pieri, Laterza, Roma-Bari 1975-1977. La *Nota al testo* posposta all'*Adone*, nel secondo volume, qui citata da p. 770, offre il repertorio completo di queste varianti, avvertendo che «L'*errata-corrige* si svia dunque, spesso e volentieri, dal suo umile scopo, per consentire l'ingresso, *in extremis* e quasi di straforo, di un notevole numero di varianti testuali, non di rado instaurative».

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 770.

Dalla copia della *princeps* parigina segnata RARI B 302 e conservata alla Biblioteca di Scienze Letterarie e Filologiche dell'Università degli Studi di Torino riproduco di seguito la tavola degli *ERRORI, ET CORRETTIONI*¹¹

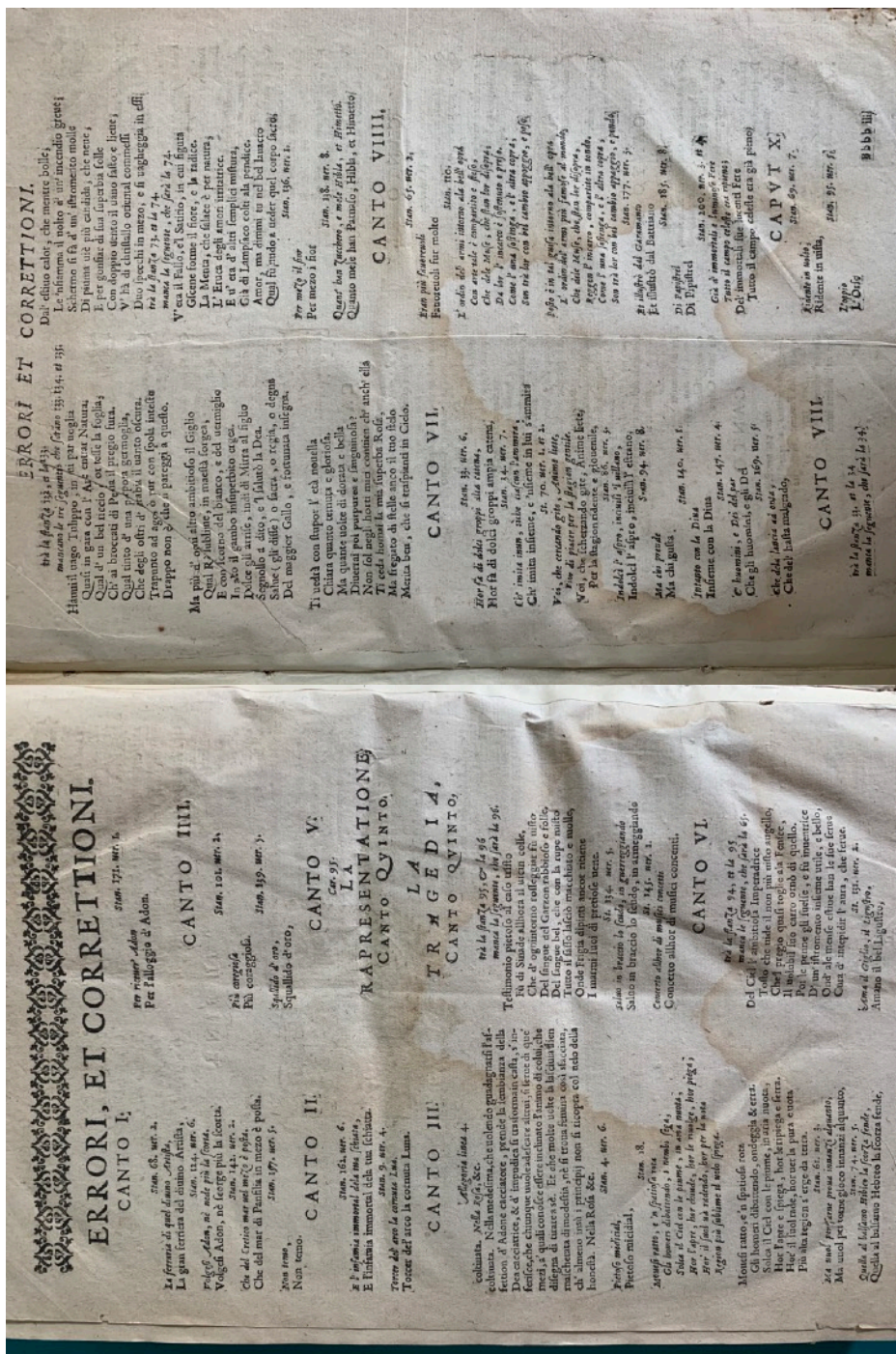


Figura I - Errata corrige della princeps, pp. 1-2.

¹¹ Per la consultazione di questo esemplare torinese della *princeps* e per la possibilità di effettuarne riproduzioni fotografiche ringrazio il personale della biblioteca.

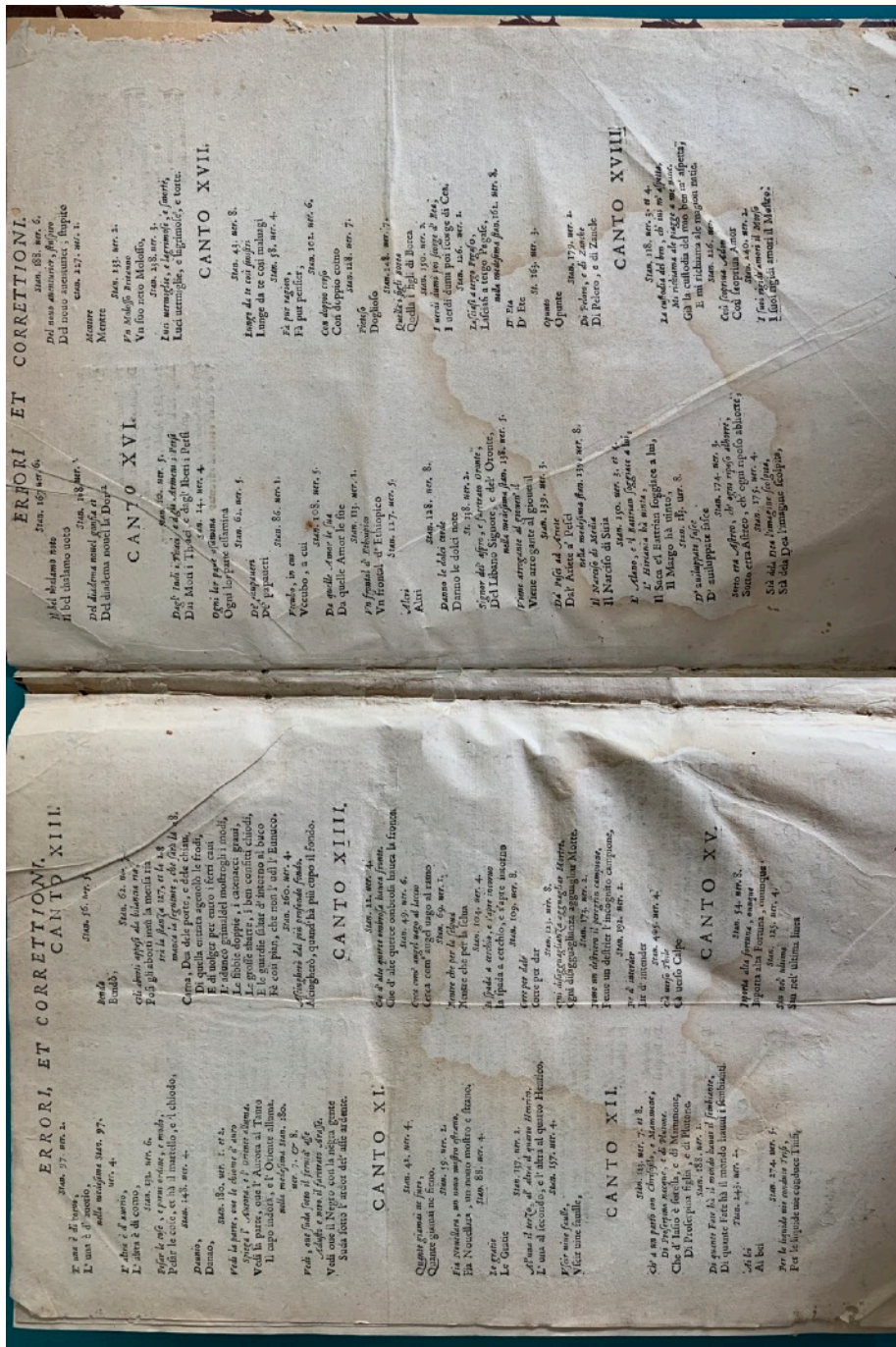


Figura II - Errata corrige della princeps, pp. 3-4.

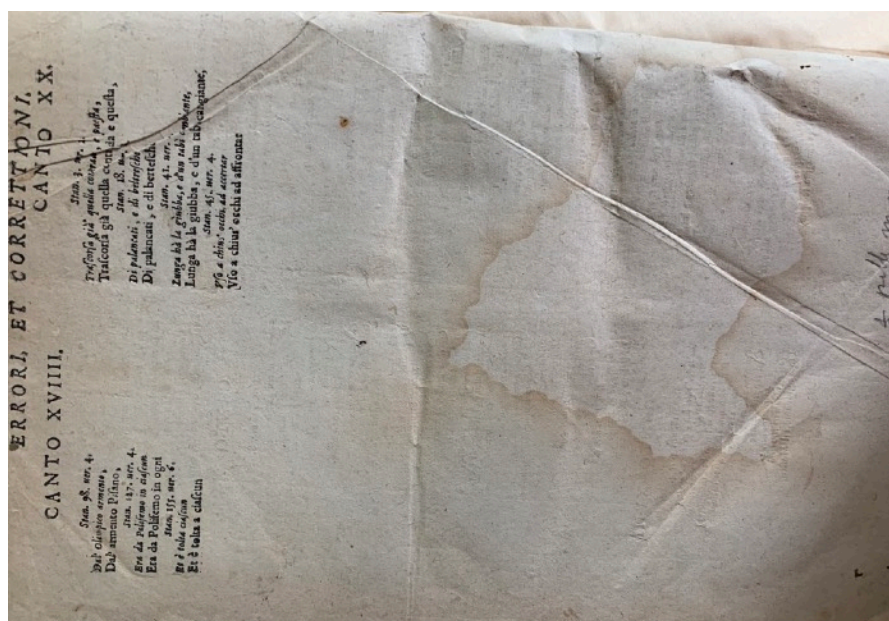


Figura III - Errata corrige della princeps, p. 5.

2.2 Motivazioni strutturali delle varianti

Due dei motivi principali che sembrano emergere e giustificare le correzioni mariniane proposte dall'*errata-corrige* risiedono in un ambito chiaramente strutturale: in primo luogo l'autore cioè sembra mosso ad intervenire su di un'ottava non tanto per ragioni specifiche dettate da quella stessa, ma piuttosto per la sua stretta vicinanza ad altri passi su cui ha in precedenza indugiato; d'altra parte negli interventi correttori si assiste anche ad una scomposizione dell'ottava in due terne, che sembrano funzionare quasi autonomamente l'una dall'altra.

Osserviamo per cominciare le varianti, sostanziali, con cui Marino interviene sull'ottava III 18 sgg. per modificare la rappresentazione del volo di Amore¹²:

¹² Indico, da qui in avanti, a sinistra la lezione attestata nel testo a cura di Russo, quindi sottoposta alle opportune normalizzazioni grafiche e scelte filologiche, mentre a destra, distinta dal corsivo quella della stampa che Marino intendeva correggere.

Movesi ratto, e in spaziosa rota
gli omeri dibattendo ondeggia et erra,
solca il ciel con le piume, in aria nuota,
or l'apre e spiega, or le ripiega e serra.
Or il suol rade, or ver la pura e vota
piú alta region s'erge da terra.
Alfin colà dove Ciprigna stassi
china rapido l'ali e drizza i passi.

*Movesi ratto, e 'n spaziosa rota
gli omeri dibattendo, i nemi sega,
solca il ciel con le piume, in aria nuota,
or l'apre, or chiude, or le rivolge, or piega,
Or il suol va radendo, or per la vòta
region piú sublime il volo spiega.
Alfin colà dove Ciprigna stassi
china rapido l'ali e drizza i passi.*

Dell'ottava su cui Marino sceglie di intervenire colpisce non solo, in prima battuta, lo statuto di discreta irrilevanza nell'economia del canto e di piena neutralità teologica e dottrinale, per cui ben vi si osserva la distanza rispetto agli interventi che poco dopo riguarderanno la stampa veneziana, ma anche il fatto che essa anticipi un nucleo di quattro altre ottave assenti nell'edizione del 1616, «che procedeva più diretta, di contro alla pausa esornativa inserita dal Marino nel testo del 1623»¹³. La sequenza delle revisioni quindi si mostra pienamente consequenziale: prima l'aggiunta delle ottave 19-22, poi *l'errata corrige* che intervenne sulla 18. Il fatto che questo segmento del testo sia sottoposto ad una attenzione così marcata e protratta può poi forse spingere a considerarlo secondo una luce un po' diversa da quella che meriterebbe una semplice pausa esornativa: in effetti autorizzerebbe ad una lettura più attenta anche la congiunta incorporazione di una nuova fonte nelle ottave aggiunte *ex novo*, ossia quel trattato *Della magia d'Amore* pubblicato a Venezia nel 1591 da Casoni indicato da Pozzi¹⁴, con l'invito vibrante rivolto ai lettori a fuggire gli allettamenti di Amore, di stampo in prima battuta decisamente moraleggiante. Insomma, non erano forse in fondo del tutto estranee a Marino, in questa fase terminale del soggiorno parigino, certe cautele intese a rinfrescare la sua immagine, mondandola da alcune macchie che proprio sul piano morale da tempo lo accompagnavano agli occhi delle autorità ecclesiastiche, ed in questa prospettiva il senso dell'aggiunta sarebbe anche chiaro. Eppure ciò che prevale poi in quelle ottave è decisamente tutto l'opposto. Dopo che la 19 e la 20 hanno infatti messo in guardia dalla forza della dolce magia d'Amore, domandandosi infine «che fora a mirar viva e sincera / di quel corpo immortal la forma vera?», la 21 e la 22 si perdono invece, come affascinate da quella vertigine, nella luce luce eterna, dorata e serena, del dio:

¹³ *Adone*, nota *ad locum*.

¹⁴ G. Pozzi, nota *ad locum*.

Di splendor tanto e sì sereno ognora
quel bel corpo celeste intorno è sparso,
che perderebbe ogni altro lume e fora,
senza escluderne il Sol, debile e scarso.
Stupor non sia se Psiche, e chiusi ancora
avea gli occhi dal sonno, il cor n'ebb'arso,
e vide innanzi a quella luce eterna
vacillando languir l'aurea lucerna.

O se nel fosco e torbido intelletto
di quella luce una scintilla avessi,
sì che come scolpito il chiudo in petto,
così scoprirlo agli occhi altrui potessi,
farei veder nel suo giocondo aspetto
di bellezze divine estremi eccessi;
onde, scorgendo in lui tanta bellezza,
ragion la madre ha ben se l'accarezza.¹⁵

Soprattutto è notevole come l'ottava 22 (di chiara risonanza dantesca¹⁶, specie nell'*incipit*), tutta improntata al rimpianto di non saper restituire in versi l'ineffabilità del giovane dio, si ribalti però in una conclusione ben più moralmente problematica, oltre che non del tutto logicamente consequenziale: quel gesto affascinato di Venere che accarezza il figlio perché è bello, cosa che Marino oltretutto pacificamente dichiara essere ben comprensibile, ma che invero la fa sembrare vittima della sua bellezza, al modo stesso di Psiche¹⁷. Insomma un'aggiunta certamente *in primis* di natura espansiva, ma che porta in sé tutte le marche anche conturbanti di questa poesia, come se fossero talmente radicate nella scrittura del poema da essere rinvenibili anche nelle tessere minute e nelle aggiunte.

Tornando quindi alla relazione tra questa sequenza e l'ottava 18, è evidente che un simile addendo sui rischi e i poteri di Amore deve aver spinto Marino a pensare di intervenire sul nucleo preliminare di sei versi che ne descriveva il volo,

¹⁵ *Adone* III 21-22.

¹⁶ Mi riferisco in particolare a *Par.* I 22-24: «O divina virtù, se mi ti presti / tanto che l'ombra del beato regno / segnata nel mio capo io manifesti». La *Commedia* è di qui in avanti citata dall'edizione a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1994. Per una più ampia disamina del problema della fonte dantesca in Marino rimando al capitolo successivo, dove essa sarà studiata nella sua azione concreta di semantizzazione del testo dell'*Adone*.

¹⁷ Ancora rimando, per una più completa osservazione di questo snodo non più sotto il profilo variantistico, ma tematico, come anche su tutta la dinamica di relazioni che legano la coppia di Amore e Psiche a quella di Venere e Adone, al cap. IV di questo lavoro.

perché si era giocoforza accresciuto il suo senso nel racconto, per semplice aggiunta del materiale seguente, da mero quadretto esornativo e di tradizione, particolarmente desunto dalle *Dionisiache*, come indica Russo¹⁸, ad emblema e rappresentazione proprio di quella forza che le ottave successive descriveranno. Del meccanismo di revisione dell'ottava va notata anzitutto, come ha fatto sempre Russo¹⁹, la cassazione della terna delle rime pari, in *-ega*, sostituita con l'assonante terna in *-erra*. Sui motivi del cambiamento nulla è dato sapere, anche se la seconda è piuttosto consueta nel poema e doveva affiorare all'orecchio poetico con una discreta facilità²⁰, tanto che non credo sia opportuno leggere con troppa enfasi l'ambivalenza implicita nell'*errare* di Amore a II 18 alla luce del *vaneggiare* a cui indurrebbe gli uomini a II 20: quanto al materiale cassato però, è davvero notevole che esso non scompaia del tutto, ma invece concorra alla riscrittura del v. 4, nel passaggio da «or l'apre, or chiude, or le rivolge, or piega,» a «or l'apre e spiega, or le ripiega e serra.», con l'arretramento e gemmazione di *piega* in corpo al verso, in *spiega* e *ripiega*, spia di un sensibile moto di fedeltà al proprio testo.

E d'altra parte è interessante che per un analogo moto di fedeltà anche il v. 5 passi da «Or il suol va radendo, or per la vòta», in «Or il suol rade, or ver la pura e vota», sì con cassazione della forma al gerundio e della conseguente rima interna grammaticale con *dibattendo* al v. 2, e con ribaltamento dei corpi interni dell'endecasillabo, che si capovolge *a minore*, ma in parallelo anche col chirurgico mantenimento della labiale in ottava sede, nonostante il passaggio di senso, da *per* a *pura*.

Neppure da questo singolo esempio non dobbiamo tanto desumere, come mi pare, leggi generali in merito alla pratica correttoria di Marino trasponibili anche altrove, il che sarebbe fuorviante e credo fuori luogo nei riguardi di meccanismi che sono in fin dei conti dettati da motivazioni che possono essere ricostruite solo in minima parte, quanto ricavarne semmai il dato di una precisa tendenza al permanere del suono, insieme all'evidenza di una memoria che si radica anzitutto, sebbene certo non del tutto, in tale dimensione che in qualche modo precede il senso. Questo

¹⁸ *Adone*, nota *ad locum*.

¹⁹ *Idem*, *ibidem*.

²⁰ Prestano fede alla discreta ricorrenza di questa terna anche ad esempio I 2, 97, 125, II 42, 72 e 132 e a seguire in molti altri luoghi del poema.

assoluto orecchio armonico non dovrebbe essere sottostimato quando si vaglia la presenza di una fonte al di sotto del testo del poema.

Il secondo spunto su cui intendo soffermarmi tra i molti offerti dall'*errata-corrige* riguarda anch'esso sei versi di un'ottava: come si può ben vedere dalle tavole approntate da Pieri e dalle immagini dell'*errata-corrige* sopra riprodotte, l'unico altro caso in cui, in questo *corpus* di varianti, le correzioni mariniane riguardino una struttura che arriva a questa lunghezza si verifica a IX 110, poiché tutti gli altri interventi, quando sono riscritture e non mutamenti di posizione delle ottave, non interessano misure superiori al distico.

Posto è in tal guisa intorno a la bell'opra
l'ordin de l'armi piú famose al mondo,
che de le Muse, che stan lor di sopra,
reggon l'incarco, compartite in tondo.
Come l'una sostenga e l'altra copra,
son tra lor con bel cambio appoggio e pondo.
Ogni statua uno scudo ha sotto il piede
e in ogni scudo un simbolo si vede.

*L'ordin de l'armi intorno a la bell'opra
Con arte tale è compartito e steso,
Che de le Muse, che stan lor disopra,
Da lor l'incarco è sostenuto e preso.
Come l'una sostenga, e l'altra copra,
Son tra lor con bel cambio appoggio e peso.
Ogni statua uno scudo ha sotto il piede
e in ogni scudo un simbolo si vede.*

Se il caso precedente si collocava in apertura di un breve innesto *ex novo*, qui pure siamo in posizione liminare, ma di una lunga sequenza attraverso cui si snoderanno, fino all'ottava 150, gli elogi delle casate nobili italiane a partire dalla descrizione dei loro stemmi effigiati sulla fontana di Apollo. Il senso da attribuire a questa immagine è del tutto evidente, e riguarda la opportuna munificità che era richiesta ai principi come pure necessaria ai poeti (sulla fontana non per caso campeggiano, come sorrette da questi stemmi, le statue delle muse). La sequenza, oltre ad essere una «irruzione della prospettiva storica sull'orizzonte atemporale della favola principale»²¹, potrebbe essere stata anch'essa passibile sino all'ultimo di aggiustamenti e calibrature, come generalmente d'altronde emerge dal rapporto

²¹ E. Russo, *Adone*, introduzione al canto IX.

dell'autore con altri punti del *corpus* dei passi di elogio nel poema²², dato che sulla sua efficacia si giocava in definitiva la possibilità di trovare una sistemazione in vista del suo ritorno in Italia, che Marino preparava da tempo. Dunque la sezione testuale inaugurata dall'ottava 110 non è dissimile, in questa prospettiva, da quella su Amore prima esaminata: sappiamo che ambedue furono elaborate o rielaborate in una fase molto tarda della composizione del poema, per cui la congiuntura della presenza nell'*errata corrige* delle due rielaborazioni più estese proprio in corrispondenza con questi passi merita, credo, di essere considerata più di una coincidenza: mi sembra anzi di poter dire che anche qui il lavoro di riscrittura dell'ottava viene affrontato per conseguenza di un protratto lavoro correttorio sul testo susseguente, per cui il poeta doveva poi valutare come squilibrato il risultato complessivo del canto e quindi correggere anche ciò che precedeva, in una sorta di influenza a rovescio. D'altronde anche in questa circostanza, e ciò è evidente, la correzione nuovamente non troverebbe alcuna giustificazione sul piano d'una maggior necessità di sorvegliatezza morale, o su quello di un suo specifico rilievo nell'economia del canto. Il motivo per cui la mano di Marino ritocca questi versi sembra appunto essere che si sia molte volte fermata su quelli che seguono: lo stesso criterio, se si vuole, in qualche modo meccanico già prima evidenziato, ma d'altra parte ben comprensibile nella vastità del poema.

Per questa più specifica ragione, mi sembra di poter dire, Marino corregge i vv. 3-4: certamente, come nota Pozzi, con la finalità di «sciogliere il duro giro sintattico»²³ che li contraddistingue, ma si tratta in fin dei conti di una durezza non certo rara nel poema, in cui si attestano anche altrove costruzioni sintattiche similmente astruse, se non ai limiti dell'anacoluto.

Pur nella diversità di ciò che si va a correggere, qui appunto uno specifico fatto sintattico, colpisce che anche il metodo per attuare la correzione sia lo stesso che abbiamo osservato ad *Adone* III 18, ossia la soppressione di una intera terna

²² Segnala ad esempio Russo nell'introduzione al canto XI come «a una prima disamina, i dati sulla rassegna delle nobildonne francesi siano aggiornati fino alla fine del 1621, data di avvio delle operazioni di stampa», e ricorda nel commento all'ottava 73 che «La distribuzione degli elogi e la copertura di tutte le figure di rilievo dimostra l'attenzione con la quale il poeta realizzò questo inserto, con tutta probabilità rifinendolo fino alla vigilia della stampa». Sugli sforzi di Marino per preparare il proprio ritorno in patria si vedano anche i riferimenti documentari proposti da C. Carminati in *Giovan Battista Marino*, cit., p. 159 sgg.

²³ G. Pozzi, nota *ad locum*.

rimica, anche qui di nuovo quella dei versi pari, stavolta in *-eso*. Ne desumiamo la sensazione di stare focalizzando, nonostante l'esiguità del campione in esame, un'altra pratica di questa scrittura, certo da verificare se possibile su altri segmenti testuali, ossia il suo procedere a comporre l'ottava come incastrando, nei primi sei versi, due sistemi formalmente autonomi. Ciò sembra tanto più vero in questo specifico esempio, laddove si può osservare l'eloquente stranezza per cui i versi dispari, escluso un riadattamento necessario nell'*incipit* del v.1, restano perfettamente immutati: quasi un esercizio di virtuosismo correttorio, se non corrispondesse invece, come mi sembra probabile, ad una specifica modalità di costruzione dell'ottava.

Quanto alle pratiche di preservazione del materiale verbale, qui si mettono in campo su un piano diverso dall'esempio precedente: il cambio di terna sembra cominciare dalla sostituzione sinonimica al v. 6 di *pondo* con *peso* (anche questo verso è per il resto del tutto immutato). A rovescio il v. 4 mantiene poi *incarco* nelle stesse sedi, da terza a quinta con tonicità di quarta, mentre la correzione di *da lor* in *reggon* uniforma la struttura ritmica dell'ottava, con i primi sette versi tutti tonici in prima sede (e l'ottavo atono aperto da congiunzione). I primi due versi, nella versione corretta, compiono a loro volta un interscambio di materiali: *L'ordin dell'armi* passa dal v. 1 al v. 2, mentre al contrario *con arte tale* è corretto da *in tal guisa*, passando dal v. 2 al v. 1 preservando il solo dimostrativo.

Di nuovo, non intendo forzare la trasformazione di questi esempi minuti in paradigmi generali di una scrittura che ha invece nella versatilità e nella mutevolezza la sua caratteristica più sensibile, perché li considero semplici esperimenti di misurazione di qualche microdinamica variantistica: nondimeno sembra di poter desumere che anche sul piano appunto più minuto delle strutture testuali, movimentate dal fenomeno della variante, si assista allo stesso intento, non necessario eppure attentamente perseguito, di economicità, attivo nell'opera su più livelli e in diversi modi²⁴.

Un'altra considerazione più generale stimolata, per conseguenza, da questi sondaggi, riguarda proprio il problema dello statuto di compiutezza del poema: ossia quanto e se Marino considerasse davvero terminato il suo lavoro, dato che l'abbiamo osservato con chiarezza nascondere, sotto l'esibita protesta di necessità del correggere per imprecisioni di stampa, il suo effettivo desiderio di riscrivere per

²⁴ Su queste insistenti pratiche di economia compiute sui propri testi torna più volte E. Russo in *L'Adone a Parigi*, cit., descrivendone in concreto le modalità.

riscrivere. Un vero interrogativo, mi pare, che potrebbe non sciogliersi soltanto riferendosi a un certo perfezionismo dell'autore, e nemmeno soltanto giustificando queste correzioni attraverso le dinamiche che ho immaginato siano in azione nel testo, per cui l'*errata corrige* abbia qui registrato la conseguenza di correzioni precedenti su zone testuali contigue. Questo inesausto ritornare a ciò che si è già composto e persino già licenziato sembra in definitiva avere qualcosa di programmatico, e costituirsi tra le istanze primarie della stessa scrittura, che pare come incapace di terminarsi, costantemente e convulsamente animata da un movimento che ha primitiva ragione anzitutto in se stesso.

3.1 Le varianti del canto VII: sulla struttura

Il mio *Adone* già sarebbe a quest'ora stampato, ma per alcuni nuovi accidenti sono stato costretto a mutare tutto un canto intero, che mi ha dato un gran travaglio. Sto dandogli l'ultima mano, ed a suo tempo non mancherò di darle gusto.²⁵

Con questo accenno in una lettera al Ciotti da Parigi datata 1623, affiora nella corrispondenza di Marino un'altra importante questione variantistica che riguarda, come l'*errata corrige*, il periodo successivo alla pubblicazione dell'*Adone* e che vide il poeta intervenire sulla redazione del canto VII provocandovi alcune significative ricombinazioni. Come infatti per primo segnalò Giuseppe Guido Ferrero nella *nota bibliografica* premessa all'edizione di *Marino e i lirici marinisti* da lui curata per Ricciardi nel 1954²⁶, attraverso la collazione degli esemplari della *princeps* parigina (nello specifico lo studioso consultò quelli segnati *F. I. 230* alla Biblioteca Nazionale di Torino, *201. Banc. III. A. 77 e 69. 2. E. 17* alla Biblioteca Nazionale di Roma) emerge l'attestazione di una rielaborazione del canto, realizzata attraverso la sostituzione del foglio che portava impresse le pagine numerate 143 e 144, con dieci ottave sul *recto* e dieci sul *verso*, con due fogli numerati 143-144 e 145-146, anch'essi con dieci ottave sul *recto* e dieci sul *verso*. Si produceva così la sostituzione di un nucleo di 20 ottave con un nucleo di 40, portando la effettiva consistenza del canto a crescere a 250

²⁵ G.B. Marino, *Lettere*, p. 334, a Giovan Battista Ciotti, da Parigi, 1623.

²⁶ G.G. Ferrero, *nota bibliografica*, pp. 7-8, in *Marino e i Marinisti*, Ricciardi, Milano-Napoli 1954.

ottave, anche se la numerazione progressiva di queste non aveva potuto essere cambiata e si fermava quindi ugualmente al numero 230: allo stesso modo, la numerazione delle pagine la 145-146 si ripete per due volte per poi proseguire normalmente. L'intervento tuttavia non fu recepito da tutti gli esemplari stampati, per cui lo si suppone tardivissimo e davvero realizzato *in extremis*, tanto che i tre collazionati da Ferrero portano, rispettivamente, 69. 2. E. 17 ambedue i fogli aggiuntivi; Banc. III. A. 77 nessun foglio aggiuntivo; F. I. 230 un solo foglio aggiuntivo. La ricerca, ulteriormente espansa da Pieri sui manoscritti conservati a Firenze, restituisce un'alternanza analoga in merito all'efficacia di questa correzione, ed ulteriori conseguenze che lui considera derivate da questa necessità di asportazione meccanica di un foglio dalla stampa, che doveva aver prodotto errori, rimozione di altri fogli o di un intero quaderno²⁷, tanto che in definitiva poteva ben dire Caruso a proposito della *princeps* dell'*Adone* (senza però spiegare là a cosa concretamente si riferisse) che «a stento se ne troverebbero due esemplari identici»²⁸. Per parte mia, ho verificato che sull'esemplare RARI B 302, conservato alla Biblioteca di Scienze Letterarie e Filologiche dell'Università degli Studi di Torino, l'intervento ad esempio non è osservabile.

L'indagine sui motivi che spinsero Marino a questo intervento si è mossa soprattutto in due orizzonti interpretativi: Pozzi ad esempio sostiene che sia difficile «dire se si tratti di un mero incidente nell'esecuzione della stampa oppure di un'aggiunta posteriore del poeta ch'egli non volle o perché troppo vasta o per altre ragioni mantenere insieme alle altre correzioni dell'errata», mostrando quindi di propendere per considerarle nello stesso orizzonte di quell'altro *corpus* di interventi:

²⁷ Osserva Pieri nella *nota al testo*, cit., p.778: «A mia volta ho potuto constatare che fra gli esemplari di P conservati nelle maggiori biblioteche fiorentine, soltanto il Riccardiano era integro: mutili invece quelli del fondo Magliabechiano alla Nazionale, e quello del fondo Bardi della Facoltà di Lettere. Quest'ultimo, per di più, contiene sì i due “carticini”, ma è poi privo di un intero quaderno (corrispondente alle ottave 74-93 e 144-163), evidente “effetto a distanza” di quello sconvolgimento». In merito al problema filologico costituito da questo canto si attende anche la pubblicazione degli atti del Convegno Internazionale *Giambattista Marinos 'L'Adone'. Mythos. Macht. Meraviglia* (Berlino, Humboldt-Universitaet, 1-2 luglio 2019), con l'intervento di C. Carminati *Le meraviglie dell'udito: il canto VII tra filologia e musica*.

²⁸ C. Caruso, «*Adonis et berger et chasseur tout ensemble*»: un mito ibrido e la sua fortuna nella bucolica rinascimentale, in «*Italique*», 20 (2017), p. 272, che rimanda però genericamente, senza approfondire l'interessantissimo suggerimento, a Giambonini e alla sua bibliografia mariniana, limitatamente ai cataloghi I e II li allestiti (*Opere complessive di Marino* e *Raccolte di opere complessive, antologie, opere singole di Marino*): si veda dunque F. Giambonini, *Bibliografia delle opere a stampa di Giambattista Marino*, Olschki, Firenze 2000.

ma, per tacere di quanto nel paragrafo successivo sarà mostrato a proposito dei rapporti tra queste correzioni e quelle del canto VII, resterebbe comunque da chiarire perché l'*errata corrige* sia stabilmente presente al termine delle stampe della *princeps*, mentre lo stesso non è avvenuto per queste due carte. Lo studioso nell'esame delle varianti tende comunque, in generale, a mettere in luce un certo lavoro di Marino a costruire corrispondenze nel numero delle ottave singolarmente dedicate ai vari argomenti, in quella che Pozzi sembra considerare la ragione principale di questo intervento correttivo, ossia la prospettiva complessiva del raggiungimento di un pieno equilibrio tra le parti.

Sulla questione si sofferma anche Pieri, affrontandola con un metodo differente da quello di Pozzi, e a mio personale giudizio piuttosto convincente, ossia non tanto cercando di spiegare il motivo per cui Marino interviene sul testo (suggerisce anzi Pieri, genericamente, che si debba pensare a «digressioni») ma piuttosto considerando da vicino quelle ragioni, interne all'intervento stesso, che lo spinsero ad assumere l'entità complessiva di quaranta ottave, come vedremo anche legate alla necessità di riempire interamente lo spazio che le carte concedevano: e d'altronde, se è poi davvero a questo passo che la lettera a Ciotti si riferisce, come è forse probabile ma credo per nulla certo, sotto quel *sono stato costretto a mutare tutto un canto intiero*²⁹ potrebbe nascondersi ogni possibile e più vero motivo, poiché conosciamo la pratica retorica di Marino di indicare ai suoi corrispondenti come assolutamente necessario, qui appunto dettato da *costrizione*, anche tutto quel complesso di cambiamenti che invece trovano motivo soltanto nell'insoddisfazione del suo gusto, o altrove ancora.

Desumo da Pieri la tavola che segue, utile a fotografare il complesso degli interventi sul canto:

²⁹ Non credo debba sfuggire, soprattutto in considerazione della materia intricatissima costituita da questo genere di studi sugli interventi d'autore nel poema, che il riferimento di Marino non si attaglia del tutto agli interventi sul canto VII, in fin dei conti limitati ad un foglio, che si fatica a riferire in modo convincente a *tutto un canto*.

Tavola di riscontro delle ottave 34-73 del c. VII con la redazione primitiva (=XXXIV-LIII)³⁰

34 (=XXXIV)	v.7 <i>ch'imita insieme, sì ch'ognun l'ammira,</i>
35-38 (=XXXV-XXXVIII)	
39 (=XXXIX)	v.1. <i>Mirabil arte in ogni sua grand'opra</i>
	v.4 <i>più che 'n gran quadro, in picciola figura,</i>
40 (=XL)	
+I (41)	
42 (=XLI)	
43 (=XLII)	
44-45 (XLIII-XLIV)	v.6. <i>quasi meglio i passaggi ascoltar brami</i>
+I (46)	
47 (=XLV)	
48 (=XLVI)	v.4. <i>con arte più sottil fino a la rosa.</i>
+5 (49-53)	
54 (XLVII)	
55 (XLVIII)	v.8 <i>il ciel iniquo, il fier destin crudele.</i>
56 (XLIX)	
+7 (57-63)	
64 (=L)	v.1 <i>Tace, ed ecco due donne. Una di queste</i> <i>nude e carche di latte ha le mammelle.</i>
	v.5. <i>Trombe, lire, sampogne un suol celeste.</i>
65 (=LI)	
+6 (66-71)	
72-73 (=LII-LIII)	

Come si vede l'insieme degli interventi consiste per lo più, ma non unicamente, nell'aggiunta di due ottave singole e di tre sequenze, rispettivamente di cinque, sette e sei ottave; c'è poi una piccola ma interessante serie di altri interventi, che credo solo parzialmente dettati dalla necessità di adattare il testo preesistente ad accogliere le espansioni.

Il primo rilievo che occorre formulare su queste varianti, che non ritrovo, almeno esplicitamente, né nella riflessione di Pieri né in quella di Pozzi, è di matrice schiettamente strutturale: l'interpolazione della serie di ottave 49-53 e della serie 57-63 si colloca esattamente nelle ultime ottave della pagina (ogni pagina in analogia con il formato di tutta la *princeps* contiene infatti dieci ottave suddivise in due colonne, qui 44-53, 54-63 *ecc.*). Qualcosa di simile può dirsi d'altronde anche della terza serie, che pur non concludendo la pagina vi inserisce tuttavia un discorso del tutto a se stante di Mercurio, che introduce Musica e Poesia come in una presentazione, senza interferire con le ultime due ottave, necessarie allo sviluppo

³⁰ M.Pieri, *nota al testo*, cit., p. 778.

narrativo della vicenda nei versi che seguiranno. La posizione di queste aggiunte è interessante perché sembra costituirsi, almeno nei primi due casi, come un effettivo riempimento della carta sino al termine delle ottave disponibili, ripetuto nelle due facciate centrali dei due fogli inseriti dopo la stampa. Il terzo riempimento è arretrato di due posizioni e si colloca non al termine ma inframmezzando l'incontro di Adone con Musica e Poesia.

Ciò che per altro verso si può osservare, rispetto a questa strutturazione degli interventi come fortemente dipendente dalla disposizione della materia sulla pagina, riguarda i dati che si desumono da uno studio della forma del testo di partenza, ossia la versione del canto nelle originarie 230 ottave, da cui si può anche molto meglio comprendere che Marino abbia lavorato così: prima copiando dal *recto* della versione di partenza le ottave originariamente numerate XXXIV-XXXVIII, lasciandone quindi intatta la prima colonna, iniziando poi a copiare la seconda colonna e aggiungendovi *ex novo*, dopo aver completato la copia della seconda ottava, l'attuale ottava 41, quindi procedendo con le ottave successive, terminando di copiare la prima delle due pagine di partenza ed inaugurando il *verso* della carta di copia con l'ultima ottava del *recto* della carta di partenza, là numerata XLIII. A questo punto, avendo di fronte il solo *verso* del testo di partenza, realizzerà qui i suoi quattro interventi espansivi procedendo con un ordine assoluto, ossia intervenendo dopo la prima e la terza ottava di ognuna delle due colonne, secondo lo schema che ho qui riprodotto:

Colonna I <i>recto</i>	Colonna II <i>recto</i>
34	39
35	40
	(aggiunge un'ottava, ora 41)
36	41
37	42
38	43

Colonna I <i>verso</i>	Colonna II <i>verso</i>
44	49
(aggiunge un'ottava, ora 46)	(aggiunge sette ottave, ora 57-63)
45	50
46	51
(aggiunge cinque ottave, ora 49-53)	(aggiunge sei ottave, ora 66-71)
47	52
48	53

Come si può notare, se osservato in questa prospettiva il cantiere dell'ampliamento si mostra estremamente più coerente e restituisce, credo, qualcosa di nuovo del metodo di lavoro di Marino: costretto da necessità che non conosciamo, o spinto dalla solita enfasi revisoria, a intervenire sul tessuto del canto, egli procede però secondo un ordine ferreo, che quasi si potrebbe credere predeterminato, come se si fosse imposto a tavolino un piano di azione sul testo con l'obiettivo specifico di ampliarne la materia in modo coerente ed ordinato. Credo anche utile considerare che, osservando così il lavoro di Marino a partire non dal testo che noi leggiamo ma dal materiale che egli elaborava, ossia in qualche modo ribaltando la prospettiva di indagine, il suo estro, che abitualmente siamo portati a considerare, per pregiudizio secolare, sregolato o almeno un po' più liberamente giocoso, si mostra invece assai più ordinato di quanto ci saremmo attesi.

Peraltro, non credo che queste considerazioni smentiscano affatto quelle che Pozzi, osservando i medesimi ampliamenti, conduce fondandosi però in modo eminente sul testo di arrivo e non su quello di partenza: «il poeta aggiunse materiale fino ad ottenere una corrispondenza quasi perfetta nelle parti, cosa che non si presenta nei casi delle altre parti del *technopaegnon*. Abbiamo infatti per l'udito: 1. iconologia (7-10) = 4 o[ttave]. 2. anatomia (11-17) = 7 o[ttave]. 3. Gli uccelli (18-31)

= 14 o[ttave]. 4. l'usignolo (32-56) = 25 o[ttave]. 5. musica e poesia (57-81) = 25 o[ttave]. 6. Lusinga (81-95) = 15 o[ttave].»³¹: è in effetti più che plausibile che gli interventi su questo canto agiscano anche obbedendo a necessità di una più coerente ed equilibrata ripartizione della materia, ed occorrerà quindi desumerne che Marino sia in grado di muoversi contemporaneamente, con consumata perizia, su questi due piani così distinti. Come che sia, e anche con queste nuove aggiunte, mi sembra che il giudizio che già Pieri formulava sui lavori d'autore in questo canto si mostri ancora pienamente valido:

Naturalmente si è ragionato come se l'intervento del Marino fosse in prima istanza stato provocato dal desiderio di ampliare virtuosisticamente la descrizione dei virtuosismi del liutista e dell'usignolo, e non di inserire, per affinità tematica, uno o due nuovi episodi d'interesse musicale. Né potrà essere esclusa la suggestiva ipotesi che in quello spazio, per così dire, obbligato, il Marino avesse voluto fabbricare, da ultimo, un trattatello in compendio della musica. Che ciascuna delle due digressioni nuove, d'altronde, si componga di sei ottave, non è che conferma di come in certe tensioni all'arte corrispondenze numeriche paiano degne di assumere significato strutturante³².

3.2 Le varianti del canto VII: riflessioni stilistiche

Passando ora ad osservare più da vicino le varianti introdotte a testo, occorre segnalare per primo il dato più importante che è emerso dallo spoglio, ossia che di VII 34, v.7 vengono tramandate due diverse correzioni, una nell'*errata corrige* e una nel *corpus* che stiamo esaminando, così come segue:

princeps: Ch'imita inun, siche ciascun l'ammira
Errata corrige: Ch'imita insieme, e 'nsieme in lui s'ammira
Carte canto VII: ch'imita insieme, sì ch'ognun l'ammira,

Per come esse si configurano, benché l'esercizio non sia certo infallibile, propenderei per considerare l'*errata corrige* come correzione più recente, visto che le carte interpolate al canto VII tramandano, mi sembra, una redazione più prossima alla

³¹ G. Pozzi, *Appendice I*, cit., p.756 (aggiunte mie).

³² M. Pieri, *nota al testo*, cit., p. 779.

princeps con *ognun*, assai vicino a *inun* e *ciascun* del testo di partenza: per contro l'*errata corrige* sembrerebbe cassare definitivamente la forma procedendo a sua volta dalle carte del canto VII a riproporre *insieme*, ma geminato per restituire la struttura del verso della *princeps*, già là speculare, ma con un materiale verbale del tutto rinnovato. Ad ogni modo il riscontro sembra suggerire che l'ipotesi a suo tempo formulata da Pozzi, secondo cui le carte potrebbero contenere un *corpus* di aggiunte che Marino considerava troppo lungo per essere incluso nell'*errata corrige*, debba essere scartata, e che la redazione dell'una e dell'altra aggiunta sia avvenuta in due tempi, oppure tanto velocemente da impedire all'autore di condurre sul testo le opportune verifiche.

Esaminando le correzioni testimoniate da queste carte si ricava comunque, globalmente, l'impressione che esse siano stavolta strettamente suscitate dal desiderio di perfezionare e migliorare il racconto e che quindi si giustifichino in una miglior resa della narrazione: se infatti si ripete la prassi già osservata di operare varianti più minute in prossimità di grandi interventi d'aggiunta di intere ottave (è il caso, per limitarsi alle contiguità strettissime, di quelle alla 48 o alla 64), d'altra parte le correzioni rispondono, mi pare, tutte anche a questa prevalente istanza di rendere più coerente ed emendare il racconto (quasi sempre quello della tenzone tra il musico e l'usignolo), ad esempio alleggerendolo dalle ripetizioni. Questa è la *ratio* cui mi sembra ubbidiscano ad esempio le due varianti dell'ottava 39 (in corsivo, a destra, indico la redazione della *princeps*):

Mirabil arte in ogni sua bell'opra,
 ciò negar non si può, mostra Natura;
 ma qual Pittor, che 'ngegno e studio scopra
 vie più che 'n grande, in picciola figura,
 ne le cose talor minime adopra
 diligenza maggiore, e maggior cura.
 Quest'eccesso però sopra l'usanza
 d'ogni altro suo miracolo s'avanza.

*Mirabil arte in ogni sua grand'opra
 più che 'n gran quadro, in picciola figura,*

La correzione elimina sì la ripetizione di *grande*, ma in realtà la categoria della grandezza e quella, altrettanto qui esplorata, della piccolezza sono focali per narrare la vicenda dell'usignolo, ed è quindi probabile che il poeta sia qui intervenuto appunto nel tentativo di abbellire complessivamente la storia, a cui andava aggiungendo di pari passo tutte le ottave singole e ben due dei tre *excursus* che si sono ricordati. Se nuovamente un intervento massiccio si accompagna ad interventi minuti

all'indietro nel testo, d'altra parte però non direi che ciò accada a causa del mutato valore dell'ottava imposto, come si è visto per *l'errata corrige*, dal testo che veniva inserito *ex novo*, ma piuttosto per un'attenzione rinnovata alla materia del canto determinata dalle aggiunte che ho indicato, che potrebbe aver spinto Marino ad esaminare di nuovo il suo testo, scorgendovi la necessità di operare correzioni complessivamente migliorative. La differenza, rispetto all'altro *corpus*, è che queste correzioni si mostrano *effettivamente* migliorative, mentre quelle apparivano decisamente più gratuite. Ancora una volta, comunque, il criterio di scelta dei passi da correggere appare fondato su ragioni quasi meccaniche, ma che io credo ben plausibili in un poema di questa estensione.

Motiverei in questo senso anche l'intervento dell'ottava 48, col passaggio da «con arte più sottil fino a la rosa» al più tecnico «con passata maggior fino a la rosa» con l'inserzione di *passata*, che sarei portato appunto a considerare tecnicismo d'ambito musicale, del tutto coerente con gli altri interventi che Marino qui opera; ancora, trovo che bene si intuisca una certa attenzione alla stessa coerenza della vicenda dalla variante dell'ottava 55:

Le stelle, poco dianzi innamorate
 di quel soave e dilettevol canto,
 fuggir piangendo e da le logge aurate
 s'affacciò l'alba e venne il sole intanto.
 Il musico gentil per gran pietate
 l'estinto corpicel lavò col pianto,
 et accusò con lagrime e querele
 non men sé stesso che 'l destin crudele. *il ciel iniquo, il fier destin crudele.*

Dopo che l'usignolo cade morto «con mutazione d'animo, a fronte del dispetto mostrato in 49, il musico si muove a pietà, si pente del proprio orgoglio, e decide di seppellire l'usignolo all'interno del proprio strumento»³³: la variante introduce appunto un elemento in più di questo pentimento, ossia il senso di colpa per aver spinto la piccola creatura ad un simile sforzo. Ma per altro verso già sin dall'ottava 43 questo genere di attenzione variantistica era stato rivolto a perfezionare e approfondire la rappresentazione dei rapporti tra musico e usignolo: quest'ultimo infatti

³³ *Adone*, nota *ad locum*.

Rapito allora, e provocato insieme
dal suon, che par ch'a sé l'inviti e chiami,
da le cime de l'arbore supreme
scende pian piano in su i piú bassi rami;
e ripigliando le cadenze estreme,
quasi ascoltarlo ed emularlo brami,
tanto s'appressa, e vola, e non s'arresta,
ch'alfin viene a posargli in su la testa.

quasi meglio i passaggi ascoltar brami

Qui Marino mantenendo l'ultima parola del verso inserisce la menzione al desiderio dell'usignolo di *emulare* il musico, ponendo quindi implicitamente le basi per la tenzone tra i due che condurrà la piccola creatura alla morte.

Da ultimo, occorre soffermarsi su un'altra prospettiva di analisi stimolata dalla prima e dalla seconda sequenza, ossia dalle ottave 49-53 e 57-63: come si è detto, la loro posizione sulle carte inserite dopo la stampa nel canto VII rivela che esse furono aggiunte con l'esplicito intento di riempire un certo numero di spazi che quelle carte lasciavano vuoti. Ciò era dovuto, banalmente, alla necessità di portare la consistenza dell'intero intervento al totale, rotondo, di quaranta ottave, cosicché la loro impaginazione non disturbasse in modo eccessivo la lettura, soprattutto con vuoti che sarebbero immediatamente balzati agli occhi rivelando l'aggiunta anche ad uno sguardo disattento.

Le sequenze in oggetto diventano dunque davvero interessanti, soprattutto perché costituiscono una fotografia rarissima di come la scrittura già così protratta e feconda del poema si sia messa ulteriormente alla prova nella sfida peculiare di colmare uno spazio vuoto di misura prestabilita. Occorrerebbe quindi verificare se e come tale vincolo compositivo imposto al poeta abbia influenzato la sua scrittura: ma a quanto mi consta non ci sono differenze sensibili che possano essere riscontrate, almeno al netto della chiusa dell'ottava 49 col musico che «pose ogni studio a variare il verso», in cui sembra effettivamente di intuire una sorridente allusione che Marino doveva fare a se stesso accingendosi proprio lì alla stessa sfida di moltiplicare la materia senza svilarne la bellezza. D'altra parte le tre sequenze rivelano anche qualche traccia di essere state concepite insieme: nel corso della prima e nell'ultima (ossia alle ottave 52 e 70) compaiono due menzioni gemelle a Marte, mentre nella seconda sequenza la descrizione della fucina di Vulcano riprende in fin dei conti *i bellicosi*

strepiti dell'armi e tutta l'ispirazione all'ambito della guerra dei versi circostanti al finale dell'ottava 51 nella prima sequenza.

Nel complesso, però, il risultato è del tutto uniforme a quello delle zone testuali contigue e lasciate intatte, senza che si possa intuire alcuna sutura: per la verità, anzi, stupisce l'estrema coerenza ravvisabile soprattutto nella seconda sequenza che, pur nascendo appunto dalla mera necessità di colmare uno spazio di sette ottave, sviluppa però in modo perfettamente ordinato e concluso la felice divagazione costituita dalla storia della nascita della musica per opera di Amore.

4.1 Da *Ital 1516* alla *princeps* del 1623

Il poema del Marino non pur era intieramente fornito, ma in buona parte stampato, che poi l'impressione restò per un pezzo inchiodata con l'occasione della morte del Marescial Concini.³⁴

Dopo i due *corpora* di varianti che abbiamo passato in rassegna, resta da esaminare quello forse più importante, e di fisionomia certo del tutto diversa, per completare il quadro dei lavori di Marino sul testo del poema: si tratta in effetti di compiere, rispetto ai documenti prima ricordati, un passo indietro sul piano cronologico, precisamente al semestre tra novembre del 1616 e aprile 1617, periodo in cui Marino aveva inoltrato richiesta a Roma, per il tramite del nunzio a Parigi, di un privilegio decennale di stampa per l'*Adone*. La richiesta, pur presentata attraverso il canale più adeguato ed ufficiale, riportava però a Roma, e proprio presso la congregazione del Sant'Uffizio, un nome ben noto e corrispondente ad un fin troppo nutrito *dossier*³⁵: e così la preghiera che Marino addirittura *instantissimamente* aveva rivolto al nunzio, «che nello Stato di Santa Chiesa persona non possa imprimere detto

³⁴ G. Aleandri, *Difesa dell'Adone poema del cau. Marini per risposta all'Occhiale del cau. Stigliani*, Scaglia, Venezia 1629. Traggio la citazione da E. Russo, *Marino*, cit., p.257 n.18.

³⁵ Sulla questione basta il rimando a C. Carminati, *Giovan Battista Marino*, cit., e particolarmente alle pp. 187-188.

Poema senza espressa licenza del Cavaliere»³⁶, preghiera cui l'ecclesiastico si premura di segnalare ai superiori d'aver dato corso soltanto per non essersi potuto negare all'intercessione del Maresciallo d'Ancre, davvero non correva alcun pericolo d'essere respinta.

Le vicende di quella impresa di stampa, corrispondente alla primissima stagione di Marino a Parigi³⁷, furono però sfortunatissime, soprattutto in ragione della connotazione marcata che essa aveva assunto a sostegno e celebrazione del favorito della reggente Maria de' Medici, appunto Concino Concini maresciallo d'Ancre, e del più generale posizionamento dell'autore in quel partito italiano così influente a corte: le rovesciate fortune del Concini, fino al suo pubblico linciaggio e alla sua morte proprio nello stesso aprile in cui la stampa veniva compiuta o stava per esserlo, insieme alla rapida e drastica riduzione dell'influenza di Maria de' Medici sul figlio, dovettero indurre Marino a strappare letteralmente dai torchi l'*Adone*, fattosi per lui pericolosissimo per quella dedica quanto mai infesta, già nella quinta ottava, proprio a Concini.

Dell'impresa di quella stampa sopravvive soltanto una redazione manoscritta conservata alla Biblioteca nazionale di Parigi e siglata *ital 1516*, da cui secondo le congetture di Pozzi³⁸ deriverebbe un manoscritto della Biblioteca nazionale di Madrid siglato *12894*, che ne riproduce la struttura (facendo quindi precedere l'*Adone* dal *Diurum Alexandri VI* di Burchard e facendolo seguire dal *Testamento amoroso* di Marino stesso, e poi da una serie di testi anonimi soprattutto in prosa: struttura intera che Pozzi considera «singolare» sia nell'accostamento sia per il fatto che *12894* lo riproponga) e soprattutto riproduce gli errori notevoli del parigino, uniti ad altri,

36 G. Fulco, *La «meravigliosa passione»*, cit., p. 12: «Il cavalier Marino fa stampare qui un Poema intitolato l'Adone, e lo dedica al Signor Marescial d'Ancre, suo Mecenate in questa Corte, il quale m'ha instantissimamente pregato d'impetrargli col favore di V.S. Ill.ma dalla Santità di Nostro Signore un privilegio, che nello Stato di Santa Chiesa persona non possa imprimere detto Poema senza espressa licenza del Cavaliere per spatio di x anni, officio che non ho potuto negare all'intercessione di detto Maresciallo, et al merito del Cavaliere che ogni giorno piú avanza se stesso». Il documento, conservato presso l'Archivio Segreto Vaticano, Nunziatura di Francia, 56, c. 349r, è ricordato anche da Russo, *L'Adone a Parigi*, cit., p. 268.

37 Sul periodo in questione si veda, oltre ai rimandi già dati a proposito delle biografie, anche lo studio di Fulco sull'epistolario, al cap. VII, *La corrispondenza di Giambattista Marino dalla Francia*, di *La meravigliosa passione*, cit.

38 G. Pozzi, *Appendice I*, p. 728.

riscontrabili lì soltanto, e dovuti ad una scarsa conoscenza dell'italiano da parte del copista spagnolo.

Ciò che il manoscritto restituisce in termini di consistenza della narrazione è decisamente frammentario: si tratta della redazione in bella copia dei primi due interi canti, intitolati *La fortuna* e *L'innamoramento*, e del terzo, mutilo però a partire dall'ottava 73 ed intitolato *Il palagio d'Amore*. Rispetto al formato del manoscritto, mi sembra che esso *in primis* riveli il piano di una architettura del poema meno ricca e articolata, dal momento che invece della grande pagina a dieci ottave, come abbiamo visto per la *princeps* del 1623, nel formato più ridotto di 260cmx190cm ospita sei ottave per ciascuna pagina, su due colonne.

Il testo è redatto in una pulitissima grafia, senza abbreviazioni, e si direbbe adatto ad un uso del manoscritto in copisteria come modello per comporre i caratteri a stampa, se non fosse per i tre capilettera dei canti, intensamente elaborati come si vede dalle immagini³⁹ (soprattutto il secondo), che mi sembra autorizzino a credere magari ad una piccola circolazione preliminare tra amici fidati, o che il manoscritto sia stato allestito come dono anticipato allo stesso Concini prima che l'impresa della stampa fosse compiuta. Ma d'altra parte esso termina anche con un fregio, che complica la questione a proposito dell'uso cui era destinato, perché sembra attestarlo come a sua volta copiato da quello mutilo, e quindi forse affidato non più dal poeta, ma da altri, ad una circolazione secondaria o clandestina

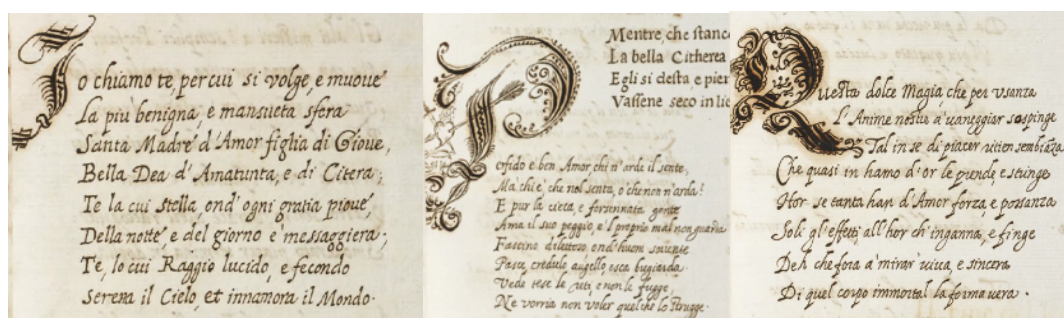


Figura IV - Capilettera dei canti I, II e III da *Ital* 1516

³⁹ In ordine inserisco i tre capilettera dei canti. La riproduzione fotografica si deve al personale della Biblioteca Nazionale di Francia.

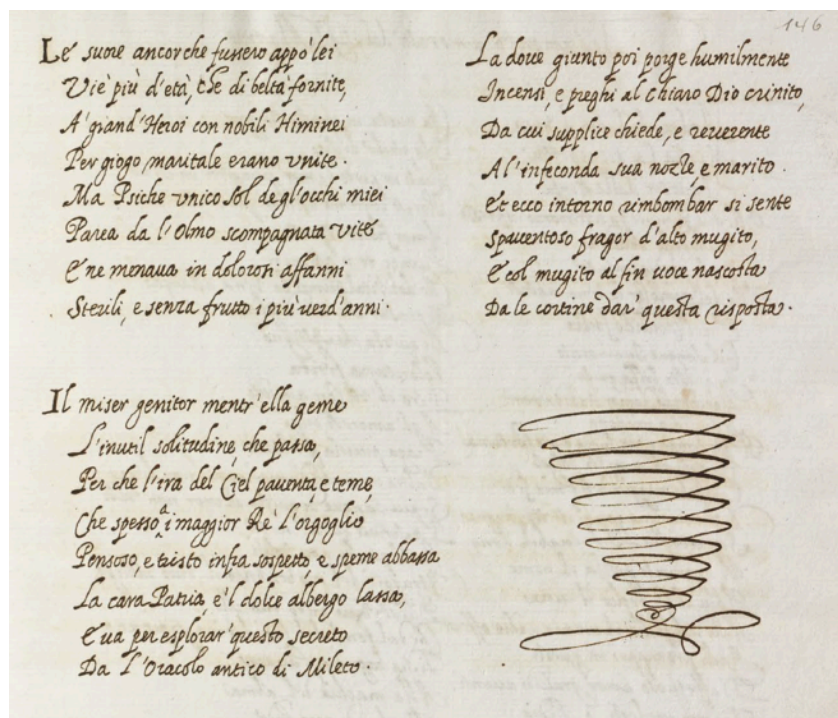


Figura V - Finale del manoscritto, mutilo all'ottava 73 del canto III, cui segue un fregio.

Il contenuto dei canti, che è ciò che più conta per il nostro discorso, è in molte sezioni profondamente diverso da quello portato dai tre omonimi primi canti della *princeps*, tanto dal punto di vista dell'ordine e del volume dei vari episodi, non ancora assestato sulla successione del 1623, quanto da quello dell'assenza di alcuni punti cruciali del racconto, quanto infine sul piano delle varianti riscontrabili nel materiale invece mantenuto, che Pozzi considera radicali e profonde, nell'orizzonte di «un lavoro che riguarda gli aspetti contenutistici dell'espressione e non quelli formali»⁴⁰.

Nell'*Appendice I* alla sua edizione mondadoriana dell'*Adone* proprio Pozzi allestisce anche un utilissimo strumento per condurre studi variantistici su questo manoscritto rispetto alla *princeps*, ossia una tavola comparativa che rappresenta un raffronto di ciascuna ottava del manoscritto con quelle corrispondenti nel poema: a seguire la riproduco nella sua interezza (in ogni fascia la prima riga indica il numero di ottava nel manoscritto, la seconda il numero d'ottava corrispondente nella *princeps*:

⁴⁰ G. Pozzi, *Appendice I*, p. 774.

quando nella seconda riga compare numero romano, allora l'ottava o la serie che segue fino a nuovo numero romano è stata trapiantata nel canto corrispondente):

Canto I													
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
14	15	16	-	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42
41	42	43	44	-	45	46	47	48	49	50	51	-	52
43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56
53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	-	-	-	-
57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84
-	-	-	63	64	-	65	66	67	68	69	70	71	72
85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98
73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	-	-	-
99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	-	-	-
84	85	86	87	88	89	90	91	92	-	-	-	-	-
110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	-	-	-
94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	-	-	-
121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	-	-	-
-	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	-	-	-
XII	107	108	131	130	I	132	133	134	135	136	137	-	-
115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	-	-	-
138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	-	-	-
126	127	128	129	130	131	-	132	133	134	135	-	-	-
149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	-	-	-
136	137	138	139	140	141	142	143	(II 8)	144	145	-	-	-
160	161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	-	-	-

Canto II																
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14			
III	1	2	3	4	5	6	X	7	I	168	XII	148	II	9	II	11
-	12	-	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23			
II	179	III	9	7	8	10	11	12	13	14	15	16	17			
24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37			
18	19	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36			
38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51			
37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50			
52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	-	63	-			
51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64			
64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77			
65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78			
78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91			
76	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92			
-	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	-	-	-			
II	113	114	115	116	117	118	III	93	94	95	96	-	-			
102	103	-	104	105	106	107	108	109	110	-	-	-	-			
97	98	XII	243	III	99	100	101	102	103	104	-	-	-			
111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	-	-	-			
105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	-	-	-			
122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	-	-	-			
116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	-	-	-			
133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	-	-	-			
127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	-	-	-			
144	-	145	146	147	148	149	150	-	151	152	-	-	-			
138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	-	-	-			
153	-	154	155	156	157	158	159	-	160	161	-	-	-			
149	150	151	153	VIII	107	III	152	XV	105	III	154	-	-			
160	161	162	163	164	165	166	-	167	168	169	-	-	-			
155	156	157	158	159	160	161	XV	106	107	III	162	-	-			

Canto III														
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
III	20	21	22	23	24	II	6	14	18	19	20	21	22	23
14	15	16	17	18	19	20	21	22	-	23	-	-	-	
24	25	26	27	28	29	30	31	32	III	163	XII	180	-	
25	-	26	27	28	29	30	31	32	33	34	-	-	-	
V	8	III	171	172	173	174	175	IV	7	8	9	10	-	
35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	
49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	
25	27	29	26	28	30	31	32	33	34	35	36	37	38	
63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	-	-	-	
39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	-	-	-	

Figura VI - Tavola di raffronto tra Ital 1516 e princeps.

Come si può desumere dalla tavola, il complesso delle rifunzionalizzazioni del manoscritto parigino entro la *princeps* procede in direzioni assolutamente non univoche⁴¹: la parte più cospicua dei trasferimenti si iscrive in una specie di costante osmosi tra i canti II e III, con lo scambio di cospicue sezioni. Più interessante invece mi sembra notare che qualcosa resta comunque fermo nonostante l'inversione, perché Marino, come gli è abituale, non trasferisce certo i blocchi in modo

⁴¹ Sulla permanenza dell'episodio di Psiche che con sorprendente aderenza ad *Ital 1516* verrà riproposto ad *Adone IV*, e sulle ragioni di questa permanenza, mi soffermerò nel cap. IV di questo lavoro.

pedissequo ma approfitta per operare integrazioni e risistemizzazioni, oppure al contrario, come qui, eloquenti mantenimenti.

4.2 Mantenimenti di ottave

princeps, II 9-11

Disegna Adon, se pur tra via s'abbatte
in damma, in daino o in altra fera alcuna,
errando ancor per quell'ombrose fratte
torcer de l'arco la cornuta Luna.
Quest'armi avea, come non so, ritratte
in salvo dal furor de la fortuna,
né so qual tolto avria fra le tempeste
più tosto abandonar, la vita o queste.

Così, mentre vagante e peregrino
scorre l'antico suo paterno regno,
del crudo arcier, del perfido destino
affretta l'opra, agevola il disegno.
Ma stimando fatale il suo camino,
poiché campò gran rischio in picciol legno,
spera, quando alcun di quivi soggiorni,
che lo scettro perduto in man gli torni.

Veggendo come per sì strania via
da la terra odorifera Sabea
mirabilmente a l'isola natia
pietà d'amico Ciel scorto l'avea,
e che del loco, ond'ebbe origin pria,
il legittimo stato in lui cadea,
nel favor di Fortuna ancor confida,
che de' suoi casi a' bei progressi arrida.

Ital 1516, II 10-11

Intanto errando per l'ombrose fratte
Tende del arco la cornuta luna.
Quell'armi havea (come non sò) ritratte
Salve dalla marittima fortuna.
E se 'n Camorza piu tra via s'abbatte
In Damma, ò in Daino, ò in simil fiera alcuna
Trofeo della sua man recarla pensa
Al buon Pastor, che gli dia letto e mensa

E poiche vivo per si strania via
Da la terra odorifera Sabea
Mirabilmente all'isola natia
Favor d'amico ciel scorto l'hevea
E del paese ond'hebbe Origin prima
Il legittimo stato in lui cadea,
Spera, quando alcun de quivi soggiorni
Che lo scettro paterno in man gli torni.

In questa sezione ad esempio, una delle poche ad essere mantenute nella stessa posizione e nello stesso canto, possiamo osservare più da vicino ed in concreto le istanze con cui Marino rielabora anche quelli che dovrebbero essere i suoi pochissimi capisaldi. Qui vediamo in particolare le ottave che nella *princeps* precedono l'arrivo al palazzo d'amore, in cui Adone e Clizio si incamminano attraverso il bosco: ad essere mantenuto nel passaggio è anzitutto l'inciso del narratore, «come non so», a proposito del possesso delle sue armi da parte di Adone. Osserva su questi versi Russo: «Marino registra l'improvvisa riapparizione delle armi, che Adone avrebbe fortunosamente recuperato dal naufragio (nel luogo relativo, a I 125, non se ne faceva menzione). La confessione di ignoranza del narratore, qui di traverso inserita dal

Marino al v. 5, era infrazione puntuale ai precetti dell'epica»⁴². Se le cose stanno così, l'infrazione del precetto è antica, recidiva e anche del tutto ininfluyente nell'orizzonte del poeta, che in questo canto modifica pressoché tutto, tranne un simile inciso potenzialmente spinoso.

Un altro aspetto interessante, per tornare ad un'ipotesi già formulata nel primo capitolo, riguarda le motivazioni della caccia a cui Adone intenderebbe dedicarsi se incontrasse gli animali adatti: nel manoscritto, nonostante l'ottava 8 ci informi che Adone «prese congedo» da Clizio, il giovane pensa di portargli le sue eventuali prede, come ricompensa per avergli offerto ospitalità nella notte precedente; nella *princeps* invece questa menzione scompare totalmente, anche se il pastore, è vero, sta accompagnando Adone al palazzo di Venere, ma appunto non sono venute meno le ragioni per ricompensarlo. Per quale motivo dunque stemperare questo aspetto cancellandolo dalla *princeps*? Potrebbe non essere fuori luogo pensare che questa variante appartenga a quel complesso di inserti *ex novo* del secondo canto, tra cui l'Ercole al bivio ricordato nel proemio, volti globalmente ad attenuare le allusioni sui due giovani che si addensavano sul finale del canto I, appunto per una sorta di rivalutazione, da una stagione ormai lontana e con amicizie di tutt'altro calibro, della figura dell'Imperiali da parte di Marino.

L'esempio sopra riportato, da ultimo, offre anche un interessante esempio di come debba essere letta la tavola approntata da Pozzi, che non costituisce tanto una *summa* di riscontri puntuali, quanto piuttosto un complesso di indicazioni che possono guidare lungo gli itinerari di deposito del materiale manoscritto, come segnalandone le direzioni di transito. Per questi versi ad esempio la tavola segnala un'uguaglianza tra la 10 di *Ital 1516* e la 9 della *princeps*, e poi tra le due ottave 11: ma

⁴² Lo segnala Russo, in *Adone*, nota *ad locum*. Sulla questione si veda l'ampio contributo di A. Soldani, *Forme della narrazione del Tasso epico*, in «Italianistica», 35 (2006), pp. 23-44, che riflette a più riprese proprio sul ruolo del narratore tassiano (che per Marino *era* l'epica) e proprio a tal proposito segnala che «La coesistenza delle due visioni, quella onniscente, quasi divina, riflessa dalla storia sul narratore e quella parcellizzata dei personaggi, permette in ogni momento di cogliere il grado di attendibilità di quest'ultima, perché la voce narrante costituisce una specie di fattore di verifica, un reagente che misura la veridicità del punto di vista di volta in volta focalizzato» (p. 35). Si comprende bene come, in un simile orizzonte, non potesse appunto trovare posto un'ammissione di ignoranza come quella che il narratore mariniano esplicita. Sulla relazione che Marino percepisce tra se stesso e questo genere di indicazioni normative riguardanti il genere, fa fede in fin dei conti quanto lui stesso scrisse, in una lettera già ricordata, ad Antonio Bruni, da Napoli, 1624, in *Lettere*, p. 400-401: «Gracchino pure i pedantuzzi moderni ch'io non ho in questo poema osservate le regole d'Aristotile [...] perché contra i loro cicaloni mi sono armato [...] del non curar sì fatta gente».

nel primo caso il movimento variantistico è purtuttavia notevolissimo, con spostamenti decisivi di tutti i corpi dell'ottava, imperniati sulle stesse terne rimiche riproposte in ordine rimaneggiato (*fratte : ritratte : abbatte* in *abbatte : fratte : ritratte* e *luna : fortuna : alcuna* in *alcuna : luna : fortuna*) e con la correzione della «marittima fortuna» nel «furor di fortuna», così tanto espostamente tassiano⁴³; per contro il distico è totalmente cambiato.

Per le due ottave undicesime l'operazione, riguardo ai versi in rima alternata, è invece significativa per ragioni del tutto opposte: tre sono mantenuti esattamente identici, mentre per gli altri tre non solo le terne, ma tutta la seconda parte del verso è perfettamente immutata, e invece cambia in modo del tutto gratuito e senza alcuno slittamento di senso la parte iniziale, con l'interposizione di varianti del tutto adiafore. L'operazione è sembrerebbe poter essere attribuibile ad una autodettatura magari affrettata, per cui la memoria di lavoro abbia proceduto autonomamente a colmare dei vuoti, quando non ad una riscrittura dell'ottava interamente a memoria e magari a distanza: ma resta comunque misteriosa soprattutto in questa seconda prospettiva la ragione però del mantenimento della sua collocazione al numero 11 sia nel manoscritto sia nella *princeps* (che certamente nulla vieta, è vero, di considerare anche casuale). Quanto poi al distico dell'ottava 11 di *ital 1516*, anche se Pozzi non ne fa menzione si può osservarne il perfetto slittamento, nel secondo testo, in chiusa dell'ottava 10, a provare appunto che intorno ai dati puntuali riscontrati con esattezza dallo studioso occorre a volte un complesso di analisi più esteso e allo stesso tempo più minuto per restituire queste procedure alla loro sostanza sottile, che si dimostra più sgranata, nebulosa, e non davvero afferrabile se non scegliendo una misura minima d'analisi più piccola dell'ottava.

4.3 Migrazione di singole ottave

Vi sono tuttavia anche direttrici di deposito delle ottave di *Ital 1516* al di fuori dei primi tre canti della *princeps*, cui occorre nondimeno fare cenno, perché il movimento più interessante che queste compiono consiste in una serie di transiti

⁴³ T.Tasso, *Gerusalemme liberata*, I 4: «Tu, magnanimo Alfonso, il quale ritogli / al *furor di fortuna* e guidi in porto / me peregrino errante, e fra gli scogli / e fra l'onde agitato e quasi absorto, [...]».

primariamente rivolti verso il canto XII, ma anche verso molte altre direzioni: in particolare bisogna ora menzionare la peculiare vicenda delle ottave II 9, II 104, e III 24 trasportate a XII 148, XII 243 e XII 180, in cui è ravvisabile con evidenza l'attenzione mariniana a mantenere intatte alcune macrodinamiche narrative pur nel trapianto di tessere di così lontana provenienza.

L'uniformità dell'episodio di arrivo di queste ottave, ossia l'incontro di Adone con Falsirena, e le notevoli ricadute di questa pratica di migrazione di materiale dal canto originariamente dedicato all'innamoramento di Venere e Adone a quello dedicato al doppio malvagio della dea, appunto Falsirena, sono state messe in luce con attenzione da Pozzi⁴⁴, che si è soffermato particolarmente a commentare il primo di questi transiti, ossia lo spostamento dell'incontro col cagnolino da una all'altra sezione:

princeps, XII 148

Entra et ha seco il precursor foriero,
 quel che tanto gli mostra amore e fede,
 io dico il cagnolìn che già primiero
 trovò posando in quella selva il piede.
 Questo per disusato ermo sentiero
 non l'abbandona mai, sempre il precede;
 e chiuso il tronco, ei che 'l camino intende,
 per una scala a chiocciola discende.

Ital 1516, II 9

Parte et hà seco il precursor foriero
 Quel che tanto gli mostra amor, e fede
 Io dico il Cagnolìn, che già primiero
 Trovò posando in quella riva il piede.
 Questo per molle e torbido sentiero
 Non abbandona mai, sempre il precede.
 Chi s'intenta à vendicar l'offesa
 Amor è quei che cotale forma hà presa?

Le considerazioni formulate da Pozzi su questo passaggio partono soprattutto dal presupposto di evidenziare la funzione pleonastica che l'ottava mantiene nell'una come nell'altra redazione, anche se lo studioso attribuisce alla posizione assunta nella *princeps* un «significato simbolico più denso»⁴⁵: va notato però che sul piano meramente lessicale l'acquisizione di quel significato simbolico si direbbe contraddetta dal movimento correttivo, che ritocca invece il v. 5 in prospettiva più neutrale, visto che il sentiero che Adone percorre col cagnolino passa

⁴⁴ G. Pozzi, *Appendice I*, p. 741.

⁴⁵ Pozzi, *appendice I*, p. 741: «Il M. trasportò in un secondo tempo l'episodio al c.12, dove descrive Adone attratto verso Falsirena; la funzione del cane è anche lì pleonastica; non si può dunque dir nulla se il c. 12 con la separazione temporanea da Venere già esisteva nel piano della redazione *a*» e poi ancora a p. 744 «L'aver tolto da una macchina un congegno inutile come quello del cagnolino non è gran cosa, poiché anche nella nuova sede del c.12 sarà ugualmente pleonastico, pur acquisendo un significato simbolico più denso».

da *molle e torbido* a *disusato ermo*, con la lezione di origine che si sarebbe assai più avvicinata al senso dell'episodio di Falsirena in cui il poeta andava a reinserire il passaggio. Noto, oltretutto, che il ritocco avvenga in modo puntualissimo, senza alcun altro intervento d'autore, al di fuori del cambio di distico, che abbiamo comunque visto essere procedura consueta, qui giustificata oltretutto dalla necessità di trasportare il cagnolino da metamorfosi di Amore a creatura autonoma e appunto puramente di contorno: notevole ancor di più visto che il secondo caso di trasporto puntuale, che riguarda la contemplazione di Adone dormiente nel manoscritto da parte di Venere mentre nella *princeps* da parte di Falsirena, opera secondo la consueta enfasi variantistica e nei modi che abbiamo già visto tante volte in azione. Nell'esempio che segue si può quindi ad esempio osservare la solita conservazione di una delle due terne rimiche, quella dei versi pari (che Marino sembra tendere a preservare più della terna dispari), con conservazione congiunta, nei dispari, della parte iniziale del verso, al v. 1 e al v. 3, e con qualche grado di elaborazione al v. 5, con *appagheresti* corretto in *per mitigar*:

Princeps, XII 243

Chinasi per baciâr, ma par che tremi,
 che non si sdegni poi quando si desti.
 Folle che pensi? Misera che temi?
 Se sapessi quai doglie il ciel t'appresti,
 per mitigar tanti cordogli estremi
 da' bei rubini un bacio almen torresti.
 Fallo non è poiché d'amor t'accendi,
 furto non è se quanto dai ti prendi.

Ital 1516, II 104

Chinasi per baciârlo, indi ritiensi
 E tace, e mira, e teme pur nol desti.
 Folle che temi? misera che pensi?
 Se sapessi quai pene Amor t'appresti,
 Appagheresti i tuoi desiri accensi,
 Da bei rubini un bacio almen torresti.
 Fallo non è poiche d'amor t'accendi,
 Furto non è, se quel, ch'è tuo ti prendi.

Il punto però interessantissimo di questo esempio mi pare la cura che Marino esercita nel cancellare il nome di Amore, che campeggia al v.4 del manoscritto, con un più neutrale e generico *il ciel* nella *princeps*. L'operazione è cruciale perché per la seconda volta il poeta ha cura di respingere la presenza del dio dal trapianto, cioè si guarda bene dal mantenere alcun ruolo per Amore nelle vicende che riguardano Falsirena: dal punto di vista della narrazione questa è, mi pare, una precisa scelta di campo, dal momento che proprio Amore, come del resto il primo canto della *princeps* puntualmente ci informa, aveva in fin dei conti fatto innamorare la propria madre di

Adone per punizione⁴⁶, e con questo intento potevano benissimo collimare le pene lì cagionate a lei dall'allontanamento del caro fanciullo. In breve, va detto che non era strettamente necessario alla narrazione che Amore non fosse presente, o complice di Falsirena, in quell'episodio e in quel canto. Il fatto che Marino sradichi però totalmente questa possibilità, non solo mentre procede ad un trapianto del tutto gratuito come quello del cagnolino, ma anche fino a rielaborare una menzione in fin dei conti irrilevante, persino colloquiale, come quella del v.4 del manoscritto sopra citato, produce quindi implicazioni profonde che riverberano soprattutto sui rapporti tra Amore e la madre, sui quali si tornerà più attentamente nel cap. IV.

Anche il terzo trapianto da *ital 1516* in direzione del canto XII collima con le riflessioni sin qui condotte:

princeps, XII 180

E va pur seco e mai da lui non parte
 il falso duce, il lusinghier latrante,
 quel che da prima in solitaria parte
 dietro a la cerva gli comparve avante;
 et or di stanza in stanza a parte a parte,
 d'Adon guidando le seguaci piante,
 par voglia a lui di quell'albergo lieto
 mostrar piano et aperto ogni secreto.

Ital 1516, III 24

E va pur seco e mai da lui non parte
 Il falso duce, il lusinghier latrante,
 Quel che da prima in solitaria parte
 Quando a Cipro arrivò gli apparve avante
 Et hor di stanza in stanza à parte à parte,
 D'Adon guidando le seguaci piante,
 Par voglia à lui di quell'albergo lieto
 Mostrar piano et aperto ogni secreto.

Nel regno di Falsirena ad Adone viene mostrato un palazzo, con puntuale ripresa di un'ottava del III canto del manoscritto che si colloca proprio prima che Adone ammiri il palazzo di Venere. In quel punto torna per qualche ragione il cagnolino: ma nel manoscritto l'animale è appunto ancora allo stadio di travestimento di Amore, e infatti subito dopo, a III 26, il narratore chiama direttamente in causa il dio senza più traccia del cagnolino, e per di più a III 27 Amore parlerà direttamente ad Adone.

La peculiarità di questo avvicendamento silenzioso in *Ital 1615*, condotto come se il cagnolino fosse manifestamente Amore, mi sembra autorizzi a *latere* oltretutto a riflettere, su un piano puramente filologico, a proposito della forma *lusinghier latrante*, che la grafia del manoscritto, come l'immagine che segue mostra, rende in effetti indistinguibile da *lattante*, tanto da chiedermi se non si possa trattare di una forma errata, passata comunque dal manoscritto alla *princeps* e lì poi mantenuta,

⁴⁶ *Adone* I 28, in cui Apollo lo esorta: «Fa' che con petto lacero e trafitto / per te pianga colei, per cui tu piagni; / ché, se vorrai, non senza gloria e nome / seguiranne l'effetto».

oltretutto dal momento che *lattante* nel poema è attestato proprio in riferimento ad Amore⁴⁷.

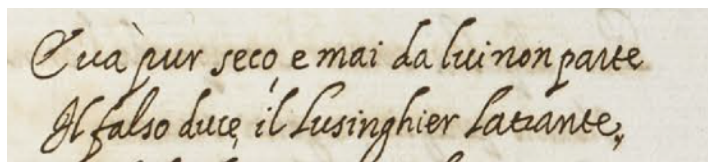


Figura VII - *Ital1615*, III 24, vv.1-2

Comunque, complessivamente, mi pare opportuno segnalare rispetto a queste ottave trapiantate dal manoscritto al canto XII che da un lato esse obbediscono con chiarezza ad una motivazione ordinata, da cui dipende il loro trasferimento e dipendono anche le varianti sostanziali che la *princeps* vi introduce; d'altra parte tuttavia l'operazione variantistica non si arresta affatto a questo, ossia al necessario che si intuisce Marino stia perseguendo, ma investe in modo libero e inobbediente a schematizzazioni l'intero dettato dell'ottava, travolta da procedure che sembrano coinvolgere la memoria oltre alla scrittura⁴⁸.

Vi sono per finire altri due esempi di trapianti puntuali di ottave dall'una all'altra redazione che mi interessa osservare, ambedue spia di modalità ancora ulteriormente differenti e di istanze singolari secondo cui l'autore rielaborò *Ital 1516*: vi si scorgono infatti non solo ragioni ancora una volta di tipo strutturale, ma anche, accanto alla consueta enfasi variantistica, la sensibile attenzione dell'autore a costruire in modo più preciso l'allusione alla fonte.

⁴⁷ L'aggettivo occorre già ad *Adone* IV 226 e poi appunto, esplicitamente riferito al dio, a VI 173.

⁴⁸ Della stessa consistenza di tre ottave è anche un altro intervento che riguarda materiale traslato da due zone quasi contigue del canto II a costituire una sola sequenza nel canto XV: si tratta di II 156 e 167-168 trasportate in XV 105-107. L'episodio racconta il volo di Venere e Adone sul carro della dea guidato da Amore, di cui le ottave contengono una preziosa descrizione. La sola variante, perfettamente giustificata da motivi di maggiore perspicuità, riguarda il distico della seconda ottava, che passa da «E de la biga candida, e canora / Seconda il volo amica, e placid'ora» a «Auretta amica con suoi molli fiati / seconda il volo de' canori alati», la correzione di *ora* in *Auretta* motivandosi nell'intento di eliminare l'equivocabilità del primo termine. Sulla traslazione dell'episodio si sofferma anche Pozzi, in *Appendice I*, p. 741.

Il primo punto significativo riguarda l'ottava II 7, trasposta senza varianti sostanziali in X 7 nell'*Adone*:

Gia per gl' ampi del Ciel spatij sereni
Dinanzi al Sol Lucifero fuggiva;
E quei scotendo i suoi gemmati freni
L'uscio purpureo al novo giorno apriva
Fendean le nebbie à guisa di baleni
Antrenando i destrier di fiamma viva,
E vedeansi pian pian nel venir' loro
Cader l'ombre notturne à i fiati d'oro.

Le due sole correzioni che sono apportate nella *princeps* riguardano l'emendazione di quelli che mi paiono errori meccanici commessi dal copista, ossia al v. 6 *Antrenando* corretto in *anelando* (che potrebbe essere frutto di imperizia nell'italiano da parte del copista francese⁴⁹) e *Cader* al v. 8 in *ceder*. L'ottava non mi sembra dunque rilevante tanto per queste procedure di mutamento, quanto per lo strano mantenimento, pur in un altro luogo del poema, della sua stessa posizione, ossia quella di settima ottava del canto: cioè dopo il proemio, che occupa di solito, e anche là, le prime sei ottave, in una posizione di inizio quindi della narrazione, che prendeva il via anche nel manoscritto con la preziosa descrizione dell'alba. Ciò testimonia, mi pare, non solo una volta di più quella minutissima conoscenza e capacità di riuso, più volte messa in luce dalla critica, che Marino esercitava sull'intera sua produzione, ma anche una certa consapevolezza con cui le ottave sembrano essere composte per una precisa posizione nel canto, tanto che nel trapianto essa viene mantenuta. Particolarmente è chiaro che ciò può registrarsi per ottave dalla posizione sensibile, come in questo caso, ma resta il dubbio su quante volte questo fenomeno si sarebbe potuto riscontrare se *Ital 1516* ci fosse stato conservato intatto e non mutilo. Soprattutto è proprio in questo senso notevole la completa assenza, nell'ottava citata, di ogni variante d'autore, pur a fronte del significativo intervento variantistico che abbiamo osservato altrove: come appunto se Marino la considerasse ad un grado di elaborazione più maturo, in qualche modo connesso proprio con quella posizione sensibile.

⁴⁹ Concordano sull'imperizia del copista con l'italiano e sulla sua nazionalità Pozzi, *Appendice I*, p.729 e Fulco, *La «meravigliosa passione»*, cit., p. 49.

In questo senso, il confronto con le varianti, stavolta d'autore, presenti in un altro trapianto d'ottava singola è rivelatore:

princeps VIII 107

Incontro al biondo arcier che folgoranti
dritto da l'arco d'or scoccava i raggi,
scudo faceano ai duo felici amanti
con torte braccia i briarei selvaggi.
Mossi da l'aure vane e vaneggianti
con alterni sussurri abeti e faggi
pareano dire, e lingua era ogni fronda:
«Più ne nutrisce Amor che 'l sole e l'onda»

Ital 1516 II 156

Incontro al biondo arcier, che folgoranti
Dritto da l'arco d'or scoccava i raggi,
Scudo faceano à i duo felici amanti
Con torte braccia i Briarei selvaggi.
Mossi da l'auree mobili e vaganti
Con alterni sussurri i Pini, e Faggi
pareano dire (e lingua era ogni fronda)
Più ne nurtisce Amor, che 'l sole, e l'onda.

Come si può ben osservare nell'esempio, in questa circostanza Marino interviene certamente al v. 5 mutando *mobili e vaganti* in *vane e vaneggianti* e al v. 6 trasformando i *pini* in *abeti*. Come ha visto Russo⁵⁰ la prima inserzione proviene da *Atteone*, v. 473, dove appunto il termine era riferito alle *aurette spettatrici* del bagno di Diana, che avveniva in una grotta profondamente consimile all'antro in cui, in queste ottave dell'*Adone*, Venere e l'amato si ricoverano. Le motivazioni che presiedono a questi interventi correttori sono principalmente, ma non unicamente, di adesione alla fonte della *Sampogna*, tanto che l'intera scena, comprese le braccia degli alberi che schermavano al sole l'ingresso nel luogo in cui le dee trovano ricovero, si costituisce come una riproposizione di quella⁵¹: così Marino sembra perfezionarne la sovrapposibilità, rendendola più evidente, e non nei riguardi di materiale inedito oppure scartato, ma al contrario intervenendo per dichiarare in modo più esplicito una fonte che era perfettamente riscontrabile da parte dei lettori, e pubblicata in edizione autorizzata e seguita dal poeta stesso. Nuovamente, se consideriamo in prospettiva evolutiva la storia testuale di questa ottava, constatiamo un intento di sapiente ed esplicito rimando, come di gioco insieme ai lettori ad alludere ad altri testi

⁵⁰ *Adone*, nota *ad locum*.

⁵¹ G.B. Marino, *Atteone*, in *La Sampogna*, cit., vv. 459-468: «Questi del bosco innamorati figli, / fatti gelosi aprova, / con le braccia frondose / escludendo de l'antro il chiaro lume / dela lampa diurna, / la vista a me concessa / proibivano al sol, che pur volea / con curioso raggio / di cotanta bellezza / spiar furtivo gli ultimi recessi». Sulla stessa scena della grotta si veda anche L. Giachino, *Sogno di una notte di mezza estate*, in G.B. Marino, *Atteone. Idillio favoloso*, a cura di Ead., Co.Re, Fossano 2015, pp. 16-18.

a loro noti, e ben vivi e letti e circolanti: una prospettiva che mi pare conforti quanto ho provato a mettere in luce nel cap. I.

Anche sul piano tematico, va da sé che il solidificarsi di questo riferimento all'idillio (nonostante però l'inserzione degli *abeti* al posto dei *faggi* al v. 6) non sia affatto privo di conseguenze, perché per questa via i prodromi della congiunzione carnale tra Venere e Adone si colorano delle tinte dell'oltraggio di Atteone a Diana, e il mito del re cacciatore mutato in cervo di nuovo ritorna come un'ombra sulle sorti di Adone, anche qui però come nel canto V mollemente inconsapevole: ma su questo complesso di riferimenti si tornerà nel cap. IV di questo lavoro in diversa prospettiva.

5 Conclusioni sulle varianti dell'*Adone*

Un argomento come quello delle varianti d'autore in un'opera come l'*Adone* non può, credo, essere affrontato in modo effettivamente esaustivo: ho scelto per questo un approccio che mi permettesse di rappresentare diverse istanze alla base di queste procedure di correzione, che corrispondono ad un quadro composito di almeno alcune delle ragioni che trovavano posto sullo scrittoio del poeta. Osservando questo quadro se ne riporta, credo, sostanzialmente un'impressione di straordinaria versatilità, per via della coesistenza, che può di volta in volta essere provata, di motivazioni che spaziano dalla più automatica memoria d'orecchio a precise necessità di matrice architettonica, sia sul piano dei corpi dell'ottava sia dell'organizzazione interna del canto, fino a corpose motivazioni tematiche di cui le correzioni sono la spia superficiale. Quanto talvolta si crede di constatare che la variante nasca dall'insoddisfazione o persino dal riflesso correttorio incapace di darsi pace, tanto ancora più interessanti appaiono per converso le tessere preservate intatte nel passaggio tra gli anni e di copia in copia, anch'esse spia di una fedeltà e testimoni di una dedizione profonda che ha a sua volta precise ragioni. Terminata una disamina come questa, a rinsaldarsi è più il disorientamento della certezza, per cui non si può che rimandare a sondaggi futuri il riscontro oppure la smentita di quanto ho proposto.

Capitolo III

AFFIORAMENTI SABAUDI NELL'*ADONE*

Così vid'io, qualora i campi aprici
fervon su 'l fil de la stagione adusta,
ne le selve colà liete e felici
de la famosa e fortunata Augusta
danzatori leggiadri e danzatrici
a groppo a groppo in vaga rota angusta
prender girando a suon d'arpa canora
e di plausi festanti empir la Dora.
(*Adone* XX 83)

1. Marino a Torino.

Un momento cruciale nella storia della crescita del progetto mariniano di un poema su *Adone* si colloca, come è noto¹, nell'ultima parte della sua permanenza alla corte sabauda, dov'era giunto nel febbraio del 1608 celebrando il doppio matrimonio delle figlie di Carlo Emanuele con due epitalami², ed in particolare certamente dopo la sua carcerazione, protrattasi da aprile del 1611 a giugno del 1612. Grazie alla prassi abituale di consegnare alle lettere menzione alle sue opere in fase di preparazione, è da queste (tanto da quelle a sua firma quanto dalla *Lettera Claretti*, sottoscritta da prestanome) che si ricavano i dati quasi fotografici di un ingrandimento «come per una macchia che si estende irrefrenabile assumendosi nuove regioni»³. Così riscontriamo nella *Lettera Claretti*, prefatoria della terza parte della *Lira*, del 1614, che

¹ Sulla questione si sofferma Pozzi nella sua *Guida alla lettura*, pp. 110-113, fotografando la situazione degli ingrandimenti operati tra il 1615 e il 1617, e li segnala a p. 111: «La crescita improvvisa, diciamo lo scatenarsi delle reazioni che mutaron la fisionomia del poema fu cosa italiana, avvenuta negli estremi mesi del soggiorno piemontese; ma l'inizio della dimora parigina fu altrettanto fervido non solo per l'aumento della mole [...] ma per la novità dell'orientamento; il che è indice dell'enorme impressione che la Francia fece sull'autore». Interamente dedicato al problema della crescita del poema è anche Idem, *Preliminari a Marino. I. Metamorfosi di Adone*, in *Alternatim*, Adelphi, Milano 1996, pp. 205-227. A proposito degli ingrandimenti tra la fine del soggiorno torinese e l'arrivo a Parigi si veda anche E. Russo, *Marino*, pp. 253-256, oltre alle osservazioni fondamentali in Idem, *L'Adone a Parigi*, cit. Anche in F. Guardiani, *La meravigliosa retorica dell'Adone di Giovan Battista Marino*, Olschki, Firenze 1989, pp. 65-78 è riassunto il progressivo ampliamento del poema.

² Sugli epitalami intitolati *Il letto*, per le nozze di Margherita di Savoia con Francesco Gonzaga, e *Il balletto delle muse*, per quelle della sorella Isabella di Savoia con Alfonso d'Este, si veda E. Russo, *Sulle «amoroze tenerezze»* cit., pp. 148-150.

³ Per una esaustiva ricostruzione di queste dinamiche e per l'indicazione di volta in volta dei contributi bibliografici che le trattano rimando ad E. Russo, *Marino*, cit., e in particolare p. 251 n. 1.

il poema è diviso «in quattro libri» e «poco meno di mille stanze»⁴, già moderatamente cresciuto rispetto alla sua descrizione di quasi dieci anni prima, quando in una lettera a Bernardo Castello del 1605 appariva come «diviso in tre libri»⁵; ma sarà ancora da Torino, si presuppone a ridosso della sua partenza per Parigi (seguendo un itinerario che passerà da Lione, per pubblicarvi il *Tempio* nel frattempo composto per Maria de' Medici) e dunque nei primi mesi del 1615, cioè meno di un anno dopo, che due lettere a Sanvitale e a Ciotti certificheranno un'espansione che ha dello straordinario:

In Parigi penso di dare alle stampe parecchie opere mie, e specialmente l'*Adone* [...]; e avendo fatta questa risoluzione, l'ho accresciuto ed impinguato in modo che è molto maggiore l'aggiunta della fabbrica nuova che non sono le fondamenta vecchie. L'ho diviso in dodici canti assai lunghi, talché il volume sarà né più né meno quanto la *Gierusalemme* del Tasso.⁶

Le ragioni di questo lavoro che immaginiamo forsennato, anche per un poeta dall'estro fluviale, come sappiamo essere Marino, si collocano probabilmente nell'urgenza dettata dalla decisione di passare in Francia e nell'attenzione ai gusti di un pubblico in fin dei conti diverso da quello italiano: decisione che non fu immediata, come si potrebbe pensare, dopo la scarcerazione, ma che invece maturò piuttosto lentamente, anche sulla spinta del pericolo sempre crescente costituito dai processi presso l'Inquisizione, che potevano pregiudicare ogni sua pubblicazione futura, e dai quali non era bastata la prova mirabolante di ortodossia costituita dalle *Dicerie Sacre* a proteggerlo⁷. Si concludeva così, coi preparativi per questa partenza che «meglio di un tour alla ricerca della legittimazione europea, [...] era di fatto una fuga»⁸ una stagione iniziata sotto auspici del tutto diversi, con l'acclamazione corale riservata a Marino da tutta la corte al suo arrivo al seguito del cardinale Pietro Aldobrandini.

⁴ *Lettera Claretti*, p. 40.

⁵ G.B. Marino, *Lettere*, cit., p.53, a Bernardo Castello, da Roma, aprile 1605.

⁶ G.B. Marino, *Lettere*, cit., p.188, a Fortuniano Sanvitale, da Torino, 1615. Di uguale tono ed argomenti l'altra lettera, p. 189, a Giovan Battista Ciotti, da Torino, 1615.

⁷ In merito si veda particolarmente la ricostruzione offerta da C. Carminati sull'ultima fase della stagione torinese, in *Giovan Battista Marino*, cit., cap. IV, *Nuove opere e passaggio in Francia*, pp. 125-155.

⁸ E. Russo, *Marino* cit., p.34.

Germoglieran dal cenere che giace
de' cadaveri morti i lauri vivi,
e diverran sol per lodarlo allora
l'Alpi Parnaso, e Caballin la Dora.⁹

Anzi, quando in questi termini, nell'elogio della casa di Savoia ad *Adone* IX, col tono oracolare di una profezia dantesca, Marino segnalerà il valore dei letterati della corte torinese, *lauri vivi* germogliati in quel Parnaso alpino, avrà forse già conosciuto però anche la loro volubilità, e il fragile credito della loro amicizia¹⁰. Notevole effettivamente era stato il paratesto del *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele*¹¹, fatto precedere da componimenti in italiano latino e francese firmati dai membri più in vista di quella corte, non solo poeti ma anche intellettuali a tutto tondo: alla prefatoria del Conte di Revigliasco si aggiungevano infatti «dilettanti come il Braida, aristocratici come l'Agliè e Ludovico Tesauo, lettori di diritto come Antonio Borrini e Lodovico Porcelletti, letterati di lingua francese come Scipion de Gramont, Honoré Laugier de Porchères, Pierre Bertelot, personaggi autorevoli e influenti come Giovanni Botero»¹². Se già il concorso di tutte queste figure a salutare e accreditare con le loro scritture il *Ritratto*, composto in fin dei conti da uno straniero e membro ancora di un'altra corte, avrebbe dello straordinario, stupisce davvero che un lettore acuto come Stigliani (com'è testimoniato dalle sue postille al

⁹ *Adone* IX 123.

¹⁰ Per una ricostruzione delle possibili relazioni tra l'*Adone* e la *Primavera* di Giovanni Botero, ma più in generale per fotografare il proficuo inserimento di Marino nelle dinamiche di quella corte, da cui discenderà l'imponente paratesto del *Ritratto*, si veda E. Moretti, *Botero e Marino: l'influenza della Primavera sull'Adone e sul Ritratto*, in «L'ellisse», 14 (2019), pp. 73-84.

¹¹ G.B. Marino, *Il ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele Duca di Savoia*, a cura di M. Corradini, in G.B. Marino, *Panegirici*, a cura di Id., G.P. Marangoni, E. Russo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2020, pp. 9-222, da cui traggio le citazioni; ma si veda anche l'edizione a cura di G. Alonzo, Aracne, Roma 2011.

¹² M. Corradini, *Forme dell'intertestualità nel Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele*, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi. Atti del convegno di Basilea, 7-9 giugno 2007*, a cura di E. Russo, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, p. 63. Sui rapporti con questi intellettuali, in particolare i francesi, si sofferma anche A. Metlica in *Le seduzioni della pace, Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, Il Mulino, Bologna 2020, pp. 104 sgg., che ringrazio per avermi fornito una copia del suo lavoro. Si veda anche, in particolare per i rapporti con Honoré Laugier, M.L. Doglio, *Charles-Emmanuel I^{er} de Savoie, Honoré Laugier de Porchères et Isabella Andreini entre poèmes d'amour, devises et théâtre encomiastique (avec un sonnet inédit de Charles-Emmanuel I^{er})*, in «XVII^e siècle», 49 (1997), pp. 647-657.

Ritratto rinvenute da Clizia Carminati) dia per sicuro che non solo il Revigliasco, cosa piuttosto nota, ma anche molti altri avessero lì agito addirittura come semplici prestanome:

- 2 - Questa lettera è dettatura del Marino e mostra nello stile non altri che lui averla fatta
- 17 - Questi due sonetti [dell'Agliè] son del Marino stesso, e si conosce troppo chiaro
- 18 - Questi sonetti [del Tesauro] son del Marino e lo stile gli accusa
- 19 - Questi [sonetti del Braidà] sono anche del Marino non è verisimile che tre autori abbiano un medesimo stile¹³

Il *Ritratto* stesso non è quindi solamente spia, come rileva Corradini, della «strategia seguita dallo scrittore, che aveva ormai identificato con chiarezza chi sarebbero stati i suoi alleati»¹⁴, ma anche, io credo, di un certo incoraggiamento che a quei letterati doveva provenire dai ranghi più alti della corte sabauda, se non dal Duca in persona, ad onorare Marino quanto più possibile, anche per via del ruolo strategico e cruciale che il cardinale Aldobrandini suo patrono aveva assunto nella questione delicatissima della porpora, che incessantemente da Torino aveva richiesto per lungo tempo e avrebbe ottenuto proprio nel 1608 per il principe Maurizio di Savoia, figlio di Carlo Emanuele¹⁵. Come in tutt'altro senso dimostrerà anche la vicenda della scarcerazione di Marino nel 1612, ottenuta per interessamento personale dell'ambasciatore d'Inghilterra, il Duca era infatti sensibilissimo a questo

¹³ Le postille all'esemplare della *princeps* del *Ritratto* conservata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e siglata 71.2.A.9 sono ordinate e studiate in C. Carminati, *Le postille di Stigliani al Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele di Marino*, in *Studi di Letteratura Italiana in onore di Claudio Scarpati*, cit., pp. 443-478.

¹⁴ M. Corradini, *Forme dell'intertestualità*, cit., p. 63; si veda anche la ricostruzione offerta da Id. in G.B. Marino, *Il ritratto*, cit., pp. 15-16.

¹⁵ A proposito della relazione complessa che Marino visse con la corte torinese si veda anche A. Metlica, *Marino e le feste di corte (1608-1609). Caroselli e tornei tra Torino e Parigi*, in «Studi Secenteschi», 69 (2018), pp. 3-32. Sul tentativo più volte condotto da parte dei Savoia di ottenere la porpora per un loro congiunto, e sull'esito finalmente positivo per il principe Maurizio, si veda soprattutto T. Mörschel, *Il cardinale Maurizio di Savoia e la presenza sabauda a Roma all'inizio del XVII secolo*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2 (2001), pp. 147-178.

genere di riflessi che dalla vita della corte potevano essere avvertiti nella sfera della politica internazionale¹⁶.

Nel caso del Conte di Revigliasco la questione non era oltretutto soltanto quella di intestarsi generici elogi, ma anche qualche insinuazione che Marino non lesinò, pur in quella prefatoria piena di mille cautele e così protesa all'esplicito fine di celebrare, accanto a quella di Carlo Emanuele, anche la propria grandezza:

Non presento io ora a V.A. cianciumi e scempiezze d'alcun barbaro e sazievole raccoglitor di seccagini, ma una composizione di quel MARINO il cui solo nome sarebbe (secondo ch'io avviso) bastevole a nobilitare qualunque scrittura per se stessa vile. [...]

E chi non sa poche penne pellegrine essersi in questo secolo sollevate a volo eminente, che non abbiano in questa corte avuto ricovero? Fede ne rendono specialmente Torquato Tasso, il Cavalier Battista Guarini, Monsignor Giovanni Botero e Gabriello Chiabrera, i quali dopo avere ottenuto il favore di quest'aura si sono fra gli altri notarilmente avanzati. Né, per intiero compimento di così onorevole schiera, altri mancava che il Marino. [...] Né doveva il più degno Principe di questa età esser da altri cantato che dal Principe della moderna poesia.¹⁷

Il Revigliasco, della famiglia dei Roero con notevoli entrate presso il Duca, ambasciatore infatti presso il re di Spagna, dunque figura dal calibro significativo a corte, non aveva lesinato di intestarsi la lode della grandezza del *Principe della moderna poesia* anche per via di una piuttosto espressiva litote, che sembrava alludere seppur sotto traccia al Murtola¹⁸, già conosciuto nel periodo del soggiorno romano, poeta di corte e soprattutto grande assente in quella fitta compagine di uomini di lettere.

¹⁶ Sulla questione della scarcerazione e sui molti interrogativi che questa non cessa di suscitare, come una vicenda che «rimane costellata di passaggi misteriosi, su tutti l'estrema ed efficace intercessione di un ambasciatore "eretico", proveniente dal regno che era il rifugio d'elezione degli intellettuali dissidenti dall'ortodossia cattolica» (p. 124) rimando a C. Carminati, *Giovan Battista Marino* cit., particolarmente al cap. III, p. 96, che vi osserva più generalmente «l'immagine di un poeta capace di incrinare gravemente il rapporto con una corte che lo aveva protetto da un processo difficile, e insieme di procurarsi intercessioni al massimo livello, forte di un'eccellenza letteraria spesa come moneta sovranazionale». Effettivamente, come si vedrà, anche la scelta di Onorato Claretti per firmare la prefazione alla terza parte della *Lira* discenderà da questa stessa incrinatura insanabile con la corte, ma nondimeno essa stessa misteriosa, visti i rapporti cordiali che il poeta ugualmente manterrà coi principi.

¹⁷ G.B. Marino, *Il Ritratto* cit., dedicatoria *Al lettore*, parr. 4 e 7-8.

¹⁸ Su Gasparo Murtola si veda anche la recente voce di E. Russo, *Gasparo Murtola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 77 (2012).

Un'assenza eloquente, visti i noti risvolti che intervengono tra i due¹⁹, culminati come si sa in un'archibugiata contro Marino, che la schivò.

Una posizione per molti versi corrispondente a quella del paratesto del *Ritratto* sarà assunta, nel 1614, al termine del percorso torinese di Marino, da un altro testo affidato anch'esso a prestanome, ossia proprio quella lettera prefatoria alla terza parte della *Lira* firmata da Onorato Claretti: ed effettivamente la scelta del prestanome anche in questo caso è eloquente rispetto ai mutati equilibri e alla diversa considerazione di cui il poeta doveva godere dopo solo sei anni. Non è il caso qui di riepilogare il grande valore della *Lettera Claretti* per farci un'idea dei piani di Marino, sia riguardo alle opere già pronte sia riguardo a quelle ancora da stampare, sia più in generale a proposito della grande operazione di riscrittura di sé e della sua vicenda biografica che egli stava in quei mesi compiendo in preparazione del salto in Francia²⁰: per il nostro discorso importa soffermarsi su Onorato Claretti.

Sebbene egli sia destinato a una fulgida carriera a corte fino alla carica di consigliere di Stato, all'altezza del 1614 è un giovane forse ventiquatrenne, nizzardo, non ancora nobile, a Torino in cerca di fortuna e si crederebbe anche di buone letture, dal momento che lo troviamo amico di Marino ma, quattro anni più tardi, anche amico di Tassoni²¹, del quale porterà in città una copia inedita della *Secchia rapita* con la promessa di adoperarsi per una pubblicazione di questa presso qualche editore lionese. Un vero *homo novus*, non ancora stabilmente al servizio del duca e che vagheggia di curare la pubblicazione di una silloge di epistole dei grandi letterati del

¹⁹ A proposito dell'episodio e delle sue risonanze future alla corte francese, che ne denunciano una rilettura critica da parte di Marino rilevante per le osservazioni che si muoveranno in questo capitolo, rimando ad E. Russo, *Una nuova redazione del «Ragguaglio a Carlo Emanuele» di Marino*, in «Filologia Italiana», 7 (2010), pp. 107-135.

²⁰ Per una ricostruzione, tra l'altro, del senso della lettera nell'itinerario personale e poetico di Marino rimando a E. Russo, *Studi su Tasso e Marino*, cit., che al cap. IV, *Le promesse del Marino*. *A proposito di una redazione ignota della Lettera Claretti*, offre anche l'edizione di un esemplare di questa conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana e contenente varianti significative.

²¹ Massimo Firpo, alla voce *Onorato Claretti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 26 (1982), segnala che la nomina a segretario ducale fu ottenuta da Claretti solo nel 1621, e lo ritiene nato «nell'ultimo decennio del secolo XVI»: cosa che enfatizza, mi sembra, la dimensione provvisoria della sua sistemazione a corte negli anni in cui firma la prefatoria della terza parte della *Lira*. In quello stesso periodo Russo, in *Studi su Tasso e Marino*, cit., p.109, ricorda che «È noto un suo tentativo di approntare una raccolta di lettere di uomini illustri giusto attorno al 1614, iniziativa riferita da un gruppetto di missive tassoniane e resa concreta dall'esistenza di un manoscritto assemblato per l'edizione, ancora esistente ad inizio Novecento, e poi perduto». Per una ricostruzione della bibliografia sul personaggio e su questo suo peculiare intento rimando in particolare ad Idem, *Ibidem*, note 31 e 32.

suo tempo, tra cui appunto Marino e Tassoni, che però non saprà mai condurre in porto. Insomma dopo sei anni al *Prencipe della moderna poesia* non resta nessun altro che un giovane provinciale senza titolo e senza passato, ma al massimo di belle speranze, forse di buon gusto in fatto di letture, e soprattutto di buoni contatti oltralpe: certo, probabilmente di rampanti ambizioni, vista la corsa in cui sarà poi costantemente impegnato ad acquistare titoli e feudi e palazzi a Torino man mano che i suoi stipendi aumenteranno e le rendite della sua famiglia frutteranno. Forse un buon cavallo su cui scommettere per il futuro, ma nel 1614 decisamente uno dei tanti: adatto semmai a recitare la parte del letterato dall'anima candida che giura di aver messo gli occhi sulla ridda di opere citate in quel testo e in gran parte mai davvero composte, ma la scelta di Claretti come prestanome resta ad ogni modo il marchio del *décalage*.

Effettivamente, non aveva giovato alla posizione e ai contatti di Marino la sua carcerazione²² e neppure quella che aveva colpito lo stesso conte di Revigliasco ai primi del 1615, accusato di aver favorito i maneggi del partito spagnolo a corte, tenuto nel massimo sospetto per via delle vicende che contrapponevano in quel momento lo Stato sabaudo alla Spagna (dove pure, alla corte di Madrid, erano stati educati i principi Emanuele Filiberto e Maurizio, prima presso il nonno materno, re Filippo II, e poi presso lo zio Filippo III, fratello minore della loro madre).

Per tornare al nostro discorso però, credo sia soprattutto interessante soffermarsi su un dato: la fase di massima espansione dell'*Adone* a cui si è prima fatto cenno si colloca precisamente in questo contesto e si radica proprio nella parte conclusiva e più triste di questa stagione, così fortemente caratterizzata prima da una prigionia che Marino considerò ingiusta e incomprensibile (e rispetto alla quale ancora oggi si faticano a comprendere le ragioni e a spiegare l'effettivamente

²² Su senso e motivazioni della carcerazione rimando a C. Carminati, *Giovan Battista Marino* cit., che al cap. III (*1611-1612: la prigionia torinese*) passa in rassegna fonti note e materiali d'archivio ignoti, osservando comunque «un quadro per larga parte oscuro» (p. 95) ma allo stesso tempo come «la carcerazione di Marino [giunga] a fungere da pegno di un allontanamento tra il duca e l'Aldobrandini che, dopo il patrocinio dei matrimoni del 1608 e la contesa elezione alla porpora di Maurizio di Savoia ancora prima, doveva apparire molto opportuno ai vertici della curia romana, Paolo V e Scipione Borghese *in primis*» (pp. 97-98).

notevole durezza) e poi da un certo isolamento, come quello che credo si possa intuire all'esame del paratesto della terza parte della *Lira*²³.

È proprio quindi tenendo in gran conto questo dato che io credo si debba anche procedere per vagliare il senso e le ragioni del nucleo non trascurabile di sezioni "sabaude" dell'*Adone*: soprattutto nel IX canto il racconto autobiografico di Fileno e l'elogio della casa di Savoia, il racconto della prima guerra del Monferrato nel X, l'elogio delle figlie di Carlo Emanuele nell'XI e dei suoi figli nel XX. Non possediamo attestazioni dell'eventuale esistenza di questi passi in redazioni precedenti la *princeps*, per via dello stato mutilo di conservazione di *Ital 1516*, ma se esse sono state lì preservate significa che rappresentano la misura in cui quella stagione torinese è stata superata e in qualche modo riletta a posteriori, e su questo aspetto vorrei anche io soffermarmi.

2. L'*Adone* sabaudo

Sperai di tanti danni alcun ristoro
trovar là dove ogni valor soggiorna,
ne la città che 'l nome ebbe dal toro
sì come il fiume suo n'ebbe le corna.
Venni a la Dora che di fertil oro,
come il titol risona, i campi adorna.
Ma 'n prigion dolorosa, ove mi scorse,
lasso, che 'n vece d'or, ferro mi porse.

Di quel signor, che generoso e giusto
regna colà de l'Alpi a le radici,
non mi dogl'io; così pur sempre augusto
goda, al valor devuti, anni felici.
Sol del destino accuso il torto ingiusto,
e 'l finto Amor de' disleali amici,
per la cui sceleragine si vede
là dove nasce il Po morir la fede.

Venne sospinta da livor maligno
ancor quivi l'Invidia a saettarmi
che sua ragion con scelerato ordigno
difender volse e disputar con l'armi,

²³ Sul cardinal Giovanni Doria, detto Giannettino, si veda la voce omonima di Matteo Sanfilippo in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 41 (1992), che segnala oltretutto la stretta militanza del presule nel partito filospagnolo entro il conclave, poiché pur essendo genovese egli fu educato proprio in Spagna ed ottenne la berretta cardinalizia da Clemente VIII su richiesta proprio di Filippo III. Alla luce di questi dati la sua scelta come dedicatario appare più connotata, e sembra ribadire tra le cause delle disgrazie a corte anche una certa vicinanza di Marino a quello stesso partito filospagnolo.

e rispondendo col fucil sanguigno
e col tuon de le palle al suon de' carmi
mosse l'ingiurie a vendicar non gravi
de le penne innocenti i ferri cavi.²⁴

Con questi versi, dopo le ottave oscene sull'anguilla con cui si era annunciato a Venere e Adone²⁵ e dopo l'affresco opposto, d'una giovinezza napoletana da poeta stilnovista, tutto imperniato com'era quel punto della storia sui ritorni di Amore²⁶, il pescatore Fileno, *alter-ego* di Marino (o almeno uno dei molti, secondo le proposte che ho avanzato nel cap. I) dà inizio alla parte più romanzesca del racconto della sua vita, toccando appunto la stagione torinese: come si vede, il punto cruciale sembra essere sin da subito proprio la sua carcerazione, che compare dalla prima ottava e che nella seconda metà della seconda ottava viene però genericamente riferita al *destino ingiusto* e al *finto Amor dei disleali amici*.

Seppure Pozzi noti che «l'accusa alla corte torinese (pur col salvataggio del duca) è più forte di quanto ci si aspetterebbe, considerate le buone relazioni che il M. continuò ad avere sia con la famiglia Savoia, sia con alcuni cortigiani torinesi, sia con gli ambienti della diplomazia piemontese presso la Francia»²⁷, nondimeno allo stesso tempo, e in linea anche coi dettami del travestimento sotto le vesti di Fileno, il racconto appare anche decisamente nebuloso, appena accennato, appunto sostanziato di accuse generiche e prive di un destinatario²⁸, e che per giunta mi sembrano tutte come attratte dal prosieguo del racconto, con l'episodio della sparatoria chiaramente invece riportabile al Murtola, che dunque in definitiva sembra uscirne implicitamente indicato tra quelli a cui Marino addebita anche la sua carcerazione (essendo l'unico di cui, dal racconto, la voce pubblica poteva facilmente estrarre il nome).

²⁴ *Adone* IX 78-80.

²⁵ *Adone* IX 48-51.

²⁶ *Adone* IX 59: «la cetra mia rauca e discorde / s'ha de' lacci d'Amor fatte le corde»; IX 60: «Questo cor che si strugge a poco a poco / [...] sarà fonte d'Amor più che di vita»; IX 62: «Amor fu mio maestro, appresi amando / a scriver poscia et a cantar d'Amore» e «Amor fè con la doglia amaro il pianto, / Febo con l'armonia soave il canto»; IX 66: «Di me non parlo e, se pur canto o scrivo, / d'Amor, non di Fortuna mi lamento».

²⁷ G. Pozzi *ad locum*.

²⁸ *Adone* ad locum: «difficile, anche ricorrendo all'epistolario, individuare responsabilità e scelleratezze; più probabile [...] il ricorso a materiali topici quali gli attacchi dell'invidia e l'infedeltà degli amici».

È anzi proprio in questa strategia retorica, che si sostanzierà anche nel ribaltamento dei fatti narrati di seguito (prima si ricorderà la carcerazione e solo in un secondo momento l'attentato) che credo trovi soluzione il dubbio che Pozzi esprime, su quale sia il senso di un tanto prolungato e dettagliato resoconto dell'incidente col Murtola²⁹:

nel contesto sulla malignità della corte, il M. insiste sull'attentato del Murtola. In parte ciò si spiega col clamore suscitato dall'episodio e con la sua crudele tragicità: è stato il crocevia eroico e fortunoso della esistenza del poeta, il quale non poteva in una autobiografia non fermarvisi. Tuttavia ci pare che il risuscitare con tanta insistenza (sono ben cinque ottave) un fatto che era stato messo subito a tacere (anche nell'epistolario mariniano non esistono echi se non immediati) dovrebbe avere un suo significato: a noi sembra anch'esso antitorinese, cioè di sfida agli ambienti che gli furono ostili a Torino. Così si spiegherebbe il già segnalato capovolgimento cronologico tra la prigionia e l'attentato (ott. 78, 7-8): esso ben sottolineerebbe la connessione fra i due fatti. Dalla sede splendida e intoccabile del poema, il M. intende quindi emettere una sentenza definitiva non solo sul violento episodio, ma su tutta la propria vicenda piemontese.³⁰

Non si tratta tanto, a mio giudizio, di fare del Murtola e dell'attentato a Marino di cui egli si rese protagonista il simbolo riassuntivo di una stagione, quanto piuttosto di ricaricare di valore, sia sul piano del racconto sia su quello dell'autobiografia, quell'episodio per offuscare implicitamente il valore dell'altro: dare cioè massima enfasi all'attentato per non doverla dare alla prigionia. La giuntura tra l'ottava 79 e la 80 in tal senso mi pare fotografici perfettamente questo congegno allusivo: l'*Invidia* a 80, 3 sembra essere provata proprio dai *disleali amici* di 79, 6 ossia sembra una conseguenza diretta del *torto ingiusto* del destino per cui laddove nasce il Po è morta ogni fedeltà, e infatti Fileno ha dovuto patirvi il carcere. Attraverso questo accostamento sapientissimo Marino può così permettersi il lusso di nominare la prigionia un'unica volta, a 78, 7 come per un cenno fugace che poi si scioglie in un discorso che porta altrove, ossia al Murtola, decisamente sacrificato a queste cogenti necessità apologetiche. E in effetti anche i riscontri testuali che Russo mette in luce

²⁹ A proposito del senso di questa strategia retorica, osserva Baldassarri in *Il Marino, ovvero la Poesia*, cit., pp. 142-143, come occorra segnalare «ben oltre i confini dell'*ysteron proteron* [...] identificato sin qui nel discorso "autobiografico" di Fileno (la successione invertita fra la prigionia torinese e l'attentato del Murtola), un uso insistito e indubbiamente abile dell'anacronismo in tutti i dettagli del canto. [...] Non c'è che dire: se ipotesi più generali sull'*Adone* possono formularsi a partire da questo canto, caratteristica delle insistite simmetrie mariniane è la loro mutevolezza a ogni cambiamento di scala».

³⁰ G. Pozzi *ad locum*.

col *Ragguaglio*³¹ ed in particolare quelli con la seconda redazione, già parigina, di questa lettera destinata a Carlo Emanuele ma anche ad essere resa pubblica, suggeriscono che le ottave dell'*Adone* siano state messe a punto parallelamente a quella redazione, e dunque già lontano dalla corte di Torino, in una posizione ormai sufficientemente salda da tentare dei bilanci, ed anche di salvare il salvabile.

Nell'orizzonte di questa riflessione va per giunta notato che il ruolo di Carlo Emanuele I, nel canto IX ma in generale nel poema tutto, si mostra decisamente sottodimensionato, e qui oltretutto il passaggio sul duca è incredibilmente impostato quasi secondo i termini di un'assoluzione che il poeta gli impartirebbe: *di quel signor [...] non mi dogl'io; [...] goda [...] anni felici*. Quattro versi, sia pure di chiaro impianto encomiastico, ma asciutti quasi ai limiti del risentito, contro le cinque ottave di resoconto dell'attentato: costituiscono, mi sembra, un'eloquente presa delle distanze, e non arrivano credo a potersi considerare davvero come un elogio organico, tanto più alla luce della disinvoltata e quasi contemporanea migrazione di scritture dal *Ragguaglio* all'*Adone*, di cui si è detto, e dell'esistenza sullo scrittoio di Marino, a disposizione, del ricchissimo materiale già pronto attingibile nel *Ritratto* e oltretutto ben fabbricato in sestine, cui sarebbe stato sufficiente aggiungere un distico per collocarle nel poema. L'impressione complessiva che se ne ricava è che Marino abbia voluto sbrigare qui qualcosa di simile a una pratica faticosa e dolorosa, riservando più avanti i dovuti omaggi tutti al casato e agli eredi: e d'altra parte, vista la sovrapposizione retorica che ho osservato tra le due vicende del carcere e dell'attentato, accomunate e come unificate dal racconto di Fileno nell'unica ragione dell'invidia da cui ambedue proverrebbero, un passaggio come quello ad esempio all'ottava 82 sembra tingersi dei chiaroscuri profondi dell'ambiguità:

³¹ Sul punto si vedano soprattutto *Adone*, note *ad loca*, alla luce di quanto sempre E. Russo segnala approntando l'edizione della versione estesa del *Ragguaglio*, in *Una nuova redazione del «Ragguaglio»*, cit., pp. 108-109, molto importante per il genere di riflessioni che si stanno qui conducendo: «Il confronto tra il testo del 1609, incastrato in un momento decisivo della biografia mariniana, e la red. β, del 1616, con il poeta ormai floridamente stabilito a Parigi all'ombra di Maria de' Medici, apre spiragli importanti sulla tecnica di revisione del Marino» e vi si legge «una pratica di correzione su scala minuta non sempre riconosciuta al napoletano», motivo per cui «Ne risulta un quadro di autografi in periodico movimento, di pagine rifuse e nuovamente plasmate entro un'officina ricchissima, un cantiere dal quale si staccavano talora schegge preziose, secondo strategie che di volta in volta rispondevano ad amicizie e sodalità, a necessità logistiche o a sortite di anticipazione» e in definitiva «Il lento e faticoso approdo alla stampa dei libri mariniani, tanto quando nei fatti avvenuto come anche quando infine mancato, va dunque visto come il punto terminale di questa inesausta rotazione di tessere e pagine».

Non meritava un lieve scherzo e vano,
d'arguti risi e di faceti versi,
ch'altri dovesse armar l'iniqua mano
di sí perfidi artigli e sí perversi,
e scoccar contro me colpo villano,
ch'inerme il fianco a la percossa offersi.³²

Perché in fondo se è vero che nei *faceti versi* di nuovo il primo rimando leggibile era chiaramente quello al Murtola, colpito dai sonetti satirici di Marino³³, non va però trascurato che anche tra le ragioni della carcerazione viene ricordata una certa eccessiva libertà di Marino in certi suoi versi satirici rivolti contro Carlo Emanuele³⁴, che non dovettero essere per nulla graditi: e l'*iniqua mano* qui allusa, che percosse *inerme il fianco* del poeta, potrebbe davvero essere quella del duca, in un pericoloso e cifrato equilibrio tra i piani del racconto. Così pure all'ottava 85, la conclusione della parentesi sabauda della biografia di Fileno col ribadire, accanto alla virtù poetica che come il lauro non è scalfita dai fulmini, anche eloquentemente l'*innocenza* che in nulla riguarderebbe i rapporti col Murtola, potrebbe non essere senza significato.

2.1 La profezia del destriero

Nello stesso canto, Marino ritorna alla casa di Savoia cui è riconosciuto un posto nodale anche nel quadro degli elogi alle grandi famiglie di mecenati dei poeti: le loro insegne, come ho già ricordato, erano scolpite sulla fontana di Apollo al di sotto delle statue delle muse. Come rileva Pozzi nel suo commento, ciò obbedisce a precisi

³² *Adone IX 82.*

³³ I sonetti si leggono in S. Schilardi, *La Murtoleide di Marino. Satira di un poeta goffo*, Argo, Lecce 2007, e la rete dei destinatari (non solo il Murtola) è ricostruita da C. Carminati, *Giovan Battista Marino*, cit., p. 45 sgg.; in appendice al volume si legge anche la *Lettera di Pietro Aldobrandini sull'attentato del Murtola*, da Torino, febbraio 1609, p. 339 sgg.

³⁴ Sul punto si veda la ricostruzione documentaria operata da C. Carminati, *Giovan Battista Marino*, cit., p. 98 sgg.

criteri di impostazione e ad un chiaro significato encomiastico³⁵, e di più vi è leggibile una sorta di autentica classifica del mecenatismo delle grandi case regnanti, in particolare di quelle con cui Marino aveva intrattenuto, o intendeva intrattenere, delle relazioni.

Quanto le ottave di Fileno rivelano una relazione col *Ragguaglio*, tanto questo settore del canto IX è invece condotto in stretta simbiosi con un altro testo di origine torinese, ossia le *Dicerie sacre*, che offrono effettivamente due sezioni da leggersi alla stregua del palinsesto su cui l'elogio della dinastia è condotto: ma prima che nei temi e nelle fonti la diversità di questo passaggio sabauda è decisamente avvertibile già nel tono, che infatti appare sensibilmente diverso da quello che Venere adotta per elogiare le altre grandi casate, e come gravato da una sorta di oscura forza profetica, modulata attingendo mi pare a precisi luoghi della *Commedia*. Anzi, proprio l'innesto che Marino opera in questo passo tra due categorie di fonti tanto dissimili merita di essere messo a fuoco in modo più puntuale.

«Ferma (dicea) la vista in quella parte,
dove il bianco corsier su 'l rosso splende.
Questo, se ben feroce il fiero Marte
ama e foco guerrier nel petto accende,
talor d'Apollò a vie più placid'arte
inermè ancora e mansueto intende,
ond'aprendo la vena a novi fonti
fia che novo Pegaso il ciel sormonti.

Sappi, che fra que' mostri, onde s'adorna
del sommo ciel la lucida testura,
oltre il Pegaso altro destrier soggiorna
adombrato però di luce oscura.
Pur di segno minor, maggior ritorna
sol per esser di questo ombra e figura;
e le sue fosche e tenebrose stelle
tempo verrà che saran chiare e belle.

³⁵G. Pozzi, *ad locum*: «per la scelta è evidente che Este e Medici si imponevano per ragioni storiche [...]; il ricordo dei Medici era tuttavia anche legato alla regina di Francia (e per questo si trovano in fondo alla scala, per permettere il passaggio al tema francese). Le altre famiglie sono sicuramente legate ad un'azione politica allora attuale, più che ad un ricordo di fama antica; vengono cioè ricordate come protagoniste del mecenatismo tardo cinquecentesco e seicentesco; a molti di loro il M. fu legato o per diretta protezione (Savoia e Medici) o per aver dedicato loro componimenti letterari (Doria) o per avervi riposto qualche speranza di sistemazione (Gonzaga). [...] Quanto all'ordine delle menzioni, il primo posto concesso ai Savoia e l'ultimo ai re di Francia non è casuale: vuole evidenziare le fondamentali e immediate ragioni pratiche della rassegna, ma vuole anche esprimere una persuasione di ordine politico: se c'è qualcuno che può efficacemente costruire una politica culturale in Italia, è il Savoia; ma egli è ben inferiore alla Francia».

Né speri alcun giamai con sprone o verga
domarlo a forza, o maneggiarlo in corso,
con dura sella premergli le terga
o con tenace fren stringergli il morso.
Spirito in lui sì generoso alberga
ch'intolerante ha di vil soma il dorso.
Chi crede averlo o soggiogato, o vinto
con fatal precipizio a terra è spinto.³⁶

Il segno del cavallo per identificare la casata di Savoia, poiché stemma della famiglia di Sassonia alla cui discendenza questa fa risalire se stessa, è trascelto dalla seconda delle *Dicerie sacre*, *La pittura*: appunto «un cavallo senza freno, antichissima insegna della famosa famiglia di Sassonia»³⁷, lì esplicitamente trattato come simbolo dello stesso stato piemontese, perché impossibile a essere dominato da altra mano che da quella sabauda, nemico d'ogni deferenza a nazioni straniere, e invece retto e guidato con prudenza e giustizia dalla dinastia a cui è affidato³⁸. Tuttavia il materiale proveniente da questo punto delle *Dicerie* si interseca con una serie di prestiti lessicali e riferimenti puntuali che Marino sembra desumere dai sestî canti della *Commedia*³⁹, che appaiono d'altronde ben presenti anche per via di due diversi riferimenti che mi

³⁶ *Adone* IX 120-122.

³⁷ G. B. Marino, *Dicerie sacre*, a cura di E. Ardissino, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014, p. 161.

³⁸ Idem, *Ibidem*: «E questo dirò io che sia il vostro stato: cavallo magnanimo e feroce, ma cavallo indomito e sfrenato, perciò che a guisa di Bucefalo non si lascia maneggiare da altra mano, che da quella d'Alessandro. Anzi, come quello di Seiano, impaziente di morso straniero, scuote ogni altra soma e ricalcitra a tutti coloro che lo vogliono soggiogare, onde gli possono ben convenire quelle parole del Patriarca: *Fiat Dan coluber in via, cerastes in semita, mordens ungulas equi, ut cadat ascensor eius retro*. Poiché a chiunque ha talvolta per l'addietro tentato di premergli il tergo, par che si sia opposto sempre qualche intoppo quasi fatale, che gli ha portato più tosto il precipizio che l'acquisto. Questo è il cavallo commesso al vostro governo, dove, voi con giusto dominio cavalcando e le sue redini con somma prudenza reggendo, ve n'andate trionfante e pomposo a guisa d'un altro Marducheo, regalato da più potente Assuero: *sic honorabitur quem Rex voluerit honorari*».

³⁹ Credo valgano ancora, in posizione liminare rispetto ai riferimenti danteschi che sto per esaminare, le riflessioni che G. Pozzi formulava nella *Guida alla lettura*, p.89, a proposito del rapporto ambiguo di Marino con le sue fonti: «In questi casi si viene benissimo a scoprire qual è la logica interna che muove il Marino nello sfruttamento delle fonti: una logica a doppia faccia, per cui ci sono fonti che devono essere scoperte e fonti che al limite non possono essere scoperte nemmeno dallo stesso proprietario che ha subito la sottrazione. [...] Un sistema in cui s'instaura un dialogo col lettore: allora l'eco della fonte fa parte delle di lui attese e gli condiziona la fruizione del dettato». A questo stesso genere di fonti alluse per condizionare il dettato del canto mi sembra appartengano i luoghi danteschi che seguono.

sembrano delimitare proprio questo elogio della casa di Savoia, ossia *l'alta ruina della beatissima Italia [...] de le provincie universal reina* a IX 119, quasi un prestito dalla celebre invettiva di Dante a *Purg.* VI 76-68, *serva Italia [...] non donna di provincie ma bordello*, subito prima che Venere cominci a descrivere l'insegna del cavallo, e il volo dell'aquila in cui subito dopo si sostanzierà l'elogio della famiglia estense, evidente rimando all'aquila di *Par.* VI, oltretutto anche là usata con la medesima ambivalenza che osserviamo qui, di simbolo del popolo romano ma anche di sua arme ed insegna⁴⁰.

È però soprattutto l'insistenza su *sprone, verga, sella, freno e morso* dell'ottava 122 che mi sembra dialogare da vicino con i vv. 88-102 di *Purg.* VI⁴¹, con tutte le conseguenze che il riferimento determina nel qualificare i Savoia come giusti sovrani, saldi sulla sella del loro ducato, e che per questo contempleranno salire in cielo la loro costellazione, che da oscura sarà sempre più brillante: infatti per questo *fia che novo Pegaso il ciel sormonti*, con il medesimo vocabolo in punta di verso già usato da Ciacco, nella stessa posizione terminale, a *Inf.* VI, anche là nel corso di una profezia⁴²; e questo movimento ascensionale delle costellazioni risulta del tutto opposto a quello che, di nuovo a *Purg.* VI, è vaticinato per quei sovrani che invece non reggono il loro popolo, ossia ad Alberto d'Asburgo sul quale infatti *giusto giudizio dalle stelle caggia*⁴³.

⁴⁰ *Par.* VI 100-102: «L'uno al pubblico segno i gigli gialli / oppone, e l'altro appropria quello a parte, / sì ch'è forte a veder chi più si falli».

⁴¹ *Purg.* VI 88-102: «Che val perché ti racconciasse il freno / Iustiniano, se la sella è vota? / Sanz'esso fora la vergogna meno. / Ahi gente che dovresti esser devota, / e lasciar seder Cesare in la sella, / se bene intendi ciò che Dio ti nota, / guarda come esta fiera è fatta fella / per non esser corretta da li sproni, / poi che ponesti mano a la predella. / O Alberto tedesco ch'abbandoni / costei ch'è fatta indomita e selvaggia, / e dovresti inforcar li suoi arcioni, / giusto giudizio da le stelle caggia / sovra 'l tuo sangue, e sia novo e aperto / tal che 'l tuo successor temenza n'aggial».

⁴² *Inf.* VI 64-69: «E quelli a me: “Dopo lunga tencione / verranno al sangue, e la parte selvaggia / caccerà l'altra con molta offensione. / Poi appresso convien che questa caggia / infra tre soli, e che l'altra sormonti / con la forza di tal che testé piaggia». Per un complessivo esame della presenza dantesca nel poema di Marino rimando a M. Corradini, *Marino e Dante*, in «Testo», 32 (2011), pp. 263-288, secondo il quale «la *Commedia* diventa per il napoletano non un modello ideologico, strutturale o stilistico, bensì un grande repertorio – uno dei vari – da cui attingere parole, versi, immagini da reimpiegare come elementi decorativi in una nuova architettura, al pari di capitelli o rilievi romani inseriti in una basilica medioevale» (p.266). Lo studioso segnala anche come il prelievo dantesco fosse, ad inizio Seicento, in qualche modo da considerarsi alla stregua di un'infrazione alle regole della poetica aristotelica, entro le quali con difficoltà Dante si collocava, ma come ciò non dovesse preoccupare uno scrittore programmaticamente avverso alle norme codificate come Marino.

⁴³ *Purg.* VI 100.

Così, dopo la menzione già ricordata ai lauri vivi che germoglieranno in quella terra, l'ultima ottava si imposta di nuovo su toni danteschi e si chiude con una reticenza:

Pur deposto talor l'impeto audace,
ch'avrà di sangue ostil versati rivi,
chiuderà Giano ed aprirà la Pace,
et ai cipressi innesterà gli olivi.
[...]

Dal chiaro armento di Sassonia uscito
carco n'andrà di scettri e di diademi;
né pur la bella Italia al fier nitrito,
ma fia che l'Asia sbigottisca e tremi.
Poi di spoglie e trofei tutto arricchito
verrà de la mia Cipro ai lidi estremi.
Ma che? fiero destin, perfido trace...»
E qui scioglie un sospiro e pensa e tace.⁴⁴

I modi della profezia appaiono anche qui desunti dalla *Commedia*, ed in particolare costruiti di nuovo su un rimando a *Par.* VI, globalmente certo rinvenibile dal simbolo del destriero che, come là l'Aquila, si muove verso Oriente e verso l'Asia⁴⁵, ma più puntualmente anche dalla menzione a Giano e alla pace⁴⁶, al verbo *uscire* per indicare la prima provenienza dell'animale simbolico⁴⁷ e ai *liti* per indicare i suoi approdi⁴⁸, oltre che per l'uguale ambito metaforico del timore e dello sbigottimento, a cui anche Dante attingeva per rappresentare i traguardi raggiunti dall'aquila⁴⁹. Più globalmente però, al netto della consistenza e plausibilità di questi rimandi, il tratto distintivo delle ottave sembra da ricercare proprio nel loro tono così peculiare e sospeso, sigillato ed enfaticizzato oltretutto dalla reticenza finale, che si mostra come il punto d'arrivo naturale delle procedure di oscuramento già in azione

⁴⁴ *Adone* IX 123-124.

⁴⁵ *Par.* VI 1-3: «Poscia che Costantin l'aquila volse / contr' al corso del ciel, ch'ella seguio / dietro a l'antico che Lavina tolse».

⁴⁶ *Par.* VI 80-81: «con costui puose il mondo in tanta pace, / che fu serrato a Giano il suo delubro».

⁴⁷ *Dal chiaro armento di Sassonia uscito*, che riprende *Par.* VI 6: «vicino a' monti de' quai prima uscìo».

⁴⁸ *Par.* VI 79: «con costui corse infino al lito rubro»

⁴⁹ *Par.* VI 69, «mal [...] poscia si scosse»; v. 75 «latra»; v.76 «fé dolente»; v.77 «piangene».

in tutto il passo. Essa si conclude in fin dei conti con una minaccia celata, allusa dal *perfido Trace*, e che potrebbe riguardare la conquista ottomana di Cipro o la mancata conquista dell'isola da parte di Carlo Emanuele, ma il suo senso pieno è lasciato nell'ombra, di nuovo alla maniera di certe grandi profezie dantesche⁵⁰.

Effettivamente, questo elogio della casata sembra assumere anche una posizione naturalmente nodale, e come di ponte, rispetto alle altre zone del poema in cui si rinviene un'ispirazione di chiara matrice sabauda⁵¹. Ciò è vero anzitutto riguardo a un aspetto non secondario delle ottave che abbiamo esaminato, ossia la loro insistenza sugli aspetti più marziali del ducato, e sulla sua feroce e primigenia vocazione bellica: perché il destriero *il fiero Marte / ama*, e poi impone *fatal precipizio* a chiunque intenda dominarlo senza averne titolo, ed è animato da un *impeto / ch'avrà di sangue ostil versati rivi* e addirittura, in quello che appare come il centro espressivo di tutto il passaggio, si profetizza che i suoi *lauri vivi* germoglieranno *dal cenere che giace / de' cadaveri morti*, tanto che seppure si annunci la chiusura del tempio di Giano le menzioni ai tempi di pace rimangono però secondarie, e come contrapposto e vincente sull'immagine delle Alpi che divengono Parnaso mi sembra effettivamente giganteggiare a 120, 5 il *talor* che relega sin dall'apertura le frequentazioni del destriero e del ducato con Apollo a circostanze momentanee, divagazioni dalla passione principale, che resta quella di fare la guerra. Proprio in questa prospettiva di lettura, unita a una simile coloritura marziale, anche poi l'insistenza esercitata peculiarmente nell'ottava 121 sul tema dell'ombra e dell'oscurità e della tenebra, riferite alla costellazione del destriero che sale al cielo per emulare Pegaso, mi sembrano proiettare, pur con due bellissimi ossimori ai vv. 4 e 7, anche un giudizio di cautela, di sotterraneo timore, che non si motiva tutto soltanto nella deferenza del cortigiano per il benefattore ma forse affonda le sue radici più indietro, e si potrebbe

⁵⁰ Penso ad esempio a come in alcune profezie dantesche sia chiamato in causa, per incrementare la sensazione di oscurità che esse comunicano, questo stesso ambito dell'interruzione o inintelligibilità del discorso, come nel caso di *Purg.* XXIV 37-38: «El mormorava; e non so che “Gentucca” / sentiv'io là», o del finale della profezia di Ciaccio, a *Inf.* VI 90, «più non ti dico e più non ti rispondo», o ancora a *Purg.* VIII 136-138: «che cotesta cortese oppinione / ti fia chiavata in mezzo de la testa / con maggior chiovi che d'altrui sermone».

⁵¹ Effettivamente rilevava Baldassarri in *Il Marino, ovvero la Poesia*, cit., pp. 141, una funzione di centralità strutturale del canto IX rispetto ai due successivi, intuibile mi pare anche riguardo alla serie sabauda che essi ospitano, nei termini di «assunzione [...] di funzioni altrove delegate al proemio» e di «rilievo di una sua propedeuticità proprio ai cc. X-XI».

credere proprio nei fatti privati della prigionia. Insomma, va registrato che per nessuno degli altri elogi, pur tutti costruiti sul tono alto che si conviene alla materia, assistiamo ad una simile costruzione ancipite di significati: anche quello alla casata di Francia sarà, pur nella sua grandezza, più lineare.

2.2 La guerra del Monferrato

La dimensione marziale che ho messo in luce costituisce effettivamente anche un ponte tra questo canto e il X, che affronta proprio il tema della più recente vicenda bellica che vide coinvolto Carlo Emanuele, ossia la prima guerra del Monferrato: e va ricordata la richiesta di Marino, rivolta a Lorenzo Scoto da Parigi nel 1615, di visionare un resoconto di prima mano di quello scontro, ossia *Della guerra del Monferrato* di Virgilio Pagani, edita a Torino nel 1613 e poi ad Asti nel 1614⁵². Il dato è notevole, non solo perché Marino dichiarava di voler dedicare due canti dell'*Adone* a quel conflitto mentre invece si limitò a trentacinque ottave, ma soprattutto perché ancora una volta questo riscontro cronologico riporta al principio della stagione parigina, come era già stato con la riscrittura del *Ragguaglio* a Carlo Emanuele, la fase di elaborazione dell'esperienza alla corte di Torino e di messa a punto di gran parte dei passaggi del poema che affrontano temi sabaudi: tanto che infatti si riscontra tra questi, come vorrei mostrare, una certa consequenzialità ed interdipendenza rinvenibile ancora nella *princeps* del 1623. Appunto, quella precisa connotazione bellica e sanguigna che contraddistingueva l'elogio del canto IX poteva ben fungere da prologo al racconto dettagliatissimo, nonostante la misura ridotta rispetto ai piani, della guerra del Monferrato, e così, come vedremo, anche l'allusione finale là rivolta ai casi di Cipro troverà preciso rispecchiamento nella storia di quel regno condotta nel canto XV.

⁵² Per una disamina delle procedure di scrittura del canto X a proposito del rapporto col libello di Pagani, e a partire dalla lettera allo Scoto, si veda anzitutto E. Russo, *L'Adone a Parigi*, cit., pp. 269-273. La lettera (in G.B. Marino, *Lettere* cit., num. 119, a Lorenzo Scoto, da Parigi, 1615) formulava questa richiesta: «Vorrei che V.S. pregasse il signor Onofrio Muti da mia parte che mi favorisse d'un libretto di quella istoria della guerra passata, stampata da quel sargente maggiore del signor conte Guido San Giorgio, perché mi è necessaria in certe mie composizioni, per sapere alcuni particolari. Aggiungo due canti all'Adone, dove per via d'episodio descrivo la guerra del Monferrato: credo che sarà cosa cara a S.A., e vorrei far menzione di qualche personaggio segnalato».

Le ottave 225-238 di *Adone X*, che raccontano la prima fase della guerra, sono puntualmente raffrontabili al lavoro di Pagani, da cui desumono quasi tutta la materia, come è evidenziato sistematicamente dal commento di Russo, e ciò in qualche modo le fa attraversare da un inusuale tono cronachistico, per cui lo studioso segnala poi che Marino, quando passa a diverse fonti a partire dall'ottava 239, «innalza vistosamente il livello stilistico»⁵³. Ma oltre al tono, il punto è anche l'atteggiamento e la posizione implicita che Marino assume nei riguardi di ciò che narra⁵⁴. Per il discorso che si sta qui conducendo è soprattutto notevole riportare le osservazioni di Pozzi a commento di questa prima sezione del racconto della guerra del Monferrato:

Importante per i riflessi politici e morali la rappresentazione negativa, non eroica, della guerra, presentata come devastazione e saccheggio della città (ott. 231, 232, 234) e della campagna (ott. 234, 239, 259); notevole soprattutto la messa in rilievo degli effetti economici negativi che la guerra ha sulle strutture artigianali e rurali (ott. 235-236). Tanta insistenza scopre un'avversione viscerale del poeta per la guerra, legata non solamente alle ragioni sociopolitiche che affioreranno al c. 14, 1-6 ed alle ragioni poetiche che fanno della pace il tema centrale dell'*Adone*, ma anche a sentimenti umanitari e ad una veramente notevole attenzione portata su tutto il contesto sociale.⁵⁵

Se queste osservazioni di totale svalutazione della guerra colgono nel segno, come credo, ne deve conseguire però una ulteriore valenza peggiorativa che investa lo stesso elogio del canto IX, così tanto sostanziato, come si è visto, di riferimenti appunto allo stesso tema bellico.

⁵³ *Adone*, nota *ad locum*; sul punto d'altronde anche Pozzi si era soffermato per osservarvi, *ad locum*, che «per quanto trascritto in versi e versi di alta classe, il linguaggio è straordinariamente referenziale, nel genere della relazione o dell'avviso d'un fatto di cronaca».

⁵⁴ Interessanti per ciò che qui rileva sono ancora le osservazioni di Pozzi nella *Guida alla lettura*, p. 111, sulla funzione di questa riscrittura della guerra di Monferrato, che confermano quanto sto qui cercando di mettere in luce, ossia la non neutralità di questa riscrittura, ma invece la sua leggibilità anche nei termini di un allontanamento e di un giudizio: «già ad una data così fresca egli era intenzionato a raccontare le guerre del Monferrato in una prospettiva politica francese, dove è messo sì in risalto il valore bellico dei Savoia, ma anche la loro impotenza politica. Ciò scopre come il poeta subito si sia indirizzato verso quel dualismo di visione storica francese ed italiana che abbiamo visto affiorare continuamente nelle sue ottave». D'altra parte aveva già osservato M. Guglielminetti, in *Tecnica e invenzione* cit., p. 175, che «L'impossibilità di fare della guerra un tema esteticamente riportabile alla sua visione dell'universo, come campo d'azione del trionfo dell'Arte sulla Natura, fa sì che il poeta non tenti con troppa convinzione la corda epica, e si soffermi piuttosto a mostrare come la guerra risulti meravigliosa, qualora ricorra alle "macchine" concepite dall'ingegno dell'uomo».

⁵⁵ G. Pozzi *ad locum*.

In effetti anche l'elogio di Carlo Emanuele qui prodotto alle ottave 240-244 mantiene, mi pare, quegli stessi tratti di ambivalenza che nell'elogio della casata erano rinvenibili: non è infatti operazione neutrale che a 240, 4 egli sia detto «magnanimo e feroce», con l'uso di un aggettivo dalle tinte quasi irriguardose, e ancora a 243, 4 diventi «il coraggioso, il bellicoso duca», con questa insistenza forse non necessaria sulla sua celebre propensione alla guerra, specie viste le osservazioni di Pozzi. Tutto impegnato a descriverlo continuamente in moto, come un generale efficiente che non trascura alcun elemento del campo, «Quasi pastor che le lanose gregge / con la provvida verga al pasco adduca»⁵⁶, Marino si ferma a ritrarne vesti ed ornamenti per la durata di poco più di una sola ottava, cosa che mi sembra costituisca una preziosa infrazione alla pratica descrittiva inesausta e prolungata, riguardo a queste specifiche caratteristiche, che tante volte si incontra nell'*Adone*:

Colui ch'è primo e la divisa ha nera
 e su l'usbergo brun bianca la croce,
 ben il conosco a la sembianza altera,
 è Carlo, il cor magnanimo e feroce;
 di corno in corno e d'una in altra schiera
 il volo impenna al corridor veloce,
 per tutto a tutti assiste, e 'l suo valore
 intelletto è del campo, anima e core.

Spoglia di grosso e malcurato panno,
 lacerata da lance e da quadrella,
 l'armi gli copre, e fregio altro non hanno:
 né vuol tanto valor vesta più bella.
 Spada, splendido don del re brittanno,
 cinge, né v'ha ricchezza eguale a quella;
 ricca, ma più talor suo pregio accresce,
 chi'i rubin tra i diamanti il sangue mesce.⁵⁷

Come si vede, le ottave, per cui si potrebbe ben ipotizzare come fa Russo qualche ispirazione di tipo pittorico⁵⁸, sono del tutto sguarnite della consueta enfasi descrittiva: due versi nella prima, che subito devia sull'aspetto e sul suo ruolo nel confortare l'esercito, e poi l'intera seconda ottava; qui, quattro versi per le vesti e

⁵⁶ *Adone* X 243.

⁵⁷ *Adone* 240-241.

⁵⁸ *Adone*, nota *ad locum*.

quattro per la spada: per i canoni mariniani si tratta di una menzione ai limiti del corsivo, anche se in fin dei conti nella sua essenzialità si mostra funzionale a far risaltare l'elemento cruciale, cioè la spada del duca⁵⁹.

Anche su questo elemento però, certo spia, come nota Russo⁶⁰, di una conoscenza ravvicinata da parte di Marino delle armature e degli strumenti bellici usati dai Savoia, va almeno aggiunto che la menzione al *re brittanno* che l'avrebbe donata a Carlo Emanuele non può essere neutrale per colui che doveva proprio all'ambasciatore di quel re⁶¹, forse anche il latore stesso del dono, la propria libertà dopo più di un anno di carcerazione; per altro verso, anche quella spada che in ricchezza supera ogni altro ornamento, e che qualifica anche perfettamente il duca-generale, amplifica e aumenta la propria ricchezza e il proprio pregio per via delle stille di sangue che versa, rubini tra i diamanti dell'elsa. Ci muoviamo, è vero, entro un patrimonio descrittivo del tutto topico, eppure ancora un segno di sangue e di morte viene scelto come culmine della rappresentazione di Carlo Emanuele, in linea con quella stessa ispirazione che già si è mostrata alla radice dell'elogio al canto IX, dove il destriero sabauda versava *di sangue ostil [...] rivì*: e così pure all'ottava 243, «per mostrar quivi a chi l'affrena e regge / come di ferro e di valor riluca / spiega ogni stuol vessilli e gonfalon»⁶², ritornano, come spia di questa relazione mai interrotta tra

⁵⁹ A proposito del senso profondissimo che nella scrittura dell'*Adone* assume l'istituto descrittivo sono importanti le riflessioni di Pozzi, *Guida alla lettura*, pp. 42 sgg., che segnala come «Nell'*Adone* il tipo descrittivo è onnipresente. Geneticamente, è un modo di espansione del racconto, per moltiplicazione dei dettagli o per diluizione delle materie. [...] L'esplorazione di un repertorio di oggetti anche piccolissimi dà luogo al potenzialmente infinito, la risoluzione del "cessate" essendo determinata solo dalla pazienza dello scrittore o da un suo moto di condiscendenza all'impazienza del lettore. Un'inflazione tale non pone soltanto il problema del rapporto della descrizione con la narrazione, ma altresì quello della sua organizzazione autonoma».

⁶⁰ *Adone*, nota *ad locum* a proposito della spada: anche questo particolare rivela la prossimità e diretta conoscenza mariniana degli ornamenti sabaudi. D'altra parte vale anche la pena, per converso, ricordare quanto scriveva G. Barberi Squarotti in *Venere e Marte, le allegorie della pace*, in «Lettere italiane», 43 (1991), pp. 543-544, a proposito di un'altra occorrenza delle armi nel poema, armi per eccellenza perché appartenenti a Marte, in una prospettiva del tutto ribaltata che sa di mascherata e di teatro, come è massimamente rappresentato nella scena del gioco degli amorini ad *Adone* XIII: «gli abiti di Venere, come subito dopo le armi di Marte, si riducono a guardaroba teatrale» e anzi nella successiva rappresentazione giocosa compiuta dagli amori «Ci sono tutti i vari modi della finzione della battaglia, anzi della parodia del combattimento».

⁶¹ Sul punto si veda quanto già *supra*, n. 15.

⁶² *Adone* X 243, vv. 5-7.

i due canti, i verbi *affrena* e *regge*, dello stesso ambito di quelli che a IX 122 qualificavano il tentativo di soggiogare il bianco destriero⁶³. Anzi, se proprio in quell'ottava la profezia di Venere ammoniva: «Né sperì alcun giammai con sprone o *verga* / domarlo a forza o maneggiarlo in corso», qui ad *Adone* X è proprio Carlo Emanuele all'ottava 243 il pastore dalla *provida verga*, quindi l'unico legittimo dominatore di questo stato. Ed è in fondo coerente con quanto si è cercato sin qui di mostrare sulle relazioni tra Marino e il duca, di cui si rinviene puntualmente spia nel testo, quanto ancora osserva Pozzi complessivamente a proposito degli elogi di questo canto:

Dal punto di vista della biografia del poeta, va notato il rilievo concesso ai figli del duca, che, congiunto a quello non meno importante che verrà loro dedicato al c. 20, 353 ss., sembra chiarire nella giusta luce l'atteggiamento del M. verso i Savoia dopo la partenza da Torino: di continuata dimestichezza con i principi, di distacco più che reverenziale dal duca.⁶⁴

Questa *continuata dimestichezza* di Marino coi principi sabaudi effettivamente è provata da una sorta di doppia menzione a tre di loro, ossia Vittorio Amedeo, Tommaso ed Emanuele Filiberto, che, come Pozzi rileva, si dirama nelle due posizioni speculari del canto X, ove sono ritratti intenti alla guerra (tranne Emanuele Filiberto che resta in disparte⁶⁵) e del XX, in cui prendono parte ai preparativi per la quintana eseguita tra i giochi funebri in morte di Adone: quanto al loro fratello cardinale Maurizio invece, è ovvio che non trattandosi propriamente di un cavaliere, ma di un uomo di chiesa, non potesse essere incluso in questa seconda serie, e resta quindi celebrato solo nel X. Queste due serie di elogi consentono di formulare qualche considerazione anzitutto sugli statuti descrittivi a cui Marino attinge: per ciò che riguarda il canto X, il modello per la rappresentazione dei principi è chiaramente quello paterno, per cui anche dei due figli effettivamente intenti a combattere, e del

⁶³ *Adone* IX 122: «Né sperì alcun giammai con *sprone* o *verga* / domarlo a forza o maneggiarlo in corso, / con dura sella *premergli le terga* / o con tenace *frena stringergli il morso*. / Spirito in lui sì generoso alberga / ch'intolerante ha di vil soma il dorso. / Chi crede averlo o *soggiogato* o *vinto* / con fatal precipizio a terra è spinto».

⁶⁴ G. Pozzi, nota *ad locum*.

⁶⁵ G. Pozzi, nota *ad locum*: «il terzogenito del duca era generalissimo del mare, cioè comandante di tutta la flotta spagnola, fin dal 1610; nel 1614 era in Sicilia, il che spiega il *stassi in disparte* del verso seguente».

cardinale, si mette in luce soprattutto il soccorso che essi prestano all'esercito e al popolo: ciò in cui differiscono però rispetto alla descrizione paterna è precisamente nell'assenza di appigli per una connotazione o dubbio o negativa a riguardo del loro carattere (sebbene il primo sia comunque rappresentato, in linea con precisi stilemi di derivazione epica, intento a seminare morti e lutti nel campo avversario): fatto questo che dunque, per converso, rende ancor più notevole la descrizione così sfaccettata e non univoca del genitore. Prendiamo ad esempio le due ottave su Vittorio Amedeo:

Pon mente a quel cimier, che con tre cime
di bianca piuma si rincrespa al vento:
è di Vittorio, il principe sublime,
del Piemonte alta speme, alto ornamento.
Ben l'interno valor negli atti esprime,
ha di latte il destrier, l'armi d'argento,
e d'un aureo monil, ch'al petto scende,
grosso misterioso al collo appende.

Vedi con quanto ardire e 'n che fier atto
inaspettato a Messeran s'accampa
e giunto a Cravacor quasi in un tratto
di ruina mortal segni vi stampa.
Già questo e quel, poiché del giusto patto
non fur contenti, in vive fiamme avampa;
già d'amboduo con estermínio duro
spianato è il forte e smantellato il muro.⁶⁶

Sia nella prima sia nella seconda ottava gli aggettivi con cui è rappresentato sono intonati ad una nobiltà senza sfaccettature: dapprima è appunto chiamato *sublime*, *alta speme* e *alto ornamento*, e poi nell'ottava seguente, che descrive i suoi successi in battaglia, il suo atto è *fiero*, non *feroce* come Marino aveva detto del padre, e se ne sottolinea anche l'*ardire*: la connotazione più truce è riservata alle azioni belliche che commette, ma l'ottava offre anche spiegazione dell'incendio di Masserano e Crevacuore effettivamente giustificando il principe, dato che quei paesi *del giusto patto / non fur contenti*. Analoga attenzione è ben visibile anche nel preservare totalmente la figura del principe Tommaso, alle ottave 249-251, con una strategia analoga: è detto *cortese*, «pien d'ardir più generoso ed alto», dal cuore «che col valor vince l'etade»⁶⁷ e rappresentato mentre dimostra la sua virtù nel gesto cavalleresco di

⁶⁶ *Adone* X 247-248.

⁶⁷ *Adone* X 250.

sottrarre le insegne avversarie. Anche il cardinale Maurizio, colto nell'esercizio della sua carica di luogotenente generale del Piemonte che deteneva dal 1615⁶⁸ è *buono* e intento ad amministrare il popolo *con giusta lance*, e naturalmente è *pio* e dedito a soccorrere i poveri⁶⁹. Non è assente in loro neppure un certo indugio descrittivo, con cui Marino ritrova toni più suoi, per cui è ad esempio particolarmente ricca la veste del principe Tommaso:

Vuoi veder un, che nato a grandi imprese,
d'emular il gran padre s'affatica?
Mira Tomaso, il giovane cortese,
che tinta di sanguigno ha la lorica,
e 'l cuoio del Leon sovra l'arnese
porta, de l'avo Alcide insegna antica;
di seta ha i velli, e con sottil lavoro
mostra il ceffo d'argento e l'unghie d'oro.⁷⁰

Se nel caso della spada di Carlo Emanuele poteva ben darsi che ci trovassimo di fronte effettivamente ad un'arma appartenuta al duca, qui pur con tutto lo sfarzo concesso ad un principe, e pur riconoscendo un certo intento realistico in tutte le ottave di questo racconto, è difficile credere che Tommaso indossasse davvero sopra l'armatura una pelle di leone realizzata in seta con unghie d'oro e muso d'argento sbalzato: magari sarà stata un'armatura da parata, ma certo era impensabile nel contesto di una vera battaglia. Non è per niente rilevante, s'intende, nell'*Adone* questa palese infrazione al realismo della narrazione, per giunta condotta nell'esagerazione descrittiva di raffinatezze d'abbigliamento e gioielleria, ma lo diventa invece qui, perché ancora una volta enfatizza una differenza sostanziale di modi e d'animo tra il padre e i figli.

⁶⁸ Lo ricorda G. Pozzi, nota *ad locum*. Sui rapporti tra Marino e il cardinale Maurizio di Savoia si sofferma anche A. Metlica in *Le seduzioni della pace*, cit., p. 283.

⁶⁹ L'aspetto del suo soccorrere ai poveri si desume dal distico dell'ottava 252: «talor, pio cacciatore, ai fidi cani / del devoto Amedeo dispensa i pani». Se Pozzi *ad locum* segnalava che «La pratica, forse devozionale, accennata ai vv. 7-8 non ci è nota», la recensione di Delcorno all'*Adone* curato da Pozzi (C. Delcorno, recensione a G. Marino, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Mondadori, Milano 1976, in «Lettere italiane», 29 (1977), pp. 495-510) interveniva ad integrare quella lacuna e a leggere nei cani del beato Amedeo IX di Savoia proprio i poveri che egli nutriva alla sua mensa. Il riscontro con la vita del beato Amedeo del Bellarmino è citato nel commento di Russo, *ad locum*.

⁷⁰ *Adone* X 249.

2.3 Gli elogi del dopo-poema

Una seconda considerazione che si può formulare a proposito di questi medaglioni sui principi sabaudi riguarda il loro rapporto, anche di natura cronologica, con gli altri tre medaglioni del canto XX. Quello infatti conobbe una redazione di alcuni anni più tarda rispetto a quella del decimo, ed in particolare a questa sezione sul Monferrato che appare collocabile intorno al 1615: le sue date di composizione potrebbero arrivare invece piuttosto a ridosso della pubblicazione della *princeps*, e il suo rapporto col resto del racconto rimane problematico⁷¹, specie per via della funzione di riepilogo che assume sul piano di molte delle vicende e dei filoni tematici che il poema aveva affrontato.

In particolare, per provare ad offrire una adeguata sistematizzazione degli esempi che stiamo analizzando, mi pare sia utile ricordare che secondo Pozzi «Il poeta si è sforzato lungo tutto il corso dell'*Adone* di scrivere un poema di pace, senza turbamenti, ma l'istituto narrativo non glielo concesse; per ciò fare ci vuole un dopo-poema (così si spiegherebbe anche l'insolita lunghezza del canto). [...] Così questo canto senza storia spiega come avrebbe potuto essere il poema pacifico senza turbamenti»⁷². Certamente la scrittura del nuovo trittico di elogi sabaudi nel canto XX obbedisce in modo sensibile ad un'ispirazione e a motivazioni in tutto diverse da quelle che si osservavano nel X: anzitutto se là Emanuele Filiberto era, come si è visto, appena menzionato, perché non prese parte alla guerra, qui egli trova il suo posto a discapito del cardinale Maurizio, che non viene nominato. Dunque tre effettivi elogi nel canto X corrispondono ad altri tre nel canto XX, con la

⁷¹ Sul problema delle relazioni tra questo canto e il resto del poema, soprattutto a correggere l'opinione di Pozzi che vedeva «in quel troncone avulso una specie di anti-poema» (p. 9), fondamentale è il lavoro di P. Cherchi, *La metamorfosi dell'Adone*, cit., che lo studia in una prospettiva del tutto diversa, verificando invece un legame che «ha qualcosa di fluido o meglio di gelatinoso nella cui opacità è però possibile intravedere i filamenti per cui passa una misteriosa energia che nel suo corso vien commutata» (p. 10). Sul canto, studiato nella prospettiva dei suoi rapporti con le celebrazioni di festa alla corte sabauda, si sofferma ancora A. Metlica in *Le seduzioni della pace*, cit., pagg. 128 sgg, e prima in *Per una nuova lettura di Adone XX 250-376*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 135 (2018), pp. 501-536.

⁷² G. Pozzi, introduzione al canto XX.

sostituzione di uno con l'altro fratello: ma dopo una loro presentazione collettiva, mentre avanzano ammirati in mezzo agli altri, e dopo aver ricordato che essi «tengono nel piano augusto il real seggio / tra quei confini deliziosi e belli»⁷³, passaggio questo non proprio pacifico, e su cui tornerò, dal momento che il titolo regale è ambizione molto rivendicata dai Savoia ma a quest'altezza a loro non ancora riconosciuta formalmente, Marino passa in rassegna in una sola ottava le loro vesti e le loro insegne:

Candida è di ciascun la sovrainsegna,
candide son le vesti e le lamiere.
Ma l'un ne l'elmo e nel brocchier disegna
il sagittario de l'eterne sfere;
l'altro in questo et in quel figura e segna
croce, terror de l'africane schiere,
del terzo adorna il capo, adorna il fianco,
posto in campo vermiglio un destrier bianco.⁷⁴

Ma il suo intento qui non sembra tanto quello di riproporre una palinodia della rappresentazione dei principi già data ad *Adone* X, in linea con l'assunto formulato da Pozzi, perché certamente vi convive anche l'idea di fabbricarsi il semplice pretesto per inserire, in questo passaggio terminale della presentazione di tutti i partecipanti alla quintana con i loro destrieri, appunto la ricchissima descrizione delle cavalcature sabaude, che occuperà un complessivo di undici ottave, che Russo considera probabilmente tra quelle rifiute dalla *Gerusalemme distrutta*⁷⁵.

Le ragioni di questa riproposizione quindi non possono essere limitate unicamente alla palinodia: anzi, la funzione encomiastica delle ottave, così a ridosso della partenza di Marino per l'Italia, non poteva che essere essa stessa ben cogente, mentre d'altra parte nonostante la perfetta geometria dei tre elogi posti nel X e nel XX scorgiamo nondimeno una finalità anche accessoria, o almeno il gusto di costruirsi un appiglio per ampliare ancora ulteriormente la materia del canto con

⁷³ *Adone* XX 354.

⁷⁴ *Adone* XX 365.

⁷⁵ *Adone*, introduzione al canto XX: «così per il lunghissimo inserto sulla quintana, con accurate e compiaciute descrizioni di destrieri che credo vadano ricollegate a una lontana testimonianza della *Gerusalemme distrutta* (1602). Anche in questo caso, dunque, il Marino trapianta dal poema mitologico scorci di altre fabbriche poetiche, e anche per il canto XX varrebbe quella legge di interposizione e incastro che sembra dominare larga parte dell'opera».

parti della *Distrutta* che a Marino doveva premere di non perdere. E insomma, osservando questa sezione del canto XX, si resta in dubbio se considerarla poi finalizzata davvero ad elogiare quei mecenati da cui Marino si attendeva premi e pensioni, o a rovescio se quegli elogi non siano puramente funzionali al riuso della *Distrutta*, di nuovo per estrema fedeltà ad un testo che scrisse e di cui si desiderava lasciare testimonianza, o forse ancora soltanto per quella forza di espansione del poema in sola grazia della sua espansione, che in altri casi già abbiamo ipotizzato.

Certamente tuttavia non vanno neppure trascurate le osservazioni che Cherchi formula a proposito di alcune peculiari dinamiche onomastiche che coinvolgono questo canto, segnato da una autentica proliferazione di nomi propri, in cui egli legge la necessità di Marino «di grandi folle di personaggi per dar prestigio ai giochi funebri», e il prestigio risultava maggiore se i partecipanti alle gare erano illustri e famosi⁷⁶: dinamiche che riguardano anche i principi sabaudi, che appaiono con un nuovo nome, ma soprattutto dinamiche che perfezionano e indirizzano in qualche misura il senso delle nostre riflessioni, soprattutto per quanto lo studioso aggiunge, col segnalare che la ragione di questa espansione onomastica «risponde invece perfettamente al programma del canto, cioè a quella “decantazione” della storia di cui si è parlato, a quella ricerca di cifre che possono portare, e in questo caso certamente portano, a privilegiare forme simboliche in cui si condensano storie»⁷⁷. Certamente però il trasformare i principi, già prima ritratti nella pratica della guerra in tutta loro specifica individualità, in forme simboliche che hanno perduto persino il loro nome⁷⁸, immerse in un profluvio di altri nomi altrettanto altisonanti, in quella che si configura quasi come una scena di folla, comunica anche la sensazione di una loro diminuita eccezionalità, e se ne intuisce il senso anche di una distanza, che poi a sua volta collide con la familiarità a loro sempre manifestata.

2.4 Le figlie del duca

⁷⁶ P. Cherchi, *La metamorfosi dell'Adone*, cit., p. 46.

⁷⁷ Idem, *Ibidem*.

⁷⁸ Russo tuttavia, nell'introduzione al canto XX, trova complessivamente i passi sulle famiglie nobili italiane presenti in questo canto «spesso sibillini nei riferimenti, ma [...] squillanti, utili a guadagnare al poeta un ingresso agiato nel mondo romano».

Tornando adesso alla sezione più esplicitamente sabauda del poema, ossia ai tre canti centrali, resta da dire che l'elogio della casata del canto IX e di Carlo Emanuele e dei principi nel canto X si completa nell'XI con la lode delle quattro figlie del duca, realizzando quindi quasi una galleria di ritratti per ciascuno dei membri di quella casa. Non si fatica ad immaginare che anche questi elogi si collochino, per ciò che riguarda le loro date di composizione, nella prima stagione parigina, e non abbiano invece rapporti stretti con quelli del canto XX, soprattutto per via di una certa vicinanza che osserverò nelle loro modalità di rappresentazione, e nonostante il fatto che, come indica Russo, «i dati sulla rassegna delle nobildonne francesi siano aggiornati fino alla fine del 1621»⁷⁹. Se per la rappresentazione dei nobili fratelli lo spunto era stato ovviamente la loro partecipazione alla guerra del Monferrato, questa sembra invece solo menzionata di sfuggita e come di passaggio in questa parte del poema, tutta dedicata anzi, come bene ha visto Pozzi, alla bellezza femminile «tema di pace» che «equilibra il racconto delle gesta guerresche del canto precedente; costituendo così un'antitesi posta al centro del poema»⁸⁰. Certo, in questa parentesi di pace anche quella menzione veloce alla crisi dinastica seguita alla morte di Francesco Gonzaga, consorte di Margherita di Savoia, che diede appunto origine alla guerra, appare come un rimando e un tratto di legame notevole tra gli episodi sabaudi dei due canti, cosa che ulteriormente mi fa credere che la loro composizione vada pensata insieme.

Effettivamente, dopo due ottave in cui le divine bellezze delle quattro sorelle vengono compendiate insieme, tanto che appunto «le grazie, che son tre, diverran quattro»⁸¹, Marino può soffermarsi da vicino, e per tre ottave, su colei che già a 65, 4 aveva considerato «la maggior di tutte», la dedicataria dell'epitalamio *Il balletto delle Muse*, ossia Margherita di Savoia:

Ma la perla ch'io dico, a cui gran pregi
l'Indo stupisce e l'Oriente ha scorno,
dagli antichi tesori di cento Regi
uscita a rischiarar d'Europa il giorno,
quella che dee di preziosi fregi
far del gran figlio mio l'erario adorno,

⁷⁹ *Adone*, introduzione al canto XI.

⁸⁰ G. Pozzi, introduzione al canto XI.

⁸¹ *Adone* XI 65.

è tal che mai non ne produsse alcuna
la conca, ove nascendo ebbi la cuna.

Amor dirà che 'l paragone è vile,
a cui tanto di questa il candor piacque
ch'al suo povero sen ne fe' monile,
e nel foco affinolla, e non ne l'acque.
Dirà che questa sua perla gentile
tra l'onde no, ma tra le stelle nacque,
e che 'l ciel, perché vince ogni altra stella,
vuolsi, in vece del Sole, ornar di quella.

Il più lucido fil del vello aurato
per porla in nobil filza, ha Cloto attorto,
e, per legarla, il più fin or pregiato
ha scelto Amor ch'abbia l'ocaso o l'orto.
Ma legge vuol d'irreparabil fato
che 'n breve il suo signor rimanga morto;
né potend'ella distemprarsi in pianto,
piangan sangue per lei Torino e Manto.⁸²

Effettivamente la raffinatissima descrizione delle bellezze e dei pregi di Margherita, giocata sulla valenza latina del suo nome⁸³ come perla, fa sì che su questa metafora Marino sostì in modo prolungato, facendo raccontare a Venere anche di una relazione privilegiata di lei con Amore, dapprima *gran figlio*, ma che, dopo che la principessa gli piacque, volle tenerla con sé stretta al suo *povero petto*, prediligendola alla propria madre, di cui era più splendida: perla affinata nel cielo e non nel mare, stella più splendente del sole, inanellata nel più lucido filo di Cloto, legata con l'oro più fino. Insomma, Margherita è il gioiello più splendido della sua casa, e forse proprio per quello ritorna a macchiarla l'elemento che si mostra come una vera ossessione di queste sezioni sabaude del centro del poema, ossia il sangue: la lunga costruzione virtuosistica che lega i molti temi d'elogio che ho elencato precipita infatti letteralmente negli ultimi quattro versi dell'ottava 69, per cui nonostante le cure a lei dedicate da Amore e la speciale predilezione per la sua bellezza che persino la Parca le ha manifestato, per intercessione sempre del dio, il suo *fato irreparabile* è che conosca il lutto per la morte del suo signore, ossia appunto del Gonzaga marchese di Monferrato. Il distico dell'ottava però, centrando proprio sul suo personale irreparabile lutto, per il quale non le era dato di potersi struggere fino alla

⁸² *Adone* XI, 67-69.

⁸³ Il gioco sull'*interpretatio nominis* di Margherita è ricordato anche da E. Russo, *ad locum*.

consunzione, il lutto stesso di Torino e Mantova in realtà cagionato dalla guerra, con un salto concettuale del tutto ardito quanto immotivato, fa per conseguenza come sgorgare da lei e non dalle armi quel lugubre pianto di sangue: *piangan sangue per lei Torino e Manto*. E ancora una volta, come già accaduto con la spada di Carlo Emanuele nel canto precedente, lo splendore della casata e dei suoi ornamenti appare come sovrapposto a questa cifra sanguigna di dolore e di morte, come se anche questa fosse una relazione predestinata⁸⁴.

2.5 I Savoia e Cipro

Resta ora da toccare, per concludere il quadro di queste sezioni sabaude incardinate nel centro del poema, il problema costituito dalla relazione tra i Savoia e Cipro, che pure rappresenta una dorsale del complessivo discorso mariniano sulla corte torinese, e che deve essere letto soprattutto nel raffronto, di nuovo, tra l'elogio di *Adone* IX e le ottave conclusive del canto XV. Sulla questione anzitutto Erminia Ardissino mette a fuoco come l'intento di Marino dovesse essere, anche per quanto riguarda questa seconda sezione, quello di proporre un tema caro a Carlo Emanuele, non soltanto in virtù del secolare diritto, benché puramente nominale, al titolo di re di Cipro che i Savoia vantavano, da far risalire indietro al 1433 e al matrimonio di Ludovico di Savoia con Anna di Lusignano, ma anche perché il duca aveva

⁸⁴ In questo ritorno di immagini accostate di monili e di sangue sembra di intuire anche in azione una precisa modalità di quella composizione del poema per emblemi messa a fuoco già da M.A. Rigoni in *L'Adone del Marino come poema di emblemi*, in «Lettere Italiane», 29 (1977); lì lo studioso evidenziava a p. 8 che «l'*Adone* ricrea, drammatizza, descrive e commenta, sul piano letterario, precisamente queste figure», facendo di Marino a p. 16 un «signore sontuoso di queste liturgie delle immagini». Credo, in definitiva, che la stessa procedura di emblemizzazione sia stata messa in campo rispetto alla sezione sabauda dell'*Adone* qui studiata.

effettivamente anche ricevuto in ambasceria degli emissari degli abitanti dell'isola che gli chiedevano aiuto proprio in virtù di quel diritto⁸⁵.

I due discorsi nell'*Adone* esistono come costruiti l'uno in successione ed ampliamento dell'altro: il destriero sabauda, al termine della prima profezia di Venere, «di spoglie e di trofei tutto arricchito / verrà de la mia Cipro ai liti estremi. /Ma che? Fiero destin, perfido Trace...»⁸⁶. L'interrompersi delle parole della dea su questo accenno al Trace trova effettivamente puntualissimo riscontro nella sua seconda profezia, del canto XV, in cui allo stesso modo conclude la storia del regno di Cipro, con la sua definitiva conquista da parte degli Ottomani: «Con strage alfin cui non fia pari alcuna / lo spietato Ottomano a forza il prende»⁸⁷. Dunque anzitutto vale la pena sottolineare che Marino inserisce sì un motivo sensibile, che doveva risultare gradito a quella corte e ben coerente con le ambizioni ducali, ma al contempo sceglie di non andare fino in fondo, ossia di arrestarsi per due volte alla presa di Famagosta per parte ottomana del 1571, nove anni prima dell'inizio del lungo regno di Carlo Emanuele. L'unica menzione ai Savoia nel canto XV va retrocessa rispetto a questo finale di solo due ottave, con la sconfitta subita da Ludovico di Savoia da parte del figlio illegittimo di Giovanni II di Cipro, Giacomo, sostenuto proprio dal sultano:

E Lodovico con guerriera mano
ne scaccia fuor l'usurpator bastardo,
lo qual poi dal poter del gran soldano,
quasi risorto Anteo, fatto gagliardo,
tornando al nido, onde fuggì lontano,
fuga, rompe, sconfige il savoiaro,
e 'l regno intero a racquistar ne viene,

⁸⁵ Come segnala anche E. Ardissino, in *Vanitas Vanitatum*, cit., pp. 52-53: «Che fosse intenzione del Marino a un certo punto approdare a un poema epico sembra evidente per il fatto che la scelta di Adone come protagonista di un poema che doveva (a un certo punto) elogiare casa Savoia sembra rispondere perfettamente al momento storico, che è anche quello in cui ai Savoia viene riconosciuto (anche se non da Venezia, ovviamente) un diritto sul regno di Cipro, l'isola di Adone. [...] Marino si riferisce a un fatto storico reale: rappresentanti di Cipro si erano rivolti per ottenere aiuto a Carlo Emanuele I come legittimo erede, per via del matrimonio (1433) tra Ludovico di Savoia e Anna di Lusignano, figlia di Giano, re di Cipro, di quelle terre sotto il dominio ottomano. Dunque Carlo Emanuele I aveva davvero qualche legittima pretesa sul regno cipriota [...]. Sembra naturale che la crescita del poema a Torino sia legata a questi dati storici e che Marino, bisognoso di protezione, pensasse di ingraziarsi il duca tramite un encomio che venisse dal cantare l'antico re di Cipro».

⁸⁶ *Adone* IX 124.

⁸⁷ *Adone* XV 225.

ch'al dominio ligustico s'attiene.⁸⁸

Certamente la rappresentazione delle due parti in causa è eloquente: Ludovico ha la *guerriera mano* così frequente nella sua dinastia, e scaccia un usurpatore esercitando i suoi diritti legittimi: quello invece non deve nulla alle sue sole forze, ma solo all'essere sostenuto dal *poter del gran sultano*, ossia appunto nuovamente dal Trace. L'ottava sembrerebbe in questo senso offrire puntuale spiegazione della reticenza di Venere nel canto IX, svelandone il senso in questo snodo cruciale delle pretese sabaude su Cipro. Assai significativo quindi è il passaggio rapidissimo su un secolo e mezzo di dominio veneziano, fulmineamente accennato solo al termine dell'ottava 224, «ond'a Venezia poi ricade il regno», per di più presentandolo come conseguenza dell'«intempestivo pegno»⁸⁹ costituito dal figlio di Caterina Cornaro. Poi, di nuovo lo *spietato Ottomano* con cui quella storia si chiude, tanto che si ha la sensazione che nel testo la presa ottomana venga presentata quasi come la conseguenza esplicita delle operazioni condotte dal sultano a sostegno dell'usurpatore che scacciò Lodovico, in un effettivo appiattimento del ruolo della Serenissima nelle vicende dell'isola del tutto consustanziale anch'esso ad avvalorare per converso le pretese sabaude. Partendo da questa prospettiva può forse meglio intendersi la menzione, comunque problematica, che il v. 8 dell'ottava 223, sopra citata, costituisce: perché Marino lì sembra ribadire invece che la terra cipriota appartiene al *dominio ligustico*, ossia ligure, il che fortemente contrasterebbe con il discorso di sostegno sabaudo che si è evidenziato. Nell'*Adone* l'aggettivo, raro⁹⁰, ha però chiaro significato di 'ligure': dunque o siamo di fronte ad una svista d'autore (ma pericolosissima, dati i rapporti tesi tra Carlo Emanuele e la Repubblica anche per la contesa a proposito del titolo di serenissimo, ambito sia dal

⁸⁸ *Adone* XV 223.

⁸⁹ *Adone* XV 224.

⁹⁰ L'aggettivo compare effettivamente solo altre due volte nel poema: la prima volta ad *Adone* I 161, «de' cui versi lodati in Elicona / il ligustico mar tutto risona», ove i versi sono quelli di Clizio, con chiarissimo riferimento quindi alla Liguria; la seconda volta ad *Adone* VI 54, «Il ligustico Apelle, il Paggi vanto / sommo e splendor de la città di Giano», riferita appunto al genovese Giovan Battista Paggi.

duca sia dal doge⁹¹) oppure le ottave ribadiscono nettamente che semmai qualcun altro intendesse avanzare pretese su Cipro quella sarebbe Genova, il cui dominio era stato più antico di quello veneziano, e da cui però per via ereditaria, vista l'interruzione della successione maschile del re Giano, provenivano anche quei diritti legittimamente accampati dai Savoia. Che questo fosse un altro modo di conservare le amicizie in terra ligure, testimoniate pure in questa stagione dal riavvicinarsi a personaggi come il cardinale Giannettino Doria dedicatario della terza parte della *Lira* nel 1614, con una cronologia che di nuovo attrae la composizione di questa sezione alla fine della stagione torinese o prima parigina, non è credo da escludere: ed effettivamente a differenza di Venezia, il cui dominio è quasi taciuto, Genova nella storia di Cipro del canto XV è rappresentata sotto una luce positiva.

Ad incrementare e conferire ulteriore sostanza a un effettivo atteggiamento di ambivalenza, o almeno a una sensazione di non finito a proposito dei passi che toccano il tema delle sorti di Cipro, è anche un inciso precedente nel discorso di Venere, che trovo francamente di difficile spiegazione:

La reggia antica del ciprigno stato
vota ancor serba la real sua sede,
al cui dominio il mio tiranno amato
(chi si sia questi io nol dirò) succede,
come di quella originato e nato
per genitore e genitrice erede.
Or a la signoria ch'a te s'aspetta,
piacciati consentir ch'io ti rimetta.⁹²

L'ottava è tutta in effetti piuttosto problematica, non tanto per la evidente fascinazione che la *sede* della *reggia antica* di Cipro esercita su chi scrive, pagina questa

⁹¹ Sul punto si veda P. Merlin, *Una scomoda vicinanza. Savoia e Genova nel secondo Cinquecento*, in *Genova e Torino. Quattro secoli di incontri e scontri Nel bicentenario dell'annessione della Liguria al Regno di Sardegna* a cura di G. Assereto, C. Bitossi e P. Merlin, Quaderni della Società Ligure di Storia Patria, Genova 2015, pp. 57-80. L'autore segnala a p. 73 che «L'espansione sabauda nel Ponente ligure non fece che aumentare i motivi di diffidenza esistenti tra i due stati, che si mantennero anche sotto il governo di Carlo Emanuele I [...]. La Repubblica approfittò del cambio di governo per cercare di ottenere un importante riconoscimento, vale a dire il titolo di «Serenissimo» al doge, che era stato fino ad allora negato dalla corte di Torino». Anche Pozzi, nella *Guida alla lettura*, p. 67, segnalava già che Marino «quindi vuol rilevare che il Piemonte di Savoia e la Genova nobiliare costituiscono i due centri del suo interesse italiano: due centri opposti e non complementari».

⁹² *Adone* XV 205.

che doveva d'altronde a Torino trovare un uditorio ancora allettato, ma soprattutto per la non completa integrazione tra la sua parte iniziale e quella finale: perché ciò che incidentalmente Venere dichiara al v. 4, ossia di non voler dire chi succederà su quella sede, è smentito già al v. 7, dove afferma effettivamente che la signoria di Cipro spetta ad Adone. Ne deriva che la prima sezione è certo virtualmente riferibile al giovane, ma non davvero necessariamente, restando anche aperta a colmare quel *non dirò* con nomi diversi, come se l'ottava intera fosse poi stata ricostruita partendo da due tronconi difformi, o integrata velocemente del distico senza una sua revisione globale. Questo dato minuto, che magari si potrebbe considerare sostanzialmente alla stregua di un ammanco d'autore nella fase di revisione del testo, del tutto comprensibile specie in una fase concitata di scrittura come poteva essere stata quella in cui Marino redasse questi passaggi, a cavallo tra Torino e Parigi, offre però lo spunto per una globale valutazione di queste sezioni sabaude che qui si è tentato di osservare come una entità complessivamente interdipendente: a fronte della chiara loro tendenza a risponderci e ad impostarsi come in dialogo l'una con l'altra, vi si coglie, io credo, una sorta di indecisione mariniana, come un freno ad affrontare davvero l'argomento fino in fondo, fino alle sue conseguenze, inserendo magari proprio al termine di questo *excursus* storico sui casi di Cipro una perorazione dei diritti sabaudi allora vantati su quel trono, o una ben più esplicita celebrazione di quel titolo regale che a Torino veniva comunque usato sistematicamente per designare il duca, o una profezia da parte di Venere sull'ingresso del destriero a Cipro o di Carlo Emanuele lì incoronato alla maniera di Adone. Possibilità tutte virtualmente percorribili, mentre invece la reticenza di *Adone IX* non è davvero svelata da *Adone XV*, ma resta decisamente e persino più nettamente la stessa, con la scelta di Marino di non avventurarsi a toccare i tempi di Carlo Emanuele nonostante in altre sezioni la sua penna celebri i suoi strettissimi contemporanei, e nonostante arrivi, per limitarci solo alle questioni sabaude, come si è visto, sino alle vicende della guerra di Monferrato.

Che questa indecisione sia il frutto più maturo del suo problematico rapporto col Duca, come una conseguenza riflessa sul poema dal tempo della prigionia, è forse possibile, e in questo senso, esattamente come per un più compiuto ed esteso elogio di Carlo Emanuele era disponibile il materiale già pronto del *Ritratto*, non mancava nemmeno su questo punto a Marino la materia con cui colmare la lacuna. Infatti è

proprio la conclusione della terza *Diceria sacra*, tuttavia la prima ad essere redatta⁹³, *Il Cielo*, certamente composta tra la fine del 1608 e l'inizio del 1609⁹⁴ e pronunciata o fatta circolare in occasione dell'attribuzione a Marino della croce di Cavaliere dei ss. Maurizio e Lazzaro, ad affrontare il tema di Cipro di petto e in posizione consona all'importanza che gli veniva attribuita dal duca.

Tutta la sezione finale della *diceria*, dal par. 121 al fine, era infatti impostata come una esortazione ai cavalieri fratelli di Marino a partire alla riconquista di Cipro e Rodi, «e l'una e l'altra a questa Serenissima Casa pertinenti, quella per retaggio, questa per conquisto»⁹⁵, che prendono poi addirittura la parola, l'una e l'altra isola, in una accorata prosopopea rivolta proprio a quei cavalieri, implorandoli di venire a interrompere la feroce servitù cui sono sottoposte, con una assai espressiva descrizione della condizione di Cipro che sembra offrire riscontro all'accenno della «strage [...] cui non fia pari alcuna» accennata ad Adone XV 225 da parte dello *spietato Ottomano*:

Recatevi poi alla rimembranza Selimo, e sovvennavi come l'infelice e sventurata Cipro (ch'è pur l'altra di questa coppia) fu sol per lui oppressa, desolata et all'ultimo sterminio condotta, quando per isfogar la rabbia, per cancellare il biasimo e per ricompensar la perdita della distrutta armata, non contento della vittoria, rompendo le leggi dell'umana fede, anzi violando quelle dell'umanità, mentiti gli accordi, traditi i patti, falsate le promesse, i nobili del Senato Adriatico, a lui per condizione rendutisi e con eroica fermezza sofferenti, con istrano genere di tormento fece scuoiare. Voi fiumi gonfi e traboccanti di sangue, voi campagne biancheggianti d'ossa insepolte, voi mucchi di cadaveri alle montagne agguagliati, siate a costoro fermi testimoni della sua ferità ferina.⁹⁶

E non il punto citato soltanto, ma piuttosto la complessiva rappresentazione di Cipro in queste pagine conclusive della prosa mariniana, di cui non si può qui dar più minutamente conto, e in cui notevolmente si ricorda tra l'altro anche il tempio di

⁹³ G.B. Marino, *Dicerie sacre*, p. 14.

⁹⁴ Idem, *ibidem*.

⁹⁵ Idem, *ibidem*, p. 121.

⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 125.

Venere presente sull'isola⁹⁷, sembrano essere davvero coerenti col discorso mariniano che ho provato a ricostruire entro l'ambito dell'*Adone*: tanto che nonostante Pozzi rilevi come a partire dal 1610 l'interesse di Carlo Emanuele per quell'impresa si affievolisse, pure resta effettivamente credo un'aporia il motivo per cui Marino non abbia completato in qualche parte, o in quella stessa sezione, il suo discorso entro termini simili a questi, vista la libertà tante volte provata che contraddistingueva il suo attingere anche al materiale edito (qui oltretutto in prosa). Materiale che, per giunta, tornava alla sua attenzione nell'approntare la stampa delle *Dicerie*, del 1614, ossia molto a ridosso o in sovrapposizione con la scrittura dei testi che si sono affrontati: e ciò soprattutto considerando il giudizio che su questa diceria formulava Giorgio Fulco: «La diceria *Il Cielo* è una *performance* che, con tutto il suo retroterra di letture filosofiche ed esameroniche non dichiarate, costituisce una riserva cui attingere per l'elaborazione poetica di spunti affini richiesti dal disegno definitivo di ristrutturazione dell'*Adone*»⁹⁸.

Ciò che invece d'altra parte si assesta nel poema, e che acquista nella prospettiva che ho messo in luce un valore profondo, è invece il modo in cui è condotta la menzione a Carlo Emanuele tra i capitani passati in rassegna da Marte ad *Adone* XII, dove Marino inserisce quattro versi che a Torino non dovevano soltanto suonare indigesti, ma che io trovo costituiscano il segno del definitivo suo allontanamento da quella corte, anche in termini di adesione ideale:

V'è Carlo Emanuel, non meno ardito,
che non è rege et emula i monarchi,
solo in guerra possente a sostenere
pria le galliche forze e poi l'ibere.⁹⁹

Nel quadro della politica sabauda rivolta alla legittimazione di quel titolo regale, affermare che il duca *non è rege* appare già di per sé un oltraggio che quasi collide con la cautela mariniana più volte esercitata nel poema a mantenere aggiornati

⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 128: «Che giova all'una di noi la clemenza dell'aria, la fecondità del terreno, l'amenità de' giardini, la bellezza delle abitatrici, l'altezza del monte Olimpo, la gloria del tempio di Venere?»

⁹⁸ G. Fulco, *Pratiche intertestuali per due performances di Mercurio*, in *Lectura Marini*, cit., p. 161.

⁹⁹ *Adone* XII 48.

e vividi gli elogi da cui avrebbero potuto derivargli prebende e pensioni: e qui non basta la sottolineatura successiva, che il duca sappia sostenere in guerra le potenze francesi e spagnole, ad attenuare quello che si mostra in ogni caso come un deciso ridimensionamento delle sue ambizioni.

2.6 Il ruolo di Adone

Le due sezioni sabaude più corpose rinvenibili nell'*Adone*, almeno in termini meramente quantitativi, sono di ambito strettamente bellico: ciò vale per la guerra di Monferrato come per le pretese sul trono di Cipro. Questo fatto in definitiva va a connotare in modo negativo la dinastia, almeno dal punto di vista dell'orizzonte ideale in cui l'ispirazione mariniana si collocava secondo Pozzi¹⁰⁰, intesa a fare dell'*Adone*, come già secondo la definizione di Chapelein, un *poema di pace*.

Nell'interrogativo a proposito delle ragioni per le quali Marino non abbia completato diversamente la sezione sabauda, secondo le modalità che si sono prima indicate, si inserisce tuttavia un elemento ulteriore, che non vale forse da soluzione, ma almeno sembra utile ad impostare il discorso sotto una nuova luce. Venere infatti, terminata la disamina a proposito della storia di Cipro, nel canto XV rappresenterà ad Adone un regno imperturbabile e senza fine:

Vedi quanto alternar sotto la luna,
così lo stato uman varia vicende.
Solo per te non girerà Fortuna,
Fortuna ch'altrui dona e toglie e rende,
ch'Amor con l'aureo strai, per farla immota,
inchiederà la sua volubil rota.

La contemplazione della mutevolezza delle cose umane spinge Venere a profetizzare che solo per il giovinetto amato quelle perturbazioni non sono da temere, perché, con bellissima immagine, Amore sarà per lui più forte della Fortuna: il passo però

¹⁰⁰ Vanno anche ricordate a proposito dell'antica definizione di *Poema di pace* le osservazioni di G. Bárberi Squarotti, *Venere e Marte*, cit., p. 546, a proposito dell'ambivalenza e fragilità del concetto di pace che Marino immaginava e della labilità e fragilità di questa rappresentazione nel poema: «La pace del poema viene ad essere quella delle campagne, dei giardini, dei singoli momenti amorosi: non c'è più nessun brivido cosmico o utopico. [...] La pace cosmica o, almeno, storica, che coincide con la bellezza e l'amore, non ha più, poeticamente, spazio».

finisce per sottolineare anche la principale conseguenza, in qualche modo rovesciata, di ciò che Venere afferma, ossia che per tutti gli altri quelle vicende resteranno invece ugualmente tumultuose. Tra quegli altri inderogabilmente trova posto anche l'ambizione sabauda su quella corona, che risulta dunque come parte di uno sforzo ben umano ma insensato, perché destinato a disperdersi come inutile fatica.

Vanità questa in effetti due volte ribadita, anche più oltre, dalla risposta che Adone dà all'annuncio stesso della sua predestinazione al trono di Cipro, oltretutto nei panni dell'unico a cui, per esplicita (e bugiarda) promessa di Venere, quel dominio sarà lieto e sottratto al volgere delle cose: Adone infatti risponde che non gli importa né di quella reggia né di quella corona, perché «Finch'essali lo spirito, vogl'io / che solo il grembo tuo sia la mia reggia»¹⁰¹, e qui ribadisce proprio di prediligere ben altro che le guerre, ma il bosco, l'ombra selvaggia, le fiere, e l'arco e lo strale per cacciarle¹⁰², fino alla massima filosofica per cui «Quanto s'inalza più, più d'alto scende / la fortuna de' grandi a la caduta»¹⁰³. Una risposta, questa sì, davvero profetica, e più veritiera dell'annuncio di Venere a proposito del suo futuro, che come nota Pozzi non si avvererà affatto¹⁰⁴: effettivamente saranno le selve e la caccia ad avere Adone, e ad avere la meglio su di lui. Ma una risposta anche che sembra concludere le riflessioni politiche qui tratteggiate delimitandole nella sfera del disinteresse e dell'accessorio, e ribadendo che la passione di Adone sta di queste del tutto agli antipodi¹⁰⁵.

4. Conclusioni

¹⁰¹ *Adone* XV 227.

¹⁰² *Adone* XV 228.

¹⁰³ *Adone* XV 234.

¹⁰⁴ Pozzi, nota ad *Adone* XV 216: «di solito questi preannunci del futuro hanno la funzione di informare il lettore sugli sviluppi prossimi del racconto; qui invece sono una falsa pista, perché nulla capiterà di quanto Venere predice».

¹⁰⁵ Sulla questione si sofferma anche J.V. Mirollo, *The Problem of "Ritorni"*, in *Lectura Marini*, cit., p. 265: «What is more, these final ottave of Canto XV reflect once again, the generic conflict of the entire poem. The political history of Cyprus lullus the reader into the mood of the dynastic epic, or its progeny, the romanzo. Adone's rejection of rule, however, repudiates political life in favor of the literary world of pastoral and the hunt [...]. But "il fanciul lusingato e lusinghiero" (ott. 236, 1.6) finally accepts the will of Venere (and his literary creator) to participate in further prolongation of the plot until he can again return, this time to his precious "bosco" and to his destined mythic end».

I dati sin qui riordinati a proposito delle sezioni sabaude offrono per così dire lo spaccato di uno dei nuclei espansivi che Marino inserì nel poema, o ancor meglio di uno dei suoi punti di crescita che fu ingrandito nell'ultima stagione torinese o nella prima parigina. Volendo ripercorrere gli elementi che contraddistinguono i passi esaminati, si potrebbe dire che essi costituiscono un nucleo coerente entro il corpo composito del poema: il loro centro è dato dalla profezia di *Adone IX*, intorno a cui orbitano i passi del X, dell'XI e del XV canto, mentre in posizione del tutto diversa si collocano gli elogi del XX. La struttura complessiva di questi interventi sembra effettivamente impostata secondo una certa unità di visione¹⁰⁶, contraddistinta non solo da precisi ritorni di immagine, ma più in generale da una sorta di dialogo in azione tra parti diverse del poema, tuttavia accomunate da una stessa probabile cronologia compositiva: dato questo che interroga soprattutto a proposito del senso della loro composizione, che in qualche fase, magari iniziale, poteva essere finalizzata alla realizzazione di quel poema celebrativo dei Savoia che Marino aveva annunciato nella dedicatoria del *Ritratto*¹⁰⁷. Anche sul piano dei materiali a cui il poeta ha attinto si assiste alla forte tangenza con altre zone della sua produzione, tutte orientatissime sul piano cronologico appunto ancora nella prospettiva della stagione torinese, come se il materiale composto con intento celebrativo a quella corte fosse tutto passibile di una seconda collocazione nel poema, che ancora una volta assume la forma non già di una alternativa in cui la materia possa essere collocata a discapito di altre opere

¹⁰⁶ Già Baldassarri, in *Il Marino, ovvero la Poesia* cit., pp. 140-141, segnalava, a proposito sì della centralità di Fileno ma con una riflessione generalizzabile facilmente anche al nostro discorso, come «sul piano delle funzioni narrative» il canto IX (quello dell'autobiografia mariniana e della profezia del destriero) costituisse uno snodo e un rimando, cioè fungesse da centro e da perno alle architetture della storia: non «coincidenze superficiali, [...] scontati ritorni dei medesimi personaggi all'interno della narrazione» ma anzi «drastiche innovazioni dei collaudati istituti del racconto, [...] provvedendo senza mediazioni altrove consuete [...] a una sovrapposizione diretta fra il tempo del racconto e il tempo del narratore».

¹⁰⁷ G.B. Marino, *Il ritratto* cit., che nella dedicatoria *Al serenissimo principe di Piemonte*, a firma del conte di Revigliasco, par. 5, garantiva: «Vaglia questo poco d'inchiostro, in queste poche carte sparso, come per un'arra o pegno di quel molto ch'egli ha in animo di spendere, per soddisfare in parte alle sue obbligazioni. [...] Et il poeta, avendo intenzione di tessere assai più lunga tela de' fatti del Serenissimo Don Carlo Emanuele, prima che in più diffuso trattato si distenda, ha voluto, quasi per un cenno, fabricarne questo picciolo poemetto». Corradini osserva, *Ibidem*, nella nota ad *locum*, che «viene qui annunciata a chiare lettere l'intenzione di comporre un poema eroico sulle gesta del duca di Savoia. Sia che questa fosse effettivamente la volontà del poeta, sia che si tratti soltanto di una dichiarazione di convenienza, di fatto il progetto non fu nemmeno avviato».

pubblicate dall'autore, ma come invece lo specchio che rifunzionalizza e riscrive ciò che è già scritto, attirandolo nella diversa prospettiva offerta dalle lunghissime arcate tematiche che lo attraversano.

Complessivamente, il senso del lavoro che ho provato a condurre in questo capitolo risiede nel mettere in luce che la prospettiva della frammentazione in tessere non è l'unica attraverso la quale si può affrontare lo studio del poema, ma esiste anche la possibilità di analizzare i coaguli di queste tessere in organismi che vedono incrementato proprio nell'accostamento il loro stesso senso, che ne esce rafforzato e come restituito ad una coerenza che nell'ordine moltiplicato del poema appariva dispersa, e che può essere spiegato ricorrendo al contesto o all'analisi testuale. Se Russo, dettando davvero la linea alla critica mariniana futura, poteva dire in conclusione del suo saggio *L'Adone a Parigi* che è nel decifrare l'origine e la ragione dei frammenti di cui il poema si compone la prossima sfida che l'*Adone* pone ai critici¹⁰⁸, si potrebbe aggiungere a corollario che quegli studi possono guadagnare qualcosa anche dall'interrogarsi sul dialogo tra i frammenti che eventualmente sia ancora percepibile nel poema.

¹⁰⁸ E. Russo, *L'Adone a Parigi*, cit., p. 287: «Approfondire questi percorsi, decifrare dietro lo smalto ultimo, datato 1623, l'origine e le ragioni dei frammenti, è da ritenersi l'operazione fondamentale per le future indagini sull'*Adone*». L'autore d'altronde indica già in quel luogo come necessaria questa prospettiva intesa alla ricostruzione dopo l'analisi dei frammenti.

Capitolo IV

LETTURA RIFLESSA DI *ADONE* IV E XVIII

1. Amore e Psiche

Nel quadro degli ingrandimenti riferibili alla stagione sabauda, che si sono presi in esame nel precedente capitolo, uno statuto di vera eccezionalità deve essere attribuito all'aggiunta, operata da Marino anch'essa dopo il 1614, «frutto della prima campagna di “risarcimento”, tanto misteriosa quanto decisiva, avviata in vista del trasferimento in Francia»¹, della materia di *Adone* IV, ossia quell'*unicum* nel poema costituito da un lungo racconto secondo dell'estensione di un intero canto (di 293 ottave) dedicato alla storia di Amore e Psiche. Il motivo dell'eccezionalità si colloca effettivamente nella trasparenza del ricorso alle fonti: il lungo inserto infatti, dall'apparenza di un *a parte*, sembra quasi giustificarsi naturalmente nell'imperativo di ampliamento della materia che abbiamo visto perseguito da Marino in questa stagione, per cui poi naturalmente è la grande narrazione di Apuleio, in un poema che ha tra i principali protagonisti proprio Amore, a risultare un termine di confronto e un ovvio bacino a cui il poeta effettivamente non esitò ad attingere a piene mani. Va anche però sottolineato che nel novero virtualmente infinito di fonti tante volte carpite che Marino mimetizzava nella sua pagina, questa apuleiana e quella più prossima, ossia il rifacimento di Ercole Udine² intitolato *La Psiche*, in ottave, sembrano essere davvero scopertissime, tanto da far sospettare, come osserva Besomi, che Marino ne dia addirittura per scontata la conoscenza da parte dei suoi lettori:

Non credo che qui il Marino speculasse sulle proprie letture riposte, e quindi sull'ignoranza dei testi da parte dei contemporanei. La favola di Psiche, per la sua larghissima diffusione nell'originale latino o in traduzioni, così come per le sue frequenti traduzioni in linguaggio figurativo, veniva naturalmente ricondotta all'autore delle *Metamorfosi*. [...] Potrebbe sembrare del tutto diversa la situazione per il poemetto dell'Udine. Ma il libretto doveva essere noto alla cerchia dei letterati, come testimonia il suo successo editoriale. [...]

¹ *Adone*, introduzione al canto IV.

² E. Udine, *La Psiche, con una breue allegoria del molto rever. p.d. Angelo Grillo*, Ciotti, Venezia 1599, leggibile nell'edizione a cura di S. Ussia, Edizioni Mercurio, Vercelli 2004. Si veda a proposito B. Guthmüller, *Amore e Psiche a Mantova. Sulla Psiche di Ercole Udine*, in «Rassegna europea di letteratura Italiana», 14 (1999), pp. 25-40. Pur se rivolto più puntualmente ad uno studio della figura di Psiche nel Settecento, si veda anche la sistematizzazione di testi dedicati a Psiche in M. Rak, *Dai boschetti dell'Arcadia ai palchi della rivoluzione. L'icona di Psyche attraverso il Settecento europeo*, in «Rivista di letteratura italiana», 34 (2016), pp. 63-84.

Il Marino non poteva dunque pensare di evitare la facile possibilità di identificazione delle fonti nella sua favola di Psiche. Egli stesso, implicitamente, rinvia nel canto ad altro testo, quando osserva di non voler narrare una parte della fiaba che supponeva perciò nota al lettore. C'è quindi da pensare che in questo caso, il suo obiettivo fosse un altro: misurarsi su un preciso tema con due testi, l'originale latino e un rifacimento volgare contemporaneo, che tiene costantemente presenti e che anzi si concede di usare come ricchissima riserva di materiali.³

Il punto a cui Besomi particolarmente si riferisce è la descrizione della quarta prova a cui Venere sottopone Psiche, non esplicitata minutamente come le tre precedenti, ma invece accennata di sfuggita, oltretutto con il ribadire, da parte del narratore, il suo intento di tralasciare di raccontare⁴ la discesa della fanciulla agli Inferi, proprio come se stesse invitando il lettore a proseguire da solo, colmando la lacuna⁵.

Effettivamente il primo problema che i critici si sono posti, su questo canto, è stato proprio il giustificarne la presenza rispetto alla favola principale: per Besomi dunque si tratta di un *exemplum*⁶ ed anche Pozzi concorda, esplicitando oltretutto almeno alcuni dei rapporti che io credo intercorrano tra le due favole secondo una direttrice possibile, ossia quella dell'equiparazione tra Adone e Psiche, dacché ambedue sono mortali dotati di straordinaria bellezza e sottoposti a prove, indotte da relazioni amorose con divinità⁷. Per Russo d'altra parte si osserva qui invece non tanto una sovrapponibilità effettiva tra i personaggi, quanto piuttosto l'assunto del

³ O. Besomi, *Amore e psiche in intarsio*, in *Lectura Marini*, cit., p. 69, già leggibile, con poche variazioni, in Idem, *Esplorazioni secentesche*, Antenore, Padova 1975.

⁴ *Adone* IV 277-278.

⁵ O. Besomi, *Amore e psiche in intarsio*, cit., p. 57.

⁶ Idem, *Ibidem*. «Il canto quarto assolve in tal modo la funzione di *exemplum* presentato in forma di novellina: di qui il titolo che gli è preposto». Occorre anche rilevare che la stessa funzione esegetica del racconto di Amore e Psiche rispetto alla favola principale era già assunta nell'originale stesso di Apuleio, tanto che questo racconto, già di per se stesso, si presta ad assumere anche tradizionalmente una posizione esplicativa e rivelatrice rispetto alle dinamiche profonde della narrazione primaria in cui si inserisce.

⁷ G. Pozzi, introduzione al canto IV: «fra il racconto secondo ed il principale corre perciò un rapporto di dissimiglianza nell'apparente somiglianza: Adone è Psiche, Amore è Venere, Psiche vede Amore addormentato, ma al rovescio Venere vede Adone nel sonno; Psiche ed Adone sono sottoposti a prove, ma Adone è Passivo, Psiche intraprendente e coraggiosa; gli interventi divini aiutano efficacemente Psiche a superare le prove, ma risultano inefficaci per Adone». Si vedrà nel corso di questo capitolo come le dinamiche che lo studioso delinea nei rapporti tra i personaggi vadano a mio giudizio integrate.

potere dell'amore, tanto forte che anche il dio stesso deve soggiacervi⁸. In un campo del tutto diverso, ragione dell'accostamento tra le due favole è stata anche proposta da Carmela Colombo, motivandola attraverso la coincidenza col ciclo di affreschi di Giulio Romano a Palazzo Te a Mantova: qui nella sala di Psiche sono infatti rappresentati gli episodi della favola di Apuleio sulla volta, mentre invece sulla parete d'ingresso campeggiano il bagno di Venere e Adone, da un lato, e dall'altro Marte che insegue i due amanti ingelosito⁹.

Le due prospettive di spiegazione dell'inserito del canto IV, come si vede, non sono affatto alternative, ma anzi piuttosto restituiscono una chiara fotografia delle due passioni mariniane, intensamente rappresentate, come si sa, dalle lettere, per le rarità o novità bibliografiche e per i soggetti iconografici inconsueti. Il dato semmai rilevante per proseguire il nostro discorso riguarda il momento in cui probabilmente Marino ammirò a Mantova quegli affreschi: la Colombo lo colloca con sicurezza «durante il soggiorno Mantovano del 1608, allorché accompagnò il card. Aldobrandini ai festeggiamenti per le nozze di Francesco Gonzaga con Margherita di Savoia»¹⁰. Se ne ricava che non solo l'aggiunta della materia del canto IV sia da farsi risalire, nella sua intera composizione, alla stagione torinese, ma che persino l'ispirazione per quell'aggiunta, poi sì sostanziata con materiali di Apuleio ed Ercole Udine, sia legata strettamente ad una cronologia di nuovo torinese, inaugurata proprio nel corso di quel viaggio di Marino, per Mantova appunto verso Torino.

Sarà credo questa stessa osservazione a consentire di formulare due ipotesi di lavoro. La prima, più limitata: che fuori dal IV canto già le ottave su Margherita di Savoia studiate nel capitolo precedente, ad *Adone* XI 67-69, siano debitrice di questa folgorazione mariniana per Amore e Psiche avvenuta nel corso delle nozze della principessa. Effettivamente sono diversi i passaggi del suo elogio ad autorizzare

⁸ *Adone*, introduzione al canto IV: «Il legame con la storia principale di Venere e Adone è indiretto e riflesso: non tanto la colpa di Psiche né la sua costanza integra a fronte delle temibili prove imposte da Venere, quanto l'assioma della forza incoercibile della passione amorosa, unica legge dell'intero poema, cui lo stesso Amore impotente soggiace».

⁹ Carmela Colombo, *Cultura e tradizione*, cit., p. 35, che chiarisce: «Gli interessi di Marino verso le arti figurative rafforzano il sospetto che qualcuna delle sue fonti vada ricercata non nel campo della letteratura e nemmeno in quello della letteratura artistica [...] ma direttamente in quadri affreschi e statue di artisti contemporanei. [...] Il fatto che egli abbia composto la *Galeria* è un indizio sicuro».

¹⁰ Carmela Colombo, *Cultura e tradizione*, cit., p. 36. Su queste nozze si veda ancora A. Metlica, *Marino e le feste di corte*, cit.

questa lettura, ed anzi a richiederla per non risultare stravaganti o estemporanei: dapprima il fatto che Amore l'abbia cara come un gioiello che porta con sé sul suo petto (ottava 68) e poi l'esplicito paragone con Venere che si dichiara vinta dalla sua bellezza (ottava 67); ancora, la nota amareggiata assunta da Venere nell'*incipit* dell'ottava 68, così familiare a tanti passaggi del IV canto: «Amor dirà che 'l paragone è vile», dove il paragone è proprio quello tra la bellezza di Margherita e la sua, che amore considera vile, a discapito della madre, perché ama Margherita; infine, il pianto di questa per aver perduto lo sposo (ottava 69). Insomma il naturale termine di paragone per la sua bellezza e poi per il suo lutto è per Marino proprio la vicenda di Psiche, il che dimostra come mentre da un lato egli abbia composto le ottave del IV canto, dall'altro entro una cronologia prossima o identica abbia anche proiettato quel modello e quella fonte in una sezione diversa¹¹: e ne resta in definitiva testimoniato un ritorno sul punto in tempi più che prossimi, che dovrà significare, con la fascinazione, anche un'implicita ammissione di importanza.

Seconda ipotesi di lavoro, che espande la prima: se anche grazie al riscontro offerto dal viaggio di Marino a Mantova e da *Ital* 1516, il cui terzo canto è mutilo dopo che per quarantatré ottave si è protratto il racconto della stessa vicenda di Psiche, cioè fino all'attuale IV 49, possiamo con sicurezza collocare la scrittura dell'intero canto IV nel cuore della fase espansiva torinese del poema, allora questo canto assume ulteriori e speciali caratteristiche. Attraverso l'esame della consistenza della parte superstite del racconto in *Ital* 1516 (minimi slittamenti e varianti rispetto alla *princeps*) desumiamo infatti che pur in un'opera più breve (dodici e non venti canti, come testimonia la lettera a Sanvitale citata¹²) quel racconto aveva probabilmente le stesse dimensioni, e quindi per conseguenza un molto maggiore peso specifico (oltre ad essere stato di lì in poi, a quanto ci consta, sostanzialmente mantenuto invariato nel passaggio alla *princeps*, altro probabile segno della sua importanza): oltretutto quel peso è stato conferito da Marino proprio in una fase di totale ripensamento del poema e di sua radicale trasformazione, ed è probabile quindi che le conseguenze sul piano dell'interpretazione complessiva dell'opera non debbano essere quelle, limitate, che ci si attende da una pur corposa e simbolica

¹¹ Particolarmente alludo alla presenza di Amore, già ricordata nel cap. II, alle ottave III 18 sgg., con la descrizione del suo volo e l'ammonimento a guardarsi dai suoi allettamenti.

¹² Vedi la missiva da Parigi dei primi mesi del 1615, già ricordata *supra*, cap. III nota 6.

divagazione, ma che in definitiva la storia di Amore e Psiche abbia in qualche punto influenzato, piegandola e distorcendola a sé, la scrittura o riscrittura del resto del materiale¹³.

In questo capitolo proporrò quindi dapprima una lettura di alcune interessanti tematiche che mi sembra opportuno sistematizzare entro il canto IV, e che io credo offrano altre e nuove motivazioni per la sua presenza nel poema, e poi proverò a descrivere la relazione che si instaura, sul piano tematico e per conseguenza interpretativo, tra questo canto, nato per così dire già formato e concluso, ed un altro canto dalla storia evolutiva diametralmente opposta, la cui materia era già presente nelle più antiche forme di esistenza del poema e che però è stato perfezionato e ritoccato fino alla fine, ossia quell'*Adone* XVIII «il cui studio può risultare decisivo per intendere in diacronia la pratica poetica mariniana»¹⁴.

2. La gelosia di Venere

Il tema della gelosia di Venere per Psiche è, come è ovvio, già presente nell'originale di Apuleio¹⁵, in cui soprattutto, proprio all'inizio del lungo racconto, è anche già riportato in un discorso diretto lo sdegno della dea, che esclama di non poter sopportare che una fanciulla mortale si paragoni a lei. Il discorso è breve ma

¹³ Raccoglio nelle pagine che seguono l'invito formulato da F. Guardiani, in *La meravigliosa retorica*, cit., p. 94, a chiedersi «il perché di “un'altra chiave” in questo racconto e cioè il perché di un poemetto nel poema, con sviluppo ed esito opposti a quelli principali» e seppure concordo decisamente sul fatto che una articolata risposta a questo perché risieda «nel riconoscimento delle implicazioni diagnostiche generate nella strutturazione binaria dell'opera», trovo però che la chiave di questa relazione non sia da cercarsi nella dimensione sociale che Guardiani ravvisa a p. 95 nel «sacrificio» di Adone, contro la prospettiva privata della vittoria di Psiche, quanto piuttosto in una dimensione radicata nel problema cruciale degli affetti, evocato sia dal racconto principale sia da quello secondario.

¹⁴ *Adone*, introduzione al canto XVIII.

¹⁵ Apuleio, *Metamorfosi*, che cito dall'edizione con testo a fronte a cura di M. Longobardi, Rusconi, Milano 2019, IV 29-30: «et impatiens indignationis capite quassanti fremens altius sic secum disserit: “En rerum naturae prisca parens, en elementorum origo initialis, en orbis totius alma Venus, quae cum mortali puella partiaro maiestatis honore tractor et nomen meum caelo conditum terrenis sordibus profanatur! Nimirum communi nominis piamento vicariae venerationis incertum sustinebo et imaginem meam circumferet puella moritura. Frustra me pastor ille cuius iustitiam fidemque magnus comprobavit Iuppiter ob eximiam speciem tantis praetulit deabus. Sed non adeo gaudens ista, quaecumque est, meos honores usurpaverit: iam faxo eam huius etiam ipsius inlicitae formonsitatis paeniteat”».

ricco di espliciti riferimenti lucreziani non raccolti dalla più succinta versione dell'Udine¹⁶, particolarmente perché Venere in Apuleio definisce se stessa *rerum naturae prisca parens, elementorum origo initialis* e soprattutto *alma Venus*, titoli tutti immediatamente riferibili al proemio del *De rerum natura* già esplicitamente ripreso da Marino nell'*incipit* del poema. Le ottave del volgarizzamento dell'Udine piuttosto aggiungono a Venere un titolo assente nei luoghi citati sia di Apuleio sia di Lucrezio, ossia *figlia di Giove*, tanto che il primo verso dell'ottava 12 del volgarizzamento, «figlia di Giove son, madre d'Amore» mi sembrerebbe da accostare alle altre fonti per *Adone* I, 1 «santa madre d'Amor, figlia di Giove». Ciò che più importa però, al netto di questa ulteriore prova di interazione disinvolta di Marino con le sue fonti, è che anzitutto nel IV dell'*Adone*, a fronte di una certa rapidità di questo discorso di Venere recepita nelle fonti, Marino non solo lo estenda all'ampiezza di sette ottave¹⁷ ma lo sostanzia anche di una pervasiva memoria del canto IV della *Gerusalemme liberata*, la cui azione credo si possa osservare anche nelle ottave limitrofe, come intrecciando il discorso sdegnato di Venere con quello che Lucifero là pronuncia all'indirizzo delle divinità infernali convocate a *concilio orrendo*¹⁸. In particolare mi sembra strettamente derivato dal precedente tassiano tutto quanto in senso lato riguarda il tema dell'abbandono del culto di Venere, ad esempio con puntuale ripresa di *Liberata* IV 13 in *Adone* IV 12, con lo sdegno per l'espandersi del nome di Cristo e di Psiche in tutto il mondo:

¹⁶ E. Udine, *La Psiche*, cit., I 11-12: «Colma di sdegno Venere, c'havesse / Altri il pregio, ch'è lei si conveniva, / E di sue lodi, e di sue glorie istesse / Per la bellezza altrui fosse ella priva. / Dunque, dicea, quel don, ch'altri concesse, / E 'l pregio di beltà solo a me diva / Hor mi si toglie, e mia beltà è negletta, / E lascierò di farne altra vendetta? / Figlia di Giove son, madre d'Amore, / E Dea non m'è ne la bellezza uguale, / E di bellezza mi farà maggiore / Una non dea, ma giovane mortale? / Ceda costei al mio dovuto honore, / E rechi à lei bellezza oltraggio, e male, / Si che troppo non vada ella felice / De le mie glorie indegna usurpatrice»

¹⁷ *Adone* IV 16-22.

¹⁸ T. Tasso, *Gerusalemme liberata* IV 9-17. A proposito del *topos* del concilio infernale si veda tra l'altro F. Samarini, *Alla corte del re Plutone: assemblee infernali tra Vida, Tasso, Marino e i poemi del Seicento*, in «La parola al testo», 24 (2020), pp. 127-142, che lo studia in Marino per ciò che riguarda *La strage degli innocenti*.

Gerusalemme liberata IV 13

[...] E soffrirem che forza ognor maggiore
Il suo popol fedele in Asia prenda?
E che Giudea soggioghi, e che 'l suo onore,
Che 'l nome suo più si dilati e stenda?
Che suoni in altre lingue, e in altri carmi
Si scriva, e incida in nuovi bronzi, e marmi?

Adone IV 12

Sí di Psiche la Fama intorno spase,
tal era il nome suo, celebre il grido,
che questa opinion si persuase
di gente in gente in ogni estremo lido.
[...]

E per converso l'uguale accenno, in ambedue i casi immediatamente susseguente, all'assenza di fedeli sugli altari pagani nella *Liberata* e su quelli di Venere nell'*Adone*

Gerusalemme liberata IV 14

« [...] Che sian gl'Idoli nostri a terra sparsi?
Che i nostri altari il mondo a lui converta?
Ch'a lui sospesi i voti, a lui sol'arsi
Siano gl'incensi, ed auro e mirra offerta?
Ch'ove a noi tempio non solea serrarsi,
Or via non resti all'arti nostre aperta?
[...]

Adone IV 13

Manca il concorso ai frequentati altari,
mancano i doni a la gran Diva offerti;
non più di fiamme d'or lucenti e chiari,
ma son di fredde ceneri coverti.
Da' simulacri venerati e cari
ornai non pendon più corone o serti.
[...]

Allo stesso modo, seppure il riscontro che propongo non offre ragione del «misterioso gesticolare di Venere»¹⁹, tuttavia va notato che la dea dà inizio al discorso, all'ottava 15, «crollando la fronte», e anche Lucifero a *Liberata* IV 6 «la gran fronte [...] estolle», e con forte consonanza dei due verbi. Notevolmente, oltretutto, credo che il riferimento al Lucifero tassiano giustifichi un'ottava piuttosto singolare del discorso di Venere, allorquando la dea, osservando la bellezza della rivale, ironicamente commenta di aver trovato un'altra forza motrice del cosmo, non più lei medesima, secondo il già esplorato riferimento lucreziano, ma appunto Psiche:

¹⁹ *Adone*, nota *ad locum*.

Gerusalemme liberata IV 9-10

«Tartarei Numi, di seder più degni
Là sovra il Sole, ond'è l'origin vostra,
Che meco già dai più felici regni
Spinse il gran caso in questa orribil chiostra [...]
Or colui regge a suo voler le stelle,
E noi siam giudicate alme rubelle.

Ed in vece del dì sereno e puro,
Dell'aureo Sol, degli stellati giri,
N'ha qui rinchiusi in questo abisso oscuro,
Nè vuol ch'al primo onor per noi s'aspiri.[...] ».

Adone IV 16

«Or ecco là chi da' confusi abissi
l'universo costrusse, e 'l ciel compose;
per cui distinto in bella serie aprissi
l'antico seminario de le cose;
colei ch'accende i lumi erranti e i fissi,
e ne fa sfavillar fiamme amorose;
di quanto è nato e quanto pria non era
la madre prima, e la nutrice vera!».

Lucifero indica Dio come Venere fa con Psiche, con uguale avverbio *là*, segnalando la distanza non solo delle loro posizioni ma delle loro condizioni, rispettivamente di vinto e vincitore, e soprattutto poi il v. 7 di *Liberata* IV 9 è come espanso e replicato nei primi due dell'ottava dell'*Adone*, come poi ancora anche al v. 5, con l'analogo pronome *colui-colei* per cui Dio *regge a suo voler le stelle* e Psiche *accende i lumi erranti e fissi*. Insomma il risentimento di Venere vinta è intessuto delle parole di Lucifero vinto, mentre ambedue si accingono alla guerra contro il loro vincitore: certamente coglie nel segno Russo quando a proposito della stessa ottava segnala che «in questi versi, marcati d'ironia, la dea della bellezza sottolinea come a lei, in quanto madre e fonte di Amore, spettò l'origine delle cose e di ogni moto, con brusco cambio di segno rispetto alla prova sacra fondata sui testi biblici»²⁰, ma ad accrescere quell'ironia o se si vuole ad incrementare l'effetto che i versi sortiscono c'è anche la sovrapposizione che ne risulta, appunto tra la dea della bellezza e lo stesso Lucifero, rappresentato da Tasso in tutta la sua orrida e repellente maestà²¹.

Ancora, Venere lamenta nei riguardi di Psiche che ella giungerà ad usurpare il suo posto nel cielo, che è esattamente ciò di cui Lucifero si sdegna a proposito dell'uomo:

²⁰ *Adone*, nota *ad locum*.

²¹ T. Tasso, *Gerusalemme liberata* IV 7.

Gerusalemme liberata IV 10-11

« [...] Je poscia (ahi quanto a ricordarlo è duro!
Quest'è quel che più inaspra i miei martiri)
Ne' bei seggi celesti ha l'uom chiamato;
L'uom vile, e di vil fango in terra nato.

Nè ciò gli parve assai; ma in preda a morte,
Sol per farne più danno, il Figlio diede.
Ei venne, e ruppe le tartaree porte,
E porre osò ne' regni nostri il piede,
E trarne l'palme a noi dovute in sorte,
E riportarne al Ciel sì ricche prede;
Vincitor trionfando; e in nostro scherno
Le insegne ivi spiegar del vinto Inferno».

Adone IV 21-22

« [...] Ed or fia ver, che 'n temeraria impresa
la palma una vil femina mi tolga?
Attenderò che fin in cielo ascesa
l'orbe mio, la mia stella aggiri e volga?
Ah di divina maestate offesa
giusto fia ben, ch'ormai si penta e dolga:
che l'ingiuria in colui che tempo aspetta
cresce col differir de la vendetta.

Qualqual si sia, l'usurpatrice ardit
del grado altier di sì sublime altezza,
non molto gioirà, non impunita
n'andrà lunga stagion di sua sciocchezza.
Vo' che s'accorga alfin tardi pentita
che dannosa le fu tanta bellezza.
Stolta de l'alte dive emula audace,
io ti farò...» Qui tronca i detti, e tace.

L'uomo è quindi *vile* come Psiche è *vil femina*, e siede *ne' bei seggi celesti* come Psiche *fin in cielo ascesa*: e anche Cristo *venne e osò [...] riportarne al ciel sì ricche prede / vincitor trionfando* esattamente come Psiche *che 'n temeraria impresa / la palma [...] mi tolga*. Ad accrescere infine la probabilità di questo riferimento non va nemmeno trascurata la posizione del tutto simmetrica dei due episodi, ugualmente collocati nella parte iniziale di un quarto canto (ottave 9-17 nella *Liberata* e 16-22 nell'*Adone*), in una sequenza di discorso diretto, e di durata quasi perfettamente coincidente (otto ottave nella *Liberata*, sette nell'*Adone*): né va trascurato il riuso parallelo dello stesso passo della *Liberata* che Marino compì in una scena della *Strage degli innocenti*²².

Il senso di questo riuso tassiano potrebbe motivarsi soprattutto in due direzioni. Da un lato la *Liberata* è per molta parte della storia evolutiva del poema un termine esplicito di paragone, come testimoniato in più d'una lettera²³, e rispetto al cui magistero epico sistematicamente Marino opera travestimenti e ribaltamenti,

²² Segnala questo riuso della *Gerusalemme liberata* nella *Strage degli Innocenti* E. Russo in *Marino*, cit., p. 237.

²³ Emblematico di questa relazione con Tasso oltre che significativo per il discorso che si conduce in questo lavoro è lo sforzo mariniano in aperta gara col modello nella composizione della *Gerusalemme distrutta*, per cui si rimanda al cap. III, *Una nuova testimonianza sulla Distrutta del Marino*, in E. Russo, *Studi su Tasso e Marino*, cit., che ricostruisce il parallelo sforzo mariniano verso l'epica, ma più in generale mostra quanto la presenza, o l'ombra, tassiana nella letteratura di primo Seicento, e la contesa sullo stabilire chi potesse considerarsene l'erede, fossero pervasive (su cui si vedano le pp. 88-89).

tanto che il ruolo narrativo di antagonista che Lucifero assume nel poema tassiano, interrompendo la linearità del racconto di una conquista e procrastinando la presa di Gerusalemme, appare così effettivamente ribaltato nell'*Adone* in un antagonismo inutile e limitato, oltretutto in una vicenda a sé stante e senza interferenze sulla narrazione primaria (se non in termini simbolici): per giunta antagonismo incarnato da chi, come Venere, riveste nei confronti del protagonista del racconto principale un ruolo poi sempre positivo. In secondo luogo il riferimento tassiano trasporta in modo esplicito sulla figura di Venere una coloritura malvagia e quasi ctonia, ad un pubblico che conosceva la fonte tassiana certamente quanto e più di quella di Apuleio, per non parlare dell'Udine. Dunque è possibile che la procedura allusiva che Besomi segnalava rispetto a queste due fonti agisca anche per quanto riguarda il riferimento alla *Liberata*, con ricadute non più solamente, come là, nell'implicita richiesta al lettore di ampliare questo racconto con un altro racconto, ma anche appunto peggiorando esplicitamente la coloritura di Venere in questo racconto per via della fonte tassiana allusa.

Nel canto in effetti, nonostante lei vi rivesta il ruolo di antagonista agli amori del figlio con Psiche, è proprio la figura di Venere quella che assume un ruolo centrale²⁴: perché è la dea il naturale e involontario termine di paragone per la bellezza della fanciulla, tanto per il popolo, «lo qual de la gran dea, che da le spume / prodotta fu del rugiadoso flutto, / tutti gli onor, tutte le glorie antiche / pubblicamente attribuiva a Psiche»²⁵, adorandola quindi come una nuova Venere, quanto, e in modo assai più conturbante, per il suo stesso figlio Amore, che esclama contemplandola «Veggio la gloria degli eterni dei; / la bella madre mia non è

²⁴ A proposito della prospettiva di indagine qui adottata, che osserva l'interrelazione tra il canto IV e il XVIII, è importante segnalare che Cherchi, in *La metamorfosi dell'Adone*, cit., p.76, trova lo stesso paradossale protagonismo di Venere anche là, nel canto della morte del figlio: «La morte di Adone è quasi un pretesto per cantare il lutto di Venere e della natura; e che Venere sia la protagonista maggiore di questo canto si può dedurre dal fatto che lo si possa dividere in due parti, una in cui l'azione si svolge contro la dea, e un'altra in cui l'azione si svolge a suo favore». Con gli opportuni aggiustamenti si può dire che lo stesso schema centrato su Venere agisca anche nel canto IV, in cui è lei il movente dell'azione, l'antagonista, ma anche la gemella malvagia dell'eroina, nonché colei da cui infine proviene il perdono e l'indulgenza.

²⁵ *Adone* IV 11.

costei? // No che non è, vaneggio, il ver confesso / Venere da costei vinta è di molto»²⁶.

Va notato che il rapporto tra Venere e Amore assumeva già fuori da questo canto le medesime tinte marcate, ed in particolare nelle ottave con la descrizione del dio nel canto III, già ricordate nel cap. II di questo lavoro, che ora meriteranno di essere riviste secondo questa diversa prospettiva di analisi. Nel canto terzo l'intera scena che introduceva Amore, descrivendone la bellezza e raccontando i suoi vezzi alla madre, che «scorgendo in lui tanta bellezza / ragione ha ben [...] se l'accarezza»²⁷, è caricata, anche al netto del notevole grado di topicità di tutta la scena, di una sottintesa tensione erotica: il dio fanciullo si lascia cadere insieme ai fiori sulla madre «e sopra / la bellissima dea posa e ricovra»,²⁸ poi la abbraccia e «bacia il bel volto e le mammelle ignude»²⁹ oltre a lambirle con la lingua il piede come Giove mutato in toro ad Europa³⁰ e Marino due volte insiste sul grembo della dea³¹, a cui lei stringe il figlio «colma di gioia tutta e di trastullo», prima di baciargli, nel più esplicito dei dantismi, «de la bocca il desiato riso», con specchiato riferimento al riso di Ginevra baciato da Lacillotto nel racconto di *Inf.* V³². E se a proposito di questo traslato Pozzi commentava che «il rinvio a Dante [...] ha una certa importanza anche

²⁶ *Adone* IV 43-44.

²⁷ *Adone* III 22.

²⁸ *Adone* III 25.

²⁹ *Adone* III 27.

³⁰ Per l'immagine del *piccolo can* dell'ottava 26 Russo, *ad locum*, segnala «un quadretto consueto nella poesia di corte cinquecentesca, marcato tanto da risultare deliberato» mentre per il gesto di andare *umilmente a rilambirle il piede* propone il riscontro l'idillio *Arianna* della *Sampogna*, vv.101-102, «sovente il mar con mormoranti baci / a lambirle il bel piè stendea la lingua»; andrebbe aggiunto il riferimento all'altro idillio, *Europa*, vv. 511-518, dove il tema si fa più esplicitamente connotato in senso erotico e la scena si svolge interamente alla presenza di Amore: «Questi et altri lamenti / gittava invan l'addolorata, et era / presente al tutto Amor, che i dolci pianti / sorridente asciugava. Allor baciando, / lusingando e leccando / con la lingua il bel piè candido e scalzo, / con umane parole / le rispose il suo vago».

³¹ Notevole a proposito di questa presenza del grembo della dea è quanto Corradini osserva parallelamente sull'insistenza su questo stesso particolare nella rappresentazione dei suoi amori con Adone. Cito da *Adone: il tragico e la tragedia*, in «Studi Secenteschi», 48 (2007), p. 59: «La dimora favorita di Adone risulta essere il “grembo” di Venere, termine non certo estraneo alla tradizione della poesia amorosa, ma impiegato nel poema, si direbbe, con una certa qual insistenza».

³² *Inf.* V 133-136: «quando leggemmo il desiato riso / essere baciato da cotanto amante / questi, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi basciò tutto tremante».

sul piano storico-culturale; rivela infatti un modo di interpretare l'episodio di Francesca da Rimini sulla linea moderna inaugurata dal Tasso nel *Torrismondo*, e non più su quella tradizionale che sottolineava, al posto della romantica passione, il rapporto illegittimo»³³, resta vero però che il complesso di questa rappresentazione ha qualcosa di allusivamente incestuoso, reso oltretutto più evidente dal richiamo a Psiche, sotto il cui segno all'ottava 21 l'intera descrizione comincia: «Stupor non sia se Psiche, e chiusi ancora / avea gli occhi dal sonno, il cor n'ebb'arso»³⁴; rispetto a questa appare perfettamente speculare proprio Venere che nell'ottava successiva «scorgendo in lui tanta bellezza / ragione ha ben se l'accarezza»³⁵. E certamente questo richiamo sarà un rimando al successivo canto IV di cui ci stiamo occupando³⁶, ma io credo un rimando che trasporta questi versi nel clima di quel canto, contaminandoli visibilmente di quella stessa atmosfera, come traspare effettivamente nel confronto ad esempio con *Adone* IV 33, in cui racconta Amore che Venere «allor mi stringe entro le braccia e mille / groppi mi porge d'infocati baci»³⁷, o nella descrizione della congiunzione carnale di Amore con Psiche all'ottava 98, quando lei non potendo vederlo tuttavia «quel che cerca con l'occhio accoglie in braccio»³⁸, esattamente come Amore *in braccio* alla madre è rappresentato amore nel canto III.

³³ G. Pozzi, nota *ad locum*.

³⁴ *Adone* III 21.

³⁵ *Adone* III 22.

³⁶ Notevolissimo ai fini del nostro discorso è quanto Pozzi segnala più generalmente a proposito del tema del volo di Amore nel suo commento all'ottava 18: «L'episodio è messo a profitto con più fedeltà del testo originale [che lo studioso rinviene nelle *Dionisiache* di Nonno di Panololi] al c. 18, 193-226. Anche questa scena, come tante altre, compare due volte in omaggio alla struttura bifocale dell'ellissi: e come tante altre ancora, è riprodotta in coincidenza con le due funzioni narrative fondamentali dell'incontro e della separazione». Il rilievo conferma non soltanto, come nelle intenzioni di Pozzi, la struttura bifocale del poema, ma anche, per quanto riguarda le riflessioni che si svolgeranno in questo capitolo, il transito più puntuale di materiale che gravita intorno alla descrizione di Amore incardinata su *Adone* IV verso *Adone* XVIII.

³⁷ *Adone* IV 33. Anche Pozzi osserva, seppure in diversa prospettiva, questa sorta di equivalenza tra Psiche e Adone, che pure sviluppa poi verso differenti direttrici di indagine: è il caso della riflessione a p. 39 della *Guida alla lettura*: «A noi pare che Psiche ricopra nel poema la funzione dell'anti-Adone: lei l'eroina e lui il non eroe; lei curiosa, sollecita, indomabile e lui distratto, passivo, sottomesso». Pozzi esplicita poi questa equazione riferendosi al racconto di Polifemo, mentre a me pare che il nesso che lo studioso evidenzia abbia implicazioni strutturali più profonde e non limitate ai soli racconti secondi.

³⁸ *Adone* IV 98.

Effettivamente l'intero IV canto si mostra segnato da un costante ritorno a questo congegno allusivo, tanto che mi sembra notevole ad esempio che alla notizia, ricevuta da un messaggero, che il figlio è innamorato, Venere arda di sdegno ancor prima di sapere chi sia la fanciulla in questione³⁹, e anche che Amore indugi nel descrivere, parlando ad Adone, all'ottava 197, il bagno della madre intenta «quelle membra a lavar bianche e leggiadre / ond'ella agli occhi tuoi cotanto piacque»⁴⁰, in una scena non priva di qualche voyeurismo, oltre che arricchita dal riuso dell'aggettivo *leggiadre*, che all'ottava 83 era già stato di Psiche, «leggiadra vergine»⁴¹, la quale pure appena entrata nel palazzo di Amore viene condotta da mani invisibili in una stanza da bagno e lì lava «i bei membri [...] per ogni banda»⁴².

Ma è soprattutto poi alla scoperta dell'identità della fanciulla amata che l'ira irrefrenabile di Venere, riversata in un discorso costituito di accuse crescenti al figlio, rivela ulteriori interessanti particolari:

Ecco quel grande e generoso Duce,
per cui soffre ogni cor tormento e pena:
[...]
Quel buon figlio leal, ch'un van diletto
suole anteporre al maternal precetto!

[...]
Ch'io deggia sopportar crede costui
una nuora vulgar di stirpe umana:
e che venga anco in Cielo a farmi guerra
l'emula mia, la mia nemica in terra!

Pensi tu, che 'l mio ventre insterilito
concepir piú non possa un altro Amore?
Vedrai, s'io saprò ben prender partito,
e figlio generar di te migliore!
Anzi per farti piú restar schernito,
voglio un servo degnar di questo onore.
Un de' valletti miei voglio adottarmi,
dargli tutti i tuoi fregi, e tutte l'armi.

³⁹ *Adone* IV 199.

⁴⁰ *Adone* IV 197, in cui vige anche forse una memoria dantesca, che mi segnala Carlo Caruso, da *Purg.* I 85-87: «“Marzia piacque tanto a gli occhi miei / mentre ch'io fui di là” diss'elli allora, / “che quante grazie volse da me, fei”».

⁴¹ *Adone* IV 83.

⁴² *Adone* IV 94: «Da non veduta man sentesi in questa / d'acque stillate in tepida lavanda / condur pian piano, indi spogliar la vesta / e i bei membri mollir per ogni banda».

Fin da' prim'anni tuoi veracemente
fosti licenzioso e mal avezzo.
Sei contro i tuoi maggiori irreverente,
né val teco adoprar minaccia o vezzo.
Anzi qual vedovetta orba sovente
la propria madre tua togli in disprezzo;
dico me stessa, ond'alimento prendi,
spesso oltraggiasti, ed ogni giorno offendi.⁴³

Come si vede, non si tratta soltanto di aver amato colei che lei odiava, ma piuttosto, e peggio, di aver trasgredito un suo ordine, cioè di aver anteposto a lei un *van diletto*: Venere dunque è anzitutto adirata perché sembra vedersi scalzata, e infatti anche nel passo seguente è questo che fa mostra di temere, cioè che colei che già le è *emula* lo divenga totalmente *e che venga anco in cielo a farmi guerra*. Notevole è quindi la minaccia, articolata per una intera ottava, di generare un altro figlio che prenda il suo posto, esattamente alla stregua di un'amante tradita che rinfaccia al traditore la facilità con cui saprà sostituirlo, con l'ulteriore precisazione che addirittura potrebbe non generare un nuovo figlio, ma adottare qualcuno di condizione inferiore alla sua, addirittura un *servo*, un *valletto*. L'ultima lamentela di Venere sigilla quindi in modo eloquentissimo questo crescendo, col giungere ad esplicitare a parole ciò che fino a qui era in fin dei conti demandato al terreno dell'allusione: la dea rimprovera infatti al figlio di abbandonarla *sovente* come se lei fosse *vedovetta orba*.

D'altronde anche il successivo incontro con Giunone e Cerere che cercano di calmare la dea, pur già presente nell'originale di Apuleio, aggiunge al racconto latino un breve inserto, che tuttavia mi sembra andare nella stessa direzione di questo costruito allusivo: nella fonte infatti le argomentazioni delle dee sono tutte rivolte a ricordare a Venere piuttosto l'irrelevanza della passione del figlio, definendola infatti *lusus*⁴⁴, mentre in Marino essa appare come trattata dalle dee con maggiore serietà, e per conseguenza anche il loro rimprovero a Venere tocca tinte più profonde:

⁴³ *Adone* IV 202-206.

⁴⁴ L. Apuleio, *Metamorfosi*, V 31: «Quid tale, domina, deliquit tuus filius ut animo pervicaci voluptate illius impugnes et, quam ille diligit, tu quoque perdere gestias? Quod autem, oramus, isti crimen si puellae lepidae libenter adrisit? An ignoras eum masculum et iuvenem esse vel certe iam quot sit annorum oblita es? An, quod aetatem portat bellule, puer tibi semper videtur? Mater autem tu et praeterea cordata mulier filii tui lusus semper explorabis curiose et in eo luxuriam culpabis et amores revinces et tuas artes tuasque delicias in formonso filio reprehendes?»

«E qual gran fallo, o qual peccato grave
il tuo figlio commise, o dea cortese,
se lo sguardo piacevole e soave
d'una vaga fanciulla il cor gli accese?
Amorosa e divina alma non have
onde sdegnarsi per sì lievi offese.
Fora certo più tosto il tuo dovere
amar ciò ch'ama e ciò che vuol volere»⁴⁵

Soprattutto il distico dell'ottava arriva a ricordare a Venere i suoi doveri di madre, ossia di amare ciò che il figlio ama, segnalandole l'incomprensibilità dell'addebitargli quella passione come un peccato: da cui risulta più evidente che il canto ha sin qui messo in scena appunto il contrario, ossia non solo la storia della gelosia di Venere per Psiche, ma anche di quella parallela di Venere per Amore. Gelosia per il figlio che con queste tinte non è davvero presente in Apuleio, dove l'intero racconto ha effettivamente il sapore comico e domestico di una scenata, acquisendo per conseguenza una connotazione ridicola, o in qualche punto violenta (il che comunque nell'ambito latino non fuoriesce dal territorio del comico) che non mi sembra invece affatto accentuata in Marino. Emblematico, credo, di tutto questo rapporto tra la fonte e l'*Adone* è in definitiva il riscontro della stessa ottava 206, prima citata e a cui sembra bene tornare, col passo corrispondente di Apuleio:

et maiores tuos irreverenter pulsasti totiens et ipsa matrem tuam, me inquam
ipsam, parricida denudas cotidie et percussisti saepius et quasi viduam utique
contemnis nec vitricum tuum fortissimum illum maximumque bellatorem
metuis.⁴⁶

Se lì è usato rispetto alla madre il verbo *denudo*, la sua accezione è però fortemente connotata dal contiguo *parricida*, riferito a chi compie l'azione, cioè Amore, nel senso esplicito dell'oltraggio, molto più che non nell'etimologico senso di 'denudare', del resto totalmente in linea con la serie *pulsasti ... percussisti...contemnis*, riferita senza soluzione di continuità, e in crescendo, sia dapprima ai *majores* sia poi alla madre: e questa sì è *viduam*, ma non nel senso generico che assume quella vedovanza in Marino, lì aperto ad incrementare il portato allusivo di tutto il discorso, ma invece

⁴⁵ *Adone* IV 212.

⁴⁶ L. Apuleio, *Metamorfosi* V 30.

semplicemente rispetto al fatto che come una vedova indifesa è percossa talvolta dal figlio, appunto per questo chiamato *parricida*. La serie dei verbi latini indicata, i primi due con chiarissima connotazione fisica che riverbera anche sul terzo, *contemno*, è resa invece in Marino non solo con perifrasi più caute, come «Sei contro i tuoi maggiori irriverente»⁴⁷, ma soprattutto con una interruzione di periodo: ne risulta che Amore è irriverente contro i suoi *maggiori*, e quanto alla madre egli la *toglie in disprezzo*, che se pure rende il latino *contemno* d'altra parte guadagna in italiano anche il significato opposto a quello che con chiarezza assumeva nella fonte, e può certamente valere per 'abbandoni', interferendo così sul senso di *oltraggiasti* e *offendi* nell'ultimo verso, perché quell'oltraggio e quell'offesa possono non essere solo fisici, come in Apuleio, ma si sostanziano appunto anche del senso di quell'abbandono. La procedura che osserviamo in azione sulla fonte latina mi sembra misuratissima: da una parte la fedeltà terminologica è sistematicamente riscontrabile, talvolta ai limiti della traduzione, ma d'altra parte non manca la costante azione di una vigilanza sottile e avvertita, che piega i termini anche tradotti al nuovo contesto e al diverso valore del discorso che si sta conducendo.⁴⁸

Quanto alle ragioni per cui Marino, rispetto al tema dell'incesto nella rappresentazione dei rapporti tra Venere e Amore in questo canto, mostri questa indulgenza, attraverso la quale io credo enfatizzi il materiale in parte già presente nella fonte latina, ricollocandolo entro un discorso dal senso maggiormente connotato, è mia opinione che esse risiedano in primo luogo nell'intento di rileggere la fonte facendovi emergere quelle potenzialità narrative che pure contiene ma che in Apuleio restano, se non inerti, almeno non davvero esplicitate (si pensi ad esempio alle potenzialità narrative inesprese nell'uso, emblematico, di *nudata*, che sopra abbiamo ricordato). In secondo luogo, come vedremo, questo tema dell'incesto ha

⁴⁷ *Adone* IV 206.

⁴⁸ A proposito di questo rapporto con le proprie fonti, soprattutto latine, che doveva essere già evidentemente un argomento del quale si servirono i detrattori sin da subito, fa fede il passaggio della *Préface* di Chapelain, che ai parr. 45-46 lo affronta non solo nella prospettiva di indicare quali fonti effettivamente Marino sfrutti, ma piuttosto leggendo questo ricorso estensivo a testi latini sin da subito come una chiara pratica di ampliamento: «ce ne sont que les accidens qu'il a pris à estendre; lesquels accidens, comme vous sçavez bien, reçoivent les plus et les moins [...]. Ainsi l'on voit qu'il ne revient aucun inconvenient de cette longueur objectée». Sulla questione, discutendo della chiara indicazione delle opere di Nonno e Claudiano, si sofferma anche Pozzi, *Guida alla lettura*, p. 94.

risonanze cruciali nell'*Adone*, soprattutto avvertibili a distanza e, io credo, all'esame del canto XVIII, su cui più oltre occorrerà quindi che mi soffermi.

3. L'amore e gli sguardi

Il secondo grande nucleo tematico da cui mi sembra che il racconto del canto IV sia attraversato, e che in qualche modo io credo sia implicitamente da riconnettersi a quello dell'incesto, è suscitato dall'invisibilità di cui Amore si ammanta per celarsi a Psiche, motivo scatenante di tutti gli sviluppi tragici che l'azione andrà assumendo, e che carica di un valore non trascurabile il tema del guardare: perché è sì un peccato di sguardo quello di Psiche che contempla nottetempo Amore, ma prima è un peccato di sguardo quello del dio che vede bellezze che sorpassano quelle della madre.

Proprio sullo sguardo insiste, sin da subito, il racconto in prima persona di Amore: «Mira colà», lo aveva invitato proprio la madre, che infatti maledirà di essersi fatta *mezana*⁴⁹, «quella è la rea / de le bellezze mie competitrice»⁵⁰, prima di lasciare solo il figlio nella contemplazione della visione. E Amore guarda ed ossessivamente ripete quei verbi che rappresentano lo sgomento che la visione gli provoca, caricata sin dal principio dal senso di una infrazione tale da rendere quella stessa visione letale:

Veggio doppio oriente e veggio dui
cieli, che doppio sol volge e disserra,
dico que' lumi perfidi, ch'altrui
uccidon prima, e poi bandiscon guerra,
sì che mirando un cor quel bello, a cui
paragon di beltà non ha la terra,
quando pensa al riparo il malaccorto,
e vuol chieder mercé, si trova morto.⁵¹

L'ottava come si vede intreccia fittamente proprio l'ambito della vista e quello della morte, testimoniando con chiarezza il senso di divieto a cui era sottoposta per Amore

⁴⁹ *Adone* IV 203: «E forse ch'io ministra anco non fui / di questa sceleragine e mezana / quando diedi primier notizia a lui / de la malvagia femina profana?».

⁵⁰ *Adone* IV 36.

⁵¹ *Adone* IV 38.

quella contemplazione: divieto che assume di nuovo tutti i termini del tabù dell'incesto allorquando le ottave dell'osservazione di Psiche da parte di Amore si chiudono nell'estrema conseguenza di quella visione: «veggio la gloria degli eterni dei; / la bella madre mia non è costei?»⁵², e nel subito conseguente sigillo per via paronomastica con cui, pur avendo attribuito al *vaneggiare* quel fraintendimento e quell'autentico scambio di persona, ammette Amore che «Chi più senza morir mirar l'eccesso / di sì begli occhi, ohimè, di sì bel volto, / vadane ancora poi, vada e s'arrischi / a mirar pur sicuro i basilischi»⁵³, con l'eloquente trapasso di *morir* in *mirar*, emblema del senso profondo di questo sguardo.

Ma sarà anche opportuno segnalare qui a corollario, per indicare così il primo rimando di questo complesso di immagini alla parte conclusiva del poema, che la stessa complicità di Zefiro con Amore, da lui detto «benigno amico vento»⁵⁴ dapprima e poi nuovamente «Zefiro cortese»⁵⁵, è anch'essa pericolosamente collegata sia al tema del guardare, e del guardare oltre il lecito, sia al tema della morte, anzitutto perché nonostante il ruolo positivo che Amore gli attribuisce (ma in un discorso diretto, passibile dunque di assoluta soggettività) altrove nel poema Zefiro invece è chiamato «il peggior vento e 'l più fellone / di quanti Eolo ne tien ne l'antro orrendo»⁵⁶, colpevole appunto della morte di Giacinto narrata da Apollo ad *Adone* XIX a cui, come a Psiche, sollevava le vesti⁵⁷ e baciava le nevi candide dell'incarnato, vento crudele però che «visto il tempo acconcio a la vendetta, / cangia in soffio crudel l'aura soave»⁵⁸ e muove il disco al colpo letale alla bella guancia del giovane spartano: al punto tale da far sospettare, vista la coincidenza tra il racconto della morte di Giacinto e quello della morte di Adone, in consolazione della quale Apollo racconta la sua personale vicenda infelice, che sempre Zefiro sia anche il colpevole di aver sollevato la veste di Adone in fuga di fronte al cinghiale, vista la specularità di

⁵² *Adone* IV 44.

⁵³ *Adone* IV 44.

⁵⁴ *Adone* IV 81.

⁵⁵ *Adone* IV 87.

⁵⁶ *Adone* XIX 52.

⁵⁷ *Adone* XIX 53: «Or gli facea di testa i fior cadere, / or i capei gli scompigliava in fronte. / Talor la veste gli traeva con rabbia, / e talor gli spargea gli occhi di sabbia».

⁵⁸ *Adone* XIX 55.

quella scena col racconto di Apollo, e il ritorno appunto di uguale colpo di vento che svela anche qui del fanciullo «il fianco, che vincea le nevi istesse»⁵⁹, aizzando definitivamente, proprio a quella vista, contro di lui il cinghiale.

Quasi come una compensazione per l'illecito di una *liaison* inammissibile è Amore che sceglie di celare la sua vista a Psiche, senza mai offrire giustificazione per questa scelta, presentandola anzi nel racconto come un semplice dato di fatto, e giacendo con colei che è emula della madre, ma imponendo a Psiche la legge di non voler conoscere chi sia il suo sposo, dietro la pena di perderlo per sempre. Il senso di Psiche, privata della facoltà di vedere colui che la ama e di cui lei stessa si innamorerà, invece è il tatto, come le ottave della sua congiunzione con Amore richiamano:

Allor mi movo al dolce assalto, e tosto
ch'entro la stanza ogni lumiera è spenta,
invisibile amante, a lei m'accosto,
che dubbia ancor, ciò che non sa paventa.
Ma se l'aspetto mio tengo nascosto,
le scopro almen l'ardor che mi tormenta,
e da lagrime rotti e da sospiri
le narro i miei dolcissimi martiri.

Ciò ch'al buio tra noi fusse poi fatto,
più bel da far che da contar, mi taccio.
Lei consolata alfin, me sodisfatto,
basta dir, ch'amboduo ne strinse un laccio.
De la vista il difetto adempie il tatto,
quel che cerca con l'occhio, accoglie in braccio,
s'appaga di toccar quel che non vede,
quanto a l'un senso nega, a l'altro crede.⁶⁰

Amore pone interamente l'accento, in un'atmosfera di totale nascondimento, in una stanza opportunamente mantenuta nell'oscurità dai lumi spenti, su ciò che pur può manifestare a lei, non potendo mostrare se stesso: l'ardore, il racconto del suo amore, e poi il compimento carnale di quell'amore interamente intermediato appunto attraverso il tatto. In realtà, come la scena della scoperta dell'identità del suo sposo da

⁵⁹ *Adone* XVIII 94-95: «Ed ecco un vento a l'improvviso allora, / se Marte o Cinthia fu non so dir bene, / che per recargli alfin l'ultima angoscia / gli alzò la vesta, e gli scoprì la coscia. // Tutta calda d'Amor la bestia folle / senza punto saper ciò che facesse / col mostaccio crudel bacciar gli volle / il fianco che vincea le nevi istesse, / e, credendo lambir l'avorio molle, / del fier dente la stampa entro v'imprese».

⁶⁰ *Adone* IV 97-98.

parte di Psiche testimonierà, Amore non è effettivamente invisibile per Psiche, ma semplicemente si nasconde a lei nelle tenebre: ma l'invisibilità è tuttavia la dimensione in cui nel palazzo Psiche è immersa. Voci invisibili comunicano con lei, mani invisibili la servono. Persino il vento, anch'esso invisibile, la trasporta al palazzo e lì trasporta anche le sorelle, ossia il germe della sua rovina e la ragione per la fuga del suo sposo, e le sorelle stesse, dopo aver visto il palazzo di Amore, commentano: «assai noi stesse pur visto n'abbiamo / e di troppo aver visto anco ne spiace»⁶¹.

In questo senso, trovo anzi notevole che pure l'inganno ordito dalle sorelle di Psiche per invidia nei suoi riguardi sia totalmente impostato, di nuovo, sul tema della vista: per convincerla a violare il patto con lo sposo e cercare di scoprirne l'identità la convincono di aver scoperto chi sia:

« [...] Sappi, che quel, che 'n su la notte oscura
giacer teco si suole, è un fier serpente:
un Serpente crudele esser per certo
quel che teco si giace, abbiam scoperto.

Videl più d'un pastor non senza rischio,
quando a sera talor torna dal pasto,
guadar il fiume e, variato a mischio,
trarsi dietro gran spazio il corpo vasto.
[...] ».⁶²

Colui che si cela alla sposa invece *videl più d'un pastor*, come le sorelle hanno *scoperto*, e dunque è proprio per causa di una falsa descrizione che la giovane incauta, dimentica dei consigli dello sposo a guardarsi dalle loro parole⁶³, si decide a svelarlo nottetempo con la luce di un lume, prima di ucciderlo. Falsa descrizione che è essa stessa per parte sua ancora notevole, in primo luogo perché, pur essendo appunto del tutto inventata, essa si protrae nondimeno per tredici ottave⁶⁴, dando puntuale e dettagliata sostanza ad un'entità malvagia che non esiste, e proiettandone la ferocia e

⁶¹ *Adone* IV 121.

⁶² *Adone* IV 135-136. Per la nuova identificazione di una fonte, a *Ritratto*, 43, di questa descrizione del serpente si veda l'introduzione di M. Corradini al *Ritratto*, cit., pp. 35-36.

⁶³ *Adone* IV 105: «Non l'ascoltar; se d'ascoltarle brami, / pensa ascoltar de le sirene il coro, / dal cui dolce cantar tenace e forte, / mascherata di vita, esce la morte».

⁶⁴ *Adone* IV 123-135.

l'orribile forma in versi improntati ad un *horror* sospinto e compiaciuto, fino al ribrezzo per il futuro parto bestiale che dovrà provenire a Psiche proprio da quella creatura:

«Aspetta pur, che del tuo ventre cresca,
come già va crescendo, il peso in tutto.
Lascia che venga con più stabil esca
di tua gravidanza a maturarsi il frutto.
Allor vedrai, sii certa, ove riesca
il sozzo amor d'un animal sì brutto!
Allor fia (chi nol sa?) che fuor d'inganni,
preda a suo modo opima, ei ti tracanni».⁶⁵

Per cui in definitiva il senso della «notevole amplificazione nella descrizione del serpente»⁶⁶ che Russo segnala rispetto alle fonti latine mi sembra da ricercare proprio nella funzione proiettiva che questa descrizione assume, come una naturale esplicitazione dell'enfasi posta sulla negazione della vista, su cui appunto le sorelle fanno leva vantando di possedere un'immagine che a Psiche è negata. Ma soprattutto questa descrizione è essa stessa coerente e quasi ironicamente collegata con altre apparizioni di Amore, e massimamente quella nel canto precedente in cui il dio era già stato paragonato proprio a un serpente, e proprio mentre si trovava in grembo alla madre, e in uno di quei luoghi, già ricordati, di più trasparente allusione incestuosa: «Or degli occhi ribacia il raggio ardente, / or de la bocca il desiato riso: / né sa che gonfia di mortai veleno / una serpe crudel si nutre in seno»⁶⁷.

Insomma, una lettura corsiva del canto rivela effettivamente che sono questi due, lo sguardo e l'incesto, i nuclei tematici su cui Marino torna più di frequente, conferendo, certo in accordo con la fonte latina ma anche consolidando questo ambito di ispirazione con innesti autonomi e fortemente orientati in tale prospettiva, una peculiare connotazione al racconto, in cui i due temi si mostrano congiunti ed

⁶⁵ *Adone* IV 144. Si noti che in un analogo contesto di descrizione di un congiungimento bestiale tra animale e uomo, ad *Adone* XVI, 205 sarà ugualmente *sozzo* il mastino che violenterà Cinisca di Cappadocia per generare Tricane: «Così poi che più volte ella sostenne / l'indegna villania del sozzo cane, / da l'iterata copula ne venne / ingravidata a concepir Tricane».

⁶⁶ *Adone*, nota *ad locum*.

⁶⁷ *Adone* III 28. Russo segnala anche *ad locum* che la rappresentazione di Amore come *serpentello orgoglioso* è già ad I 15.

interdipendenti, appunto come scaturenti l'uno dall'altro e reciprocamente implicati. Non è mia intenzione soffermarmi qui sulle radici anche psicanalitiche del tema edipico dell'impossibilità di vedere in quello che è effettivamente, e non solo per pochi accenni soffusi, un racconto d'incesto⁶⁸, quanto piuttosto osservare, nella prospettiva dei temi che la narrazione mariniana sistematicamente percorre, l'estrema coerenza del racconto di Psiche anche rispetto a quella frequente dorsale di ispirazione di tutto il poema, e si potrebbe dire di tutto Marino, che è una certa fascinazione voyeuristica congiunta all'ambito sessuale: si pensi ad esempio a Polifemo⁶⁹ che spia gli amori, di nuovo ad *Adone* XIX, di Aci e Galatea, e ad Adone stesso che mutato in pappagallo spia quelli di Venere e Marte⁷⁰, o ancora a Paride di fronte alle tre dee nude ad *Adone* II, a cui con l'inserito di un'assoluta novità nel racconto mitico domanda impunemente addirittura di spogliarsi⁷¹, o ad Atteone ad *Adone* V che, come nell'idillio omonimo, contempla estasiato il bagno di Diana⁷² da cui proverrà la sua condanna. Rispetto a tutto questo complesso di occorrenze di sguardi, il racconto di Amore e Psiche sembra dunque assumere una precisa funzione simbolica come di avvertimento o di contrappeso, pur nella consapevolezza che il finale del racconto di Psiche, nonostante le prove impostele, sarà lieto, mentre lo

⁶⁸ Tema edipico a cui non manca di contribuire anche quanto Amore annuncia Psiche ad *Adone* IV 125: «Le fo saver che nel bel sen fecondo / un fortunato infante ha già concetto, / che ha divino ed immortale al mondo, / se s'asterrà dal mio conteso aspetto. / Ma se vorrà mirar quel che l'ascondo, / a morte lo farà nascer soggetto. / L'ammonisco a schivar tanta ruina / al fanciul sovrastante, a lei vicina». Per un bilancio delle questioni legate al tema edipico nell'*Adone*, da tenere in primaria considerazione rispetto all'analisi che qui si sta svolgendo, rimando a M. Corradini, *Adone: il tragico e la tragedia*, cit., pp. 58-71.

⁶⁹ Come già segnalato *supra*, n. 34, Pozzi nella *Guida alla lettura*, p. 39, metteva in relazione il racconto di Psiche con quello di Polifemo.

⁷⁰ *Adone* XIII 186-214. Sul tema del voyeurismo mariniano si veda L. Giachino, *Sogno d'una notte di mezza estate*, cit., p. 20. Notevoli a trasportare questo voyeurismo in una dimensione fortemente significativa per il nostro discorso sono proprio le osservazioni di Corradini, in *Adone: il tragico e la tragedia*, cit., pp. 60-61, a proposito di questa stessa scena: «Proseguendo nell'elencazione degli indizi edipici, un valore del tutto particolare parrebbe rivestire l'episodio in cui Adone, trasformato in pappagallo [...] si reca nel giardino di Venere, dove assiste agli amori tra lei e Marte. [...] Quella che si apre agli occhi del protagonista può essere considerata a tutti gli effetti una scena primaria, a cui non manca neppure l'interpretazione infantile del coito come aggressione del padre nei confronti della madre».

⁷¹ *Adone* II 121: «Ciascuna dunque si discinga e spogli / de' ricchi drappi ogni ornamento, ogni arte / perché la vanità di tali invogli / ne le bellezze sue non abbia parte»

⁷² *Adone* V 143: «poi si vede sgorgar vaga fontana, / dove tra molte sue seguaci ignude / stassi Attheone a vagheggiar Diana. / Ed ella con le man leggiadre e crude / gli toglie dopo il cor la forma umana».

stesso non sempre accade in altre di queste storie. Il IV dell'*Adone* fa dunque sue quelle rappresentazioni tanto frequenti in Marino ed effettivamente sembra sospingerle come al parossismo: non solo sguardi indiscreti o stupiti o conturbati, ma sottoposti all'impossibilità, negati e impediti; non solo rapporti sessuali proibiti, per adulterio o la condizione divina dell'amata, ma sottoposti ad un tabù più grande.

Il complesso quindi di questo racconto secondo assume, io credo, in definitiva un valore ben più profondo nell'economia del poema di quello che si sarebbe tentati di attribuire, con una certa facilità, ad una divagazione scontata condotta su fonti certe, che riproduce un racconto arcinoto nella perfetta misura di un intero canto, come appare a un primo sguardo questa favola di Amore e Psiche: ed anche la circostanza della sua permanenza in forma sostanzialmente invariata entro una struttura sottoposta invece interamente a ripensamenti radicali, riorganizzata in un movimento persino gratuito inteso alla variante e alla riscrittura, come è quella di cui alcune prove si sono offerte nel secondo capitolo, autorizza a darne un giudizio di rivalutazione anche rispetto alle dinamiche di equilibrio tra le due parti del poema. Particolarmente infatti è notevole il dialogo sistematico che può essere descritto, come ho già anticipato, tra *Adone* IV e *Adone* XVIII.

3. Adone e Amore

Con un senso che nel poema appare perfettamente speculare a quello dell'allusione incestuosa di Amore con una Psiche immagine di Venere sta un secondo incesto, anch'esso rappresentato a chiare lettere da Marino attraverso più artifici e in più luoghi, ossia quello tra Venere ed un Adone a sua volta limpida immagine del figlio Amore.

L'emergere di questa seconda e speculare sovrapposizione si realizza anzitutto tramite la descrizione dei due giovani, che ha notevolissimi punti di tangenza, come si nota da un primo riscontro tra le loro presentazioni nei canti I e III:

Era Adon ne l'età che la facella
sente d'amor più vigorosa e viva, [...]
Né su le rose de la guancia bella
alcun germoglio ancor d'oro fioriva;
o se pur vi spuntava ombra di pelo,
era qual fiore in prato, o stella in cielo.

In bionde anella di fin or lucente
tutto si torce e si rincrespa il crine.
De l'ampia fronte in maestá ridente
sotto gli sorge il candido confine.
Un dolce minio, un dolce foco ardente
sparso tra vivo latte e vive brine
gli tinge il viso in quel rossor, che suole
prender la rosa in fra l'Aurora e 'l Sole.

Ma chi ritrar de l'un e l'altro ciglio
può le due stelle lucide serene?
Chi de le dolci labra il bel vermiglio,
che di vivi tesor son ricche e piene?
O qual candor d'avorio, o qual di giglio
la gola pareggiar, ch'erger e sostiene,
quasi colonna adamantina, accolto
un ciel di meraviglie in quel bel volto?
Qualor, feroce e faretrato arciero,
di quadrella pungenti armato e carco
affronta, o segue, in un leggiadro e fiero,
o fere attende fuggitive al varco,
e in atto dolce cacciator guerriero,
saettando la morte, incurva l'arco,
somiglia in tutto Amor: se non che solo
mancano a farlo tale il velo, e 'l volo.⁷³

Bionda testa, occhi azurri, e bruno ciglio,
bocca ridente e faccia ha dilicata,
né su la guancia, ove rosseggia il giglio,
spunta ancor la lanugine dorata.
Piume d'oro, di bianco e di vermiglio
quinci e quindi su gli omeri dilata;
ed ha come Pavon le penne belle
tutte fregiate d'occhi di donzelle.

Molli d'ambrosia e di rugiada ha sparte
le chiome e l'ali e 'ngarzonisce a pena.
Bendato e senza spoglie il copre in parte
sol una fascia, che di cori è piena.
Arma la man con infallibil arte
d'arco, di stral, di face, e di catena.
L'accompagna in ogni atto il riso, il gioco,
e somiglia al color porpora e foco.

Come si vede, accomuna Adone e Amore non solo la forte assonanza dei due nomi, ma anche l'età, che precede quella in cui spunta la barba, e appunto moltissimi tratti riferibili soprattutto ai traslati reali e metaforici riguardanti il loro incarnato, il loro rossore, il loro sguardo, rappresentati dalla terna *ciglio* : *vermiglio* : *giglio*, ripresa da I 43 a III 23: per di più, l'equiparazione tra i due giovani è anche esplicitamente notata dal narratore, per la passione venatoria di Adone che lo spinge a indossare armi e faretra, come Amore, a cui quindi a I 44 *somiglia in tutto*, fuorché nelle ali e nella capacità di volare; anche un altro degli attributi di Amore, la *face*, è ricordata pure nella descrizione di Adone, che *la facella* / *sente d'Amor*: la somiglianza, come credo

⁷³ *Adone* I 41-44 a riscontro con *Adone* III 23-24. Traggo ancora da M. Corradini, *Adone: il tragico e la tragedia*, cit., il riferimento a questi punti di sovrapposibilità tra le figure di Adone e Amore, come pure il riferimento successivo al parto di Venere e a quello di Mirra.

vada ribadito, non si assesta solamente ad una sovrapposibilità fisica tra i due fanciulli, ma discende in una dimensione di osmosi di parte dei materiali verbali con cui questi sono rappresentati, di cui è spia già macroscopica certo la terna di parole-rima ripetute, ma che si sostanzia di un discreto transito di aggettivi riferiti ad esempio alle ali di amore verso altre regioni della descrizione di Adone: così le piume *d'oro* del dio passano nei *germogli d'oro* del fanciullo e nelle *anella di fin or* dei suoi capelli, il *bianco* si rifrange nel *candido confine* della fronte e nel *vivo latte* del volto, e il *vermiglio* non emerge solo in rima, ma rivive nelle *rose*, nel *minio*, nel *rossore*, che contraddistinguono la bellezza di Adone.

Anche nelle speculari scene del parto di Venere e Mirra, descritte rispettivamente al canto VII 141-148 e XVI 235-236, tutto rimanda allo stesso bacino di immagini, più difficili da cogliere ovviamente alla lettura corsiva del poema, ma che, se osservate a confronto, incrementano l'effetto d'una sovrapposizione conturbante, con il ventre di Mirra che si specchia nel ventre di Venere, quello della madre in quello dell'amata. Sigillo di questa sovrapposizione e garanzia, se servisse, della consapevolezza con cui questo congegno allusivo viene approntato mi sembra perciò la perifrasi eloquentissima che ad *Adone* XVI designa il Libano in cui Mirra fugge per dare alla luce Adone:

Nacque colà tra quelle piagge apriche
dove l'unico augel s'annida e pasce,
che 'ncenerite le sue piume antiche,
di sé padre ed erede, e more e nasce.
Al bel parto apprestar le Ninfe amiche
fiorita cuna, ed odorate fasce:
ch'ove il latte mancò, nutrito intanto
fu de le stille del materno pianto.⁷⁴

Il figlio dell'incesto di Mirra nasce a sua volta sotto il segno della fenice, uccello di cui Marino sottolinea allo stesso tempo l'essere padre di se stesso e figlio di se stesso⁷⁵: non credo possibile che il riferimento sia gratuito, con questa insistenza che occupa

⁷⁴ *Adone* XVI 236.

⁷⁵ Non va trascurata di questa immagine, come mi suggerisce Carlo Caruso, neppure la sua dimensione di simbolico rimando, in ambito tutt'affatto differente, al tema del passaggio del potere regale da padre a figlio, importante soprattutto alla corte di Parigi allorquando Luigi XIII affermava, parallelamente alle ultime fasi di composizione del poema, appunto il proprio potere a discapito della madre reggente.

metà dell'ottava stessa del parto con cui la donna mette alla luce proprio il frutto di un incesto, e nemmeno credo basti la sola storia di Mirra a giustificarlo, mentre invece mi sembra che nel simbolo della fenice si rappresenti così anche il destino dell'Adone mariniano, di incarnare egli stesso un altro incesto, come se portasse con sé la colpa di sua madre⁷⁶, ed essere allo stesso tempo uguale al figlio di Venere, e proprio da questi scelto tra ogni altro per divenire amante di lei.

D'altronde anche nel canto III della vivissima descrizione di Amore in grembo alla madre, di cui si è detto, Adone è per la seconda volta avvicinato esplicitamente al dio, che diventa davvero per lui come «un martellante termine di paragone»⁷⁷:

Or giunta sotto il solitario monte,
dove raro uman piè stampò mai l'orme,
trova colà su 'l margine del fonte
Adon, che 'n braccio ai fior s'adagia e dorme;
ed or che già de la serena fronte
gli appanna il sonno le celesti forme,
e tien velato il gemino splendore,
veracemente egli rassembra Amore.

Rassembra Amor, qualor deposta e sciolta
la face, e gli aurei strali, e l'arco fido,
stanco di saettar posa talvolta
su l'Idalio frondoso o in val di Gnido,
e dentro i mirti, ove tra l'ombra folta
han canori augelletti opaco nido,
appoggia il capo a la faretra, e quivi
carpisce il sonno al mormorar de' rivi.⁷⁸

⁷⁶ M. Corradini, *Adone: il tragico e la tragedia*, cit., p. 58: «La vicenda di Adone e quella della madre, ugualmente amare, convergono dunque verso un comune esito di “doglia” [...]. Ma se è analogo il destino di dolore, non è pensabile che su Adone, “simile in tutto” alla genitrice, si riverberi in forma meno esplicita anche la colpa di lei?».

⁷⁷ J.L. Bertolio, *Stabat Venus dolorosa nell'Adone di Marino*, in «Quaderni di Italianistica», 35 (2014), p. 109.

⁷⁸ *Adone* III 68-69. Sull'accostamento tra Adone e Amore Russo, nelle note *ad loca*, mette in luce la serie di fonti latine e volgari.

Le ottave, col nesso in anadiplosi che reduplica questa affermazione di somiglianza, ribadendo per due volte la perfetta sovrapposibilità tra i due fanciulli, anticipano anche nuovamente l'altro sonno di Amore di *Adone* IV, in cui si raggiungerà il massimo acme della vicenda di Amore e Psiche, appunto quando la fanciulla col lume e il coltello avvicinerà il dio addormentato per svelarne l'identità, dio che aveva deposto lì accanto, proprio come qui, le proprie armi: ulteriore prova di quanto alla materia di quel canto sia sensibile la scrittura di molte altre parti del poema, che ne risultano come attratte e polarizzate⁷⁹.

4. Gli sguardi di *Adone* XVIII

Ecco dunque che la morte di Adone nel canto XVIII non è per Venere solo la morte dell'amato, ma assume piuttosto tutte le tinte della morte del figlio⁸⁰, in ragione di quel sostrato edipico profondamente e più volte confermato nel poema, e il cui senso, non solo per l'uguaglianza fisica di Adone e Amore, ma più in generale per il ruolo materno di Venere nei suoi riguardi, è stato ricostruito da Corradini in pagine di grande fascino, aperte ad approfondimenti psicanalitici e biografici⁸¹. E proprio nel canto che narra di questa dipartita, un ruolo cruciale mi sembra sia attribuito a tutto un fittissimo reticolo di sguardi, che preparano, ordiscono, accompagnano e poi piangono la morte di Adone, tanto da fare qui del tema stesso dello sguardo una chiave ermeneutica importantissima, a partire dalla quale potrebbe persino essere condotta una lettura complessiva dell'intera vicenda.

⁷⁹ Faccio mie, per proseguire a tratteggiare i legami tra *Adone* IV e *Adone* XVIII, le osservazioni di F. Guardiani, ne *I trastulli del cinghiale*, in *Lectura Marini*, cit., p. 303, a proposito di un tratto profondo che caratterizza la scrittura del poema, ossia il fatto che «la dismisura stessa dell'*Adone* suggerisce che il poeta doveva avere in mente qualcosa di diverso dalla semplice ripetizione della notissima storia» e che sia attraverso il ricorso ad artifici strutturali che questo effetto è ottenuto da Marino. Guardiani, in quel saggio, parla della relazione tra i canti VIII e XVIII, ma io credo che l'assunto che enuncia possa valere più generalmente, a giustificare dunque proprio il tipo di indagine che conduco in questo capitolo.

⁸⁰ Osserva Cherchi, a proposito delle peculiarità della scrittura di questo canto, in *La metamorfosi dell'Adone*, cit., p. 73, che vige qui «una fortissima tendenza a muovere il discorso sempre su una tonalità ambigua che ha origine in una sorta di atteggiamento antifrastrico in cui parole e cose, atti e responsabilità vivono in un potenziale stato di divorzio».

⁸¹ Per il particolare approccio alla biografia mariniana in chiave edipica, rimando di nuovo a M. Corradini, *Adone: il tragico e la tragedia*, cit., pp. 66-71.

La prima comparsa sensibile di questo tema riguarda l'antagonista di Adone, ossia Marte geloso che con la complicità di Diana ne provocherà la morte: dopo che questi ha pronunciato un discorso a se stesso profondamente consonante con quello di Venere nel IV dell'*Adone* ed ugualmente oltretutto impostato sulla falsa riga del discorso di Lucifero già là alluso, a cui si aggiunge anche a riprova una rappresentazione profondamente sovrapponibile del dio appunto col Lucifero tassiano⁸², ricordando i suoi molti trionfi e i suoi titoli e domandandosi perché dovrebbe permettere che la sua amata gli sia strappata da un «basso e vulgare / concorrente mortal»⁸³, riceve la visita di Diana che lo esorta a non lasciare impunito l'oltraggio, aggiungendo:

Tu però dio sì prode e sì gagliardo
 non dei d'un sangue vil tinger le mani.
 Potresti (e chi nol sa?) sol con un guardo
 subbissar quel fanciul, disfarlo in brani.⁸⁴

Accenno, questo, allo sguardo del dio della guerra che sembra allo stesso tempo sia radicarsi indietro all'ottava 18, quando descrivendo il suo aspetto il poeta si era soffermato proprio sullo sguardo, spiegando che a Marte «nella bocca e negli occhi orror raddoppia / folgore che rosseggia e tuon che scoppia»⁸⁵, sia anche presagire

⁸² Il traslucido emergere della stessa fonte tassiana che ho indicato per il discorso di Venere ad *Adone* IV anche qui, questa volta nelle parole di Marte, conferma su un piano ulteriore la prospettiva di interdipendenza in cui i due canti possono leggersi: non solo perché ad *Adone* XVIII 17 compare una «inferral serpe» che «trafisse» il petto di Marte, ma perché è chiamato «fier signor», al modo stesso in cui a *Liberata* IV 7 ha «Orrida maestà nel fero aspetto» proprio Lucifero, i cui occhi «rosseggian [...] di veneno infetto» come Marte che «un freddo velen celò nel petto»; se a Lucifero «S'apre la bocca d'atro sangue immonda» anche Marte, all'ottava 18, «schiuma sangue», e oltretutto il dio «ala foco e sbufa vento / dagli sguardi feroci il furor spira» proprio come Lucifero, a cui all'ottava VIII «Qual'i fumi sulfurei, ed infiammati / escon di Mongibello, e 'l puzzo e 'l tuono; / tal della fera bocca i negri fiati, / tale il fetore e le faville sono». Quanto alla consonanza tra i due discorsi, è soprattutto notevole il passaggio in cui Marte lamenta, all'ottava 29: «Et or l'armi e i trofei basso e vulgare / concorrente morta di man ti toglie, / e soffri pur che quelle membra care / sien delizie communi a l'altrui voglie», che si imposta su una uguale comparazione tra la propria divinità e l'umanità del contendente, già espressa negli stessi termini da Venere; ancora, nell'orbita del discorso tassiano deve porsi il successivo passaggio del lamento di Marte, all'ottava 30: «Se fusse tuo rival quel re superno, / che dal ciel move 'l tutto e 'l tutto pote...».

⁸³ *Adone*, XVIII 29.

⁸⁴ *Adone* XVIII 35.

⁸⁵ *Adone* XVIII 18.

quel passaggio della scena della morte di Adone, durante la quale il giovane incrocerà lo sguardo del cinghiale, chiara ipostasi del dio⁸⁶ con cui infatti l'animale condivide appunto le folgori negli occhi:

Pensa a lo scampo suo, se gli è permesso,
e teme e di fuggir partito piglia,
perché gli scorge in riguardarlo appresso
quel fiero lume entro l'orrende ciglia
c'ha il ciel talor, quando tra nubi rotte
con tridente di foco apre la notte.

In effetti, esattamente come l'intera scena dell'aggressione-innamoramento da parte del cinghiale è rappresentata su due diversi registri, ossia quello della ferocia mortale e quello, ribaltato, dell'innamoramento, allo stesso modo anche il tema dello sguardo si sdoppia, e a quello feroce e malvagio che accomuna il cinghiale a Marte è sovrapposto l'altro, paradossale, che sembra sostanziarsi di moduli di antica tradizione lirica per rappresentare però in parodia l'attrazione della bestia per il fanciullo:

Lo stral, che 'l miglior fianco al mostro colse,
d'umano ardor l'alma inumana accese,
onde quando al fanciul gli occhi rivolse,
che da lunge il trafisse, e non l'offese,
vago del danno suo, non se ne dolse,
ma per meglio mirarlo il corso stese,
ed ingordito di beltà sì vaga,
miracol novo, inacerbi la piaga.

Mi sembra infatti opportuno sottolineare che l'innamoramento bestiale qui, appunto, è messo in scena secondo precisi paradigmi tradizionali, sebbene poi infinitamente intermediati, con quella trafittura che non trafigge e con il *danno* del quale nondimeno il cinghiale è *vago*, il tutto ad enfatizzare oltretutto la dimensione femminile e passiva che contraddistingue Adone, qui ovviamente nella posizione

⁸⁶ G.B. Marino, *Lettere*, p.217, a Ottavio Magnanini, da Parigi, 12 luglio 1619: «Adone fu già ucciso da Marte in forma di porco». Per un approfondimento sulle fonti scritturali per il mostruoso cinghiale mariniano si veda F. Guardiani, *I trastulli del cinghiale*, cit., p. 307, che vi rinviene il modello di Behemoth nel libro di Giobbe.

dell'amata e non dell'amante⁸⁷. Insomma Marino sembra dialogare, attraverso questo tema, anche in qualche misura con un certo patrimonio letterario, che ha rappresentato secondo precisi canoni anche legati allo sguardo l'atto stesso dell'innamoramento. Ma notevole è poi che il dardo che Adone scaglia per sbaglio contro il cinghiale provenga dalle armi di Amore: «Di Vener bella al faretrato figlio / tolto l'avea per suo peggior destino»⁸⁸, come ad assegnare al giovane dio suo doppio una parte non solo nell'innamoramento, dunque nel dare il via alla macchina di tutta la vicenda del poema, ma anche nel causare lì la morte del suo protagonista. Oltretutto, Adone che molte volte è stato assimilato altrove nel poema ad Amore, con questo gesto gli si sovrappone di nuovo ed ulteriormente, indossando per giunta le armi maledette di Meleagro, anch'esse legate, come sempre Corradini ricorda, alla madre e alla morte⁸⁹.

Uno sguardo di opposta natura ma ugualmente congiunto al tema della morte si manifesterà nuovamente non più nella coppia Adone-Cinghiale, ma in quella Adone-Saetta, ucciso per primo dal mostro in una chiara anticipazione della sorte che toccherà al padrone: alla crudezza con cui il poeta rappresenta quell'uccisione, assecondata oltretutto da un certo espressionismo manifesto anche nella scelta del lessico (*la zanna di sangue immonda*, *il curvo osso la gola* e *la strozza* in rima con *sozza*⁹⁰) fa

⁸⁷ Sul punto osserva Cherchi, in *La metamorfosi dell'Adone*, cit., p. 74, che la struttura del canto conduce, coi suoi rallentamenti, e infine per il tramite di questo espediente del tutto inatteso dell'innamoramento del cinghiale, a percepire la morte di Adone «come se fosse una pratica burocratica arrivata in porto nonostante l'incompetenza dei burocrati». Se non si vuole assumere però in modo assoluto questa prospettiva costruita sul disfacimento delle strutture narrative, che Cherchi esplicita, occorrerà chiedersi per quale ragione questo ultimo espediente si inserisce nella narrazione: come si vedrà, è mia opinione che il ruolo di Amore sia molto più intenzionale di quanto abitualmente creduto dalla critica.

⁸⁸ *Adone* XVIII 84.

⁸⁹ Osserva infatti M. Corradini, *Adone: il tragico e la tragedia*, cit., p. 64: «Ma per quale ragione le armi di Meleagro sono maledette? Anzitutto c'è da osservare che il dettaglio non compare in alcuna fonte conosciuta, e deve dunque ritenersi un'invenzione di Marino. I miti dell'eroe calcedonio e di Adone presentano un punto in comune, la caccia al cinghiale; questa tuttavia conduce nei due casi a un esito opposto, poiché Meleagro non viene colpito, ma anzi abbatte la belva. Le sue armi perciò, limitatamente al segmento della sua storia sovrapponibile a quella di Adone, sono gloriose e non funeste, e come tali dovrebbero in teoria essere d'aiuto e non di nocimento al pupillo di Venere. La vicenda di questo cacciatore e guerriero conosce comunque un finale luttuoso, non a causa del cinghiale, ma per via della madre Altea; la quale, sdegnata per l'uccisione dei propri fratelli, invoca la morte del figlio e viene ascoltata dalle Erinni».

⁹⁰ *Adone* XVIII 88.

infatti da contraltare il «nobile cordoglio»⁹¹ mostrato dal padrone nei riguardi del fido animale, in linea con una lunga serie di simili scene che in Marino assumono un ruolo topico⁹². Così Adone «gira [...] le luci», «mira [...] il suo fedele» e «d'affetto gentil [...] informa il vago e delicato viso»⁹³, in una commiato anch'essa presago di quanto Venere farà sul corpo stesso del giovane amato morente, con una in tutto analoga scena, anche a confermare ulteriormente una certa tendenza di Adone a profetizzare inavvertitamente il suo stesso futuro con gesti e parole.

A consolidare questa funzione strutturante che gli sguardi assumono nella narrazione si deve anche osservare come, subito dopo l'uccisione di Adone da parte del cinghiale, il poeta conferisca in modo esplicito a Venere un ruolo perfettamente antitetico rispetto a Marte, attraverso un ribaltamento perfetto delle parole che Diana aveva rivolto al dio:

Dove, Venere bella, ahì dove sei?
e dove son le tue promesse tante?
quando lassù nel regno degli dei
per rincorar lo sbigottito amante,
dicesti ch'a placar gl'influssi rei
di quel pianeta irato e minacciante
bastava un sol de' tuoi benigni sguardi?
Or ecco i detti tuoi falsi e bugiardi!⁹⁴

Così come Marte «sol con un guardo» avrebbe potuto «disfarlo in brani»⁹⁵, allo stesso modo e con perfetta specularità a Venere il poeta rinfaccia, dopo aver ricordato con forte patetismo le sue promesse non mantenute e l'effettivamente singolare circostanza delle sue rosee profezie sul futuro di Adone totalmente poi smentite da quella morte, che per scamparne l'uccisione *bastava un sol de' tuoi benigni sguardi*: la

⁹¹ *Adone*, nota *ad locum*.

⁹² Sulla peculiarissima relazione tra Adone e Saetta, osservata nella filigrana dei molti altri cani, buoni e malvagi, che attraversano il poema e la lirica mariniana, si veda in particolare F. Guardiani, *I trastulli del cinghiale*, cit., pp. 310-311, che procede anche ad una lettura particolarmente connotata di questa relazione, osservando che «Saetta, ex cane di Atteone, è ora, per dirla brutalmente, il membro virile di Adone». Una lettura della presenza canina in Marino è anche in L. Giachino, *Sogno di una notte di mezza estate*, cit., pp. 27-32.

⁹³ *Adone* XVIII 89.

⁹⁴ *Adone* XVIII 102.

⁹⁵ *Adone* XVIII 35.

ragione della morte è sì dunque la distanza della dea, che si traduce nella cessazione della sua vigilanza e del suo influsso, nella violazione da parte di Adone del divieto quasi edenico di cacciare in quella zona oscura del giardino, ma in definitiva tutte riassunte nel simbolo dell'assenza del suo sguardo: e se poi proprio Venere chiamerà «antiveduto male»⁹⁶ la visione funesta della morte dell'amato che le si manifesterà durante la sua permanenza a Citera, ecco che nell'ambito della visione si collocano anche queste profezie poi smentite che aveva formulato su di lui, riassorbite anch'esse nella sfera metaforica della cecità, dell'impossibilità di vedere l'amato, come se anche la dea fosse stata da sempre colpita dallo stesso divieto che aveva colto Psiche.

D'altra parte, proprio nella descrizione dell'assenza della dea da Cipro sono ancora gli occhi l'elemento su cui la narrazione più di frequente ritorna: al chiudersi dei suoi occhi ad esempio nel sonno gravido di rimorsi per aver lasciato solo Adone a Cipro si aprono nel sogno proprio quelli dell'amato:

[...]la bella dea, che si distrugge invano,
da mille acute vipere rimorsa,
dopo lungo pugnar col suo desio
concesse gli occhi ad un profondo oblio.

Ed ecco in questi torbidi riposi
tra le notturne e mattutine larve
con occhi ahi quant'oscuri e lagrimosi
del bell'idolo suo l'ombra l'apparve.⁹⁷

Come poi anche nel commiserare, sempre nel corso della scena sognata, l'orrendo spettacolo del fianco del giovane squarciato e «sconciamente ferito» ancora si chiederà «Dove degli occhi le pietose faci / che furo il faro a l'alte mie procelle?»⁹⁸, e più oltre poi, quando la dea infine risvegliatasi deciderà di abbandonare le feste in suo onore che si tenevano sull'isola per tornare da Adone, la sua risoluzione si manifesterà ancora con queste parole:

⁹⁶ *Adone* XVIII 120.

⁹⁷ *Adone* XVIII 106-107.

⁹⁸ *Adone* XVIII 111.

Col Sol che sorge, a dipartir m'appresto:
troppo lunghe fur qui le mie dimore.
Prima al Ciel, che m'attende, e poi gir deggio
a riveder colui che sempre veggio.⁹⁹

Partirà sì per rivedere colui che sempre vede, ma che purtuttavia non vede davvero: perché non crede ai presagi e alle visioni che lo riguardano fino all'ultimo, come lei stessa affermava già all'ottava 123¹⁰⁰. Nuovamente, sarà dunque per il tramite ossessivamente riproposto degli occhi che anche lo svelarsi alla dea del corpo dell'amato morente, tornata infine a Cipro, si manifesterà: Venere «vede apertamente / Adone a duro termine condotto» e poi ancora, come già in sogno, «vede [...] il vago fianco fulminato e rotto» e infine «veggendo serrar luci sì vaghe / sente aprirsi nel cor profonde piaghe»¹⁰¹, con il raffinato trapasso dal chiudersi degli occhi dell'amato nell'aprirsi delle ferite nel cuore della dea.

Per parte sua, anche il discorso di Adone morente si costituisce di numerosi ritorni a questo stesso *leitmotiv*: così prima di prendere la parola per accomiarsi dalla dea «alza [...] i pigri occhi dolenti», e anche nell'affidare all'amata i suoi cani domanda quell'ultimo dono da lei «prima che gli occhi addolorati e mesti / chiuda»¹⁰², ed ancora una volta, quando infine «gli manca la voce indebolita» è sempre agli occhi che spetta di rappresentare il momento fatale del trapasso infine giunto (dopo esattamente settanta ottave dalla prima avvisaglia di questo spirare¹⁰³): «Qui gli manca la voce indebolita, / e di grave caligine i begli occhi / opprime sì, ch'aprir più non si ponno, / de la notte fatal l'ultimo sonno».¹⁰⁴

Come a sigillare il sistema di sguardi che lega la coppia Venere-Adone, in una riproposizione amplificata del commiato di questo da Saetta, Venere è infine

⁹⁹ *Adone* XVIII 124.

¹⁰⁰ Venere qui ricordava di aver osservato il presagio delle rose intrecciate che molte volte cadevano dai suoi capelli, e del sangue che sgorgava dal suo seno insieme al latte.

¹⁰¹ *Adone* XVIII 150.

¹⁰² *Adone* XVIII 167.

¹⁰³ *Adone* XVIII 98: «O come dolce spira e dolce langue, / o qual dolce pallor gli imbianca il volto». Russo segnala, nell'introduzione al canto XVIII come «nell'elastica narrazione mariniana la morte rimane a lungo sospesa, per decine di ottave».

¹⁰⁴ *Adone* XVIII 168.

rappresentata mentre reggendo Adone in braccio, in una scena che è stata paragonata ad una pietà¹⁰⁵, si stringe in modo forsennato al suo volto:

Ma ceda ogni altro duolo a quella doglia
ch'a la bella Ciprigna il petto punge.
Ella agli occhi d'Adon, pur come voglia
compartir lor la luce, i suoi congiunge,
e l'insensata e semiviva spoglia
del balsamo d'amor condisce ed unge,
e col volto di lui si stringe tanto,
che non dà loco a lo sgorgar del pianto.¹⁰⁶

In modo quindi perfettamente antitetico al racconto di Amore e Psiche, che trascorre dall'obbligo di non guardare, al peccato dell'aver guardato, alla conseguente perdita dell'amato, così la cifra peculiare del canto XVIII sembra essere proprio quella opposta, ossia il trionfo dello sguardo prima che questo venga negato con la perdita dell'amato: e se là colei che subiva la perdita, ossia Psiche, era gemella di Venere, qui è colui che è perduto ad essere gemello di Amore, con la conseguenza che in ambedue i racconti l'entità Venere-Psiche subisce la perdita, che è rappresentata dall'entità Adone-Amore.

Il potente collante tra i due episodi è proprio appunto di nuovo il tema dello sguardo, che sembra agire in *Adone* XVIII come per reazione alla materia di *Adone* IV, impostandosi sistematicamente alla stregua di un controcanto: ed effettivamente la presenza sullo scrittoio mariniano dell'episodio di Amore e Psiche completo e intatto potrebbe avere in questo senso influenzato la scrittura del racconto della morte, già presente sin dalle prime testimonianze del poema ma su cui il poeta è più volte intervenuto.

5. *Amor vincit omnia*

Sembra anche notevole che nel racconto questo tema dello sguardo, dopo la morte di Adone, sia traslato infine anche sulla coppia Venere-Amore, come a sancire

¹⁰⁵ La sovrapposizione tra le due scene è rilevata anzitutto da Pozzi, nota *ad locum*. Sul punto si veda J.L. Bertolio, *Stabat Venus dolorosa*, cit., pp. 108-109, che esamina la scena alla luce degli studi di Julia Kristeva offrendone una lettura ricca di riferimenti.

¹⁰⁶ *Adone* XVIII 172.

definitivamente il ruolo di doppio che Adone assumeva rispetto al dio: intervenuto infatti anch'egli al cospetto del fanciullo morto, Amore «piagne i perduti sguardi, e 'n tutto cieco / brama non esser dio per morir seco»¹⁰⁷, ribadendo così implicitamente la sua equivalenza con Adone, perché a quello appartengono *i perduti sguardi*, eppure è il dio che si dichiara cieco; ma dopo aver rapidamente espletato le formalità del dolore e del lutto rivolge poi alla madre una *consolatio* dal tono accorato e dall'argomento certamente inatteso, in cui la esorta essenzialmente a non sciupare la sua bellezza e soprattutto a smettere quanto prima di piangere, mentre «le rasciuga i bei lumi»¹⁰⁸, perché tutta la forza di Amore risiederebbe proprio nella bellezza di lei:

Il trono mio dentro i tuoi lumi belli
stassi, e 'l foco e lo strai che mi donasti.
Non soggiogo con altro i cor rubelli,
qui fondato è il mio regno, e tanto basti.
Non pianger più, ché non son occhi quelli
degni d'esser dal pianto offesi e guasti.
Si stilla in quell'umor l'anima mia:
ch'altri pianga per te più dritto fia.

Che fia di me, ch'i miei per sempre ho chiusi,
se da te tanta grazia or non impetro?
Romperò l'armi mie, se ciò ricusi,
a piè di questo tragico feretro;
se ben son già tutti i miei strali ottusi,
e l'arco, ch'era d'or, fatto è di vetro,
de la face l'ardor gela e s'ammorza,
ed io col pianger tuo perdo ogni forza.¹⁰⁹

Amore insomma consola la madre ribadendole quanto lei sia necessaria al suo nume, che proprio da Venere trae forza, attraverso una assai originale, e cruciale per il nostro discorso, rappresentazione del proprio trono negli occhi di lei: qui l'altissima temperatura inventiva del canto e di questo particolare episodio sembra in effetti comprovata da un tema iconografico che, a quanto è risultato dalle mie ricerche,

¹⁰⁷ *Adone* XVIII 211.

¹⁰⁸ *Adone* XVIII 216.

¹⁰⁹ *Adone* XVIII 218-219.

appare senza precedenti¹¹⁰. La raffinata intersezione del tema del pianto con quello dello sguardo, e l'idea che le lacrime di Venere deturpino non solo il suo volto ma pure prosciughino la forza del figlio, conduce all'esito che il debito lutto per l'uno sia fatale all'altro, che non può sopportarlo, a pena di veder divenire più fragili le sue armi e di sentir gelare il suo ardore. Se la protesta di essere pronto a infrangere le proprie armi sul feretro di Adone è spavalidamente lì prodotta dal dio, il suo intento più vero sembra però, come ho sottolineato, intensamente rivolto affinché il lutto della madre cessi al più presto, senza offrirle tra l'altro alcuna delle topiche tradizionali del genere consolatorio, che pure non sarebbero mancate ad un facilissimo scandaglio delle fonti del poeta, autore oltretutto delle *Rime lugubri*. Le due ottave suonano quindi interamente come un'attestazione di fedeltà del figlio alla madre, che ribadisce l'univocità e infrangibilità del loro rapporto, come in una «prima esplicita liquidazione del ricordo di Adone»¹¹¹: perché negli occhi di lei è il regno e il trono di lui *e tanto basti*, cioè anche non serva nessun altro, e perché *ch'altri pianga per Venere più dritto fia*, come se non fosse anche un diritto di Adone essere compianto da chi l'amava. Anzi, mai nelle due ottave scorgiamo più traccia del lutto personale di Amore per Adone, rapidamente liquidato nei pochi versi prima ricordati: ma d'altronde era già gravido di significato, a questo proposito, osservare che al giovane Adone appena trafitto dalla zanna mortale, all'ottava 98, «regna nel ciglio ancor voto ed esangue / e trionfa negli occhi Amor sepolto», con tutte le conseguenze profondamente ambivalenti che

¹¹⁰ La sovrapposizione iconografica del trono con gli occhi, per quel che mi risulta, costituisce una assoluta stravaganza mariniana, per la quale ho fatto ricerche iconografiche fino ad ora infruttuose: registro però che potrebbe essere in vigore in questa immagine, collateralmente al luogo delle *Dicerie Sacre* che di seguito indicherò, una sorta di memoria fonica di tradizione stilnovistica. Mi riferisco particolarmente a *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo* (per cui si veda G. Guinizzelli, *Rime*, a cura di L. Rossi, Torino, Einaudi 2002) dove sì il *trono* e gli *occhi* sono accostati, ma l'equivalenza è appunto soltanto fonica, perché con *trono* li Guinizzelli indicava il tuono e non il seggio. Eppure i due testi al raffronto sembrano mostrare comunque qualche consonanza, anche per la presenza di Amore e del suo dardo, che è nel prosiegno del sonetto appunto il trono che passa per gli occhi: «Amor m'assale e già non ha riguardo [...] ché per mezzo lo cor me lanciò un dardo / ched oltre 'n parte lo taglia e divide; / [...] Per li occhi passa come fa lo trono». Anche in Cino, *Tardi m'accorgo*, si registra lo stesso accostamento, per cui rimando a *Poeti del dolce Stil Novo*, a cura di D. Pirovano, Salerno, Roma 2013: «Tardi m'accorgo, dacché morto sono, / ch'Amor degli occhi d'esta donna passa / come saetta la qual vèn con trono». Non mi spingo affatto a immaginare si tratti di un riferimento puntuale, ma non è forse improprio parlare in questa circostanza di un autentico sedimento nella memoria poetica: andrebbe anche per questo meglio determinato, come mi suggerisce Carlo Caruso, da quali raccolte e testimoni Marino legga i poeti stilnovisti.

¹¹¹ P. Cherchi, *La metamorfosi dell'Adone*, cit., p. 86.

questo trionfare comporta, certamente rivolto a celebrare la bellezza del giovane non scalfita dalla morte, ma anche a collocare inderogabilmente il dio nella posizione del suo vincitore. Un trionfo poi oltretutto causato dalle frecce stesse di Amore, che avevano infiammato il cinghiale, e che sembra celebrare così in pari tempo il ritorno ad un ordine nella relazione tra madre e figlio che pareva, per causa del doppio, essersi interrotto: d'altronde a ulteriore riprova del complesso e stratificato reticolo di puntuali interrelazioni che corrono tra *Adone IV* e *Adone XVIII*, tra queste due storie specchiate di incesto per interposta persona, sta il riscontro opposto offerto dall'ottava 45 del canto di Amore e Psiche, laddove il dio contemplava già gli occhi bellissimi dell'amata:

O macelli de' cori, occhi spietati,
di chi morir non pote anco omicidi,
voi voi possenti a soggiogare i Fati
siate le sfere mie, siate i miei nidi.
In voi l'arco ripongo, e i dardi aurati,
che se poi contro me saranno infidi,
più cara (in tali stelle è la mia sorte)
de l'immortalità mi fia la morte». ¹¹²

Amore, a colei che era là immagine della madre, rivolgeva già parole di profonda consonanza con quelle da lui rivolte a Venere nel canto XVIII, giurando che i suoi occhi sarebbero stati *le sfere mie, i miei nidi*, esattamente come dirà alla madre che nei suoi trovano posto *il trono mio e il mio regno*; e se dagli occhi di Venere dipende la forza degli strali e dell'arco, era già negli occhi di Psiche che Amore li riponeva.

Parole, queste di *Adone IV*, su cui ancora una volta sembrano scriversi quelle di *Adone XVIII*, offrendo anche una sorta di giustificazione interna per l'*unicum* iconografico del trono di Amore negli occhi di Venere all'ottava 218: quei versi si costituiscono infatti come a ribaltamento e risarcimento di questi, come ad espiazione compita del peccato compiuto da Amore con Psiche, tanto che questo orizzonte di lettura dei due canti come specchiati mi sembra giungere a colorare le parole di Amore ad *Adone XVIII* di un tono simile al pentimento e alla sottomissione, come se in esse il dio ribadisse la sua stessa servitù alla madre, concludendo così, per il tramite quasi sacrificale della morte di Adone, quello snodo narrativo tante volte

¹¹² *Adone IV* 45.

ribadito nel poema¹¹³, costituito dallo sdegno del figlio per la madre e dal rimprovero di lei di non esser tenuta da lui sufficientemente in conto.

Sul corpo morto di Adone effettivamente si conclude e ritorna ad un ordine precedente proprio il grande ciclo narrativo dell'allontanamento del figlio dalla madre: allontanamento sostanziatosi dapprima nel gesto di Amore di far fabbricare una freccia nella fucina di Vulcano capace di ferire anche lei, poi di ferirla effettivamente, di legarla ad Adone suo sosia, ma poi di aver anche parte, direttamente o per il tramite di quelle sue medesime armi, nella morte stessa di Adone, sì procurata per via di un piano di Marte, ma *innamorato* della dea e geloso di lei, e sì attraverso la furia del cinghiale, ma ferito dalla freccia sfilata da Adone alla faretra del giovane dio, e *innamorato* di lui. Se osservata in questi termini, si comprende forse più a fondo la ragione di quel lutto quasi affrettato di Amore che aveva trionfato sul volto del giovane morto, e anche delle sue parole che invocavano sul pianto della madre un contegno e un invito alla dimenticanza che appaiono eccessivi e smisurati, come pronunciati da chi è in qualche modo colpevole: e la splendida analisi che Cherchi conduce poi del lungo monologo di Amore¹¹⁴, che «piange con la stessa veemenza con cui ha minacciato, cioè con un'analoga incongruenza fra sentimento ed espressione», piccolo «*miles gloriosus* non perché si vanta a vuoto, ma perché si vendica [...] contro le persone sbagliate», sforando nel comico di «un'aria da opera buffa», conferma in fin dei conti il suo statuto di interessato bugiardo, come se volesse distogliere l'attenzione da se stesso. La vicenda del secondo incesto si risolve così, in definitiva, all'esatto opposto del primo: se Psiche compiva definitivamente la sua uguaglianza con Venere, superando le prove

¹¹³ Il dissidio tra il figlio e la madre è talmente significativo per lo sviluppo del poema che esso costituisce effettivamente il primo momento narrativo del testo, appena susseguente il proemio, ed occupa le ottave di *Adone* I 11-17, con la requisitoria di Venere contro il figlio fino al gesto di batterlo, all'ottava 17, «con flagello di rose insieme attorte / ch'avea groppi di spine»: Russo *ad locum* parla di «funzionalità puramente narrativa dell'esordio», mentre Pozzi, con cui non concordo, nell'introduzione al canto osserva che «l'azione del poema dipenderà da una macchinazione di Cupido ai danni di Venere. Come nasca danno alla dea da una simile congiura non è perspicuo, poiché il lutto finale non è minimamente imputabile al piccolo dio». A mio giudizio è infatti proprio il ruolo di Amore in quel lutto che meriterebbe di essere meglio osservato: è forse anche questo ciò a cui Cherchi allude, in *La metamorfosi dell'Adone*, cit., p.71, quando sulle dinamiche romanzesche dell'omicidio di Adone chiosa che «le indagini vanno nella direzione sbagliata, l'omicida colposo viene assolto, un'intermediaria paga con la morte la sua collaborazione, mentre i colpevoli, che non hanno lasciato tracce, rimangono impuniti».

¹¹⁴ P. Cherchi, *La metamorfosi di Adone*, cit., pp. 85-86.

imposte dalla dea sua pari, Adone non supera quelle procurate dal dio suo gemello, non compie fino in fondo il cammino di quell'uguaglianza, e soccombe alla prova. Amore, vendicatosi, ha vinto e può così proclamare di nuovo alla madre la propria falsa servitù¹¹⁵.

6. Di nuovo le *Dicerie sacre*

Per muoverci in direzione della conclusione e ancora concentrarci sulle relazioni di *Adone IV* e *Adone XVIII*, ossia osservare alla prova il peso del racconto di Amore e Psiche, sarà utile uno scandaglio ulteriore dell'immagine del trono di Amore negli occhi di Venere, sopra ricordata, non più tra le possibili fonti esterne ma invece entro la produzione stessa di Marino, che offre un interessante riscontro, tale ancor di più perché coerente con la riflessione qui condotta a proposito della forza di gravitazione che la stagione torinese eserciterebbe sulla composizione del canto XVIII, secondo le modalità che ho provato a descrivere. Si legge infatti nella prima delle *Dicerie Sacre*, intitolata *La pittura*, sulla sacra Sindone:

O Sole, occhio destro, anzi pupilla del cielo, specchio e suggello della natura, centro e cuore delle sfere, anima e mente del mondo, fuga e flagello dell'ombra, gemma e tesoro della luce, lampada e lumiera del giorno, vita e allegrezza degli uomini, rettore e regolatore del tempo, condottiero degli anni, padre della generazione, fenice de' lumi, finestra dell'oriente, fanale dell'universo, e per fine simulacro immortale et incorrottile dello stesso Iddio, il quale in te ha riposto il suo padiglione, il suo trono e la sua reggia: *posuit in sole tabernaculum suum*.¹¹⁶

Prima di prodursi in una lunga equiparazione simbolica tra Dio e il sole, Marino in questo passo, come a premettere un commento alla citazione del Salmo 18, riflette sull'immagine del tabernacolo in una invocazione al sole stesso in cui, tra gli altri

¹¹⁵ Seppure formulate in diversa prospettiva, di nuovo le osservazioni di Guardiani che leggono nel canto XVIII, in *I trastulli del cinghiale*, cit., p. 314, «un messaggio di ritorno all'ordine, a un ordine "naturale" che ritrovi la vera identità dell'uomo» sembrano confortare una lettura, come quella qui condotta, che effettivamente lo stesso ordine restituito rinviene nell'episodio della morte di Adone.

¹¹⁶ G.B. Marino, *Dicerie Sacre*, p. 84.

attributi che gli riserva, lo indica anzitutto come *occhio destro* nel quale Dio ha posto *il suo padiglione, il suo trono e la sua reggia*. L'intera struttura del periodo, si noti, è costruita su una accumulazione di titoli da riservare all'astro, che sfocia nella formula latina desunta dal salmo che funge come da compendio di tutta la lunga premessa: premessa che appunto si apre col sole *occhio destro*, e si chiude col *trono* e la reggia.

L'accostamento tra questo luogo e quello di *Adone XVIII* è di certo per molti versi problematico: anzitutto perché il contesto è totalmente diverso, poi perché il passaggio da un luogo all'altro non è limpido. E tuttavia esso comunica anche d'altra parte la sensazione di trovarsi di nuovo di fronte a quella cifra tanto caratteristica della poesia mariniana, che Guardiani vi ravvisava, «quella grande libertà di spaziare nel territorio del sogno che gli è propria» e quella «straordinaria capacità evocativa della sua parola»¹¹⁷, capace qui di fondere insieme, di nuovo a temperatura inventiva altissima, materie tanto diverse in immagini icastiche ed emblematiche, per dare corpo davvero a quel racconto mitico nel senso in cui lo intende Frare a proposito dell'*Adone*, considerandolo anzi la sua cifra più distintiva, ossia «un racconto in cui confluiscano, in un nesso pressoché inestricabile (o districabile unicamente a prezzo di riduzionismi gravidi di conseguenze negative) elementi poetici, filosofici, religiosi, come il luogo di una narrazione in cui viene detta una verità che può manifestarsi solo attraverso la forma narrativa»¹¹⁸. Quanto soprattutto però mi fa credere che questo ulteriore transito di materiale, o ancor meglio di immagine, tra le *Dicerie* e l'*Adone* vada considerato come effettivamente vigente è in primo luogo l'effettiva inusualità dell'emblema del *trono* nell'*occhio*, ancor più notevole nel suo riuso per un poeta sempre conscio e fiero delle proprie novità: in secondo luogo il fatto che il riferimento alla *Diceria* sulla sindone collimi da un lato con quanto si è qui provato ad

¹¹⁷ F. Guardiani, *La meravigliosa retorica*, cit., p. 99.

¹¹⁸ P. Frare, *Adone. Il poema del neopaganesimo*, in «Filologia e Critica», 35 (2010), p. 227.

illustrare appunto a proposito del ruolo dei testi torinesi nel condizionare qualcosa del senso di tutto il poema, dall'altro con tutti i riferimenti cristologici più volte notati in questo canto¹¹⁹. Se infatti nel fitto sistema di sovrasensi che Marino nasconde nel canto della morte di Adone si può a pieno titolo includere anche la sua pericolosa e corrosiva equiparazione con Cristo¹²⁰, diventa ancor più notevole che nel canto affiori il puntuale trapianto da un testo sulla sindone, com'è la prima *Diceria*, ossia nuovamente sul velo che accolse Cristo morto.

Se e quanto poi questo affioramento sigilli e sia come la prova che un altro dei punti focali del canto, il discorso consolatorio di Amore a Venere, debba la sua scrittura o riscrittura al complesso di lavori che provengono dalla stagione torinese, è difficile a dirsi con certezza: ma ne resta complessivamente, io credo, la conferma che la funzione di *Adone* IV e di quei testi composti a ridosso della massima fase espansiva del poema vada tenuta in maggior considerazione, come un *corpus* di scritture rimasto stabile mentre il poeta scardinava l'*Adone* per rifondarlo: se poi l'opera porti di questa stessa pratica anche segni diversi, o se vi siano rinvenibili altri

¹¹⁹ Il nodo dell'equiparazione di Adone a Cristo è segnalato come sensibile sin dal commento di Pozzi, che osserva ad esempio il modo in cui in *Adone* XVIII «si accentua ancora la rappresentazione di Venere nella forma della madonna *mater dolorosa* sotto la croce del figlio morente, già segnalata all'ott. 151; sono cenni furtivi (data anche la delicatezza della materia) ma trasparenti». Anche F. Guardiani, in *La meravigliosa retorica*, cit., p. 54, segnalava gli affioramenti per via lessicale di questa stessa equiparazione e D. Pietropaolo, *Echoes of Heresy in the Ascent to the Third Heaven*, in *Lectura Marini*, cit., pp. 198-199, propone alcuni riscontri che la identificano come tradizionale e canonica. La questione è affrontata nelle sue implicazioni anche al di fuori del poema da J.L. Berliolo, *Stabat Venus dolorosa*, cit., con un riferimento cospicuo alla *Lira* e alle *Dicerie Sacre*, oltre che a fonti letterarie e figurative. E. Ardissino, in *Vanitas Vanitatum*, cit., p. 63, contestualizza da ultimo questo problema entro una lettura del poema rivolta ad esaltarvi la legge della transizione a cui tutto, anche lo stesso Cristo, soccomberebbe.

¹²⁰ *Adone*, introduzione al canto XVI, in cui Russo, a proposito di alcune scene fortemente connotate in tal senso, come la macchia sul suo costato o la colomba posata sulla sua spalla, nota «quella assimilazione tra i due piani [sacro e profano] anche in zone apparentemente secondarie del racconto, che rappresenta il lievito più pericoloso e corrosivo dell'opera mariniana».

centri di gravitazione del genere di quello costituito dal canto IV, è in definitiva l'interrogativo sensibile che le ricerche che qui ho proposto credo sollevino.

BIBLIOGRAFIA

1. Opere di Marino citate

G. Marino, *Adone*, a cura di M. Pieri, Laterza, Roma-Bari 1975-1977.

G.B. Marino, *L'Adone*, a cura di E. Russo, BUR, Milano 2016.

G.B. Marino, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Mondadori, Milano 1976.

G. B. Marino, *Dicerie sacre*, a cura di E. Ardissino, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014.

G.B. Marino, *Egloghe Boscherecce*, Bonino, Napoli 1620.

G.B. Marino, *Epitalami del Cavalier Marino*, Ciotti, Venezia 1618.

G.B. Marino, *La Galeria*, a cura di M. Pieri e A. Ruffino, La Finestra, Trento 2005.

G. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Einaudi, Torino 1966.

G.B. Marino, *La lira*, a cura di M. Slawinski, RES, Torino 2007.

G.B. Marino, *Panegirici*, a cura di M. Corradini, G.P. Marangoni, E. Russo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2020.

G.B. Marino, *Il Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele Duca di Savoia*, a cura di G. Alonzo, Aracne, Roma 2011.

G.B. Marino, *Il ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele Duca di Savoia*, a cura di M. Corradini, in G.B. Marino, *Panegirici*, cit., pp. 9-222.

G.B. Marino, *La Sampogna*, a cura di V. De Maldé, Guanda-Fondazione Bembo, Parma 1993.

G.B. Marino, *Scritti vari*, a cura di L. Geri e P.G. Riga, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2017.

2. Altri testi citati

Marino e i marinisti, a cura di G.G. Ferrero, Ricciardi, Milano-Napoli 1954.

Poeti del dolce Stil Novo, a cura di D. Pirovano, Salerno, Roma 2013.

G. Aleandri, *Difesa dell'Adone poema del cau. Marini per risposta all'Occhiale del cau. Stigliani*, Scaglia, Venezia 1629

D. Alighieri, *Commedia*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1994.

L. Apuleio, *Metamorfosi*, che cito dall'edizione con testo a fronte a cura di M. Longobardi, Rusconi, Milano 2019.

S. Errico, *L'occhiale appannato: dialogo nel quale si difende 'l'Adone' del Cavalier Gio: Battista Marino, contra l' 'Occhiale' del Cavalier Fra Tomaso Stigliano*, ad istanza di Giuseppe Matarozzi, Napoli 1629.

- S. Errico, *Le vergogne di Parnaso*, a cura di G. Santangelo, Società di Storia patria per la Sicilia Orientale, Catania 1974
- B. Guarini, *Il Pastor Fido*, a cura di E. Selmi, Marsilio, Venezia 1999.
- G. Guinizzelli, *Rime*, a cura di L. Rossi, Torino, Einaudi 2002.
- G.V. Imperiale, *Lo stato rustico*, a cura di O. Besomi, A. Lopez-Bernasocchi, G. Sopranzi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2016.
- T. Stigliani, *Dello Occhiale, opera difensiva del Cavalier Fr. Tomaso Stigliani, scritta in risposta al Cavalier Gio: Battista Marini*, appresso Pietro Carampello, Venezia 1627.
- T. Tasso, *Dialoghi*, a cura di B. Basile, Mursia, Milano 1991.
- T. Tasso, *Gerusalemme conquistata*, a cura di L. Bonfigli, Laterza, Bari 1934.
- T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, BUR, Milano 2009.
- E. Udine, *La Psiche, con una breue allegoria del molto rever. p.d. Angelo Grillo*, a cura di S. Ussia, Edizioni Mercurio, Vercelli 2004.
- P. Virgilio Marone, *Le Bucoliche*, a cura di A. Cucchiarelli, traduzione di A. Traina, Carocci, Roma 2012.

3. Bibliografia secondaria

Lectura Marini, a cura di F. Guardiani, Dovehouse Editions, Toronto 1989.

I capricci di Proteo, percorsi e linguaggi del Barocco, Atti del Convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno 2002.

Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi, Atti del convegno di Basilea, 7-9 giugno 2007, a cura di E. Russo, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009.

Studi di Letteratura Italiana in onore di Claudio Scarpati, a cura di E. Bellini, M.T. Girardi, U. Motta, Vita e Pensiero, Milano 2010.

E. Ardissino, *Vanitas Vanitatum, Una lettura dell'Adone*, in «Testo», 79 (2020), pp. 42-63.

G. Arbizzoni, E. Russo, *Due ritrovamenti mariniani*, «Filologia e Critica», 32 (2007), pp. 290-300.

G. Baldassarri, *Il Marino, ovvero la Poesia*, in *Lectura Marini* cit., pp. 139-153.

G. Bàrberi Squarotti in *Venere e Marte, le allegorie della pace*, in «Lettere italiane» 43 (1991), pp. 517-546.

L. Beltrami, *Tra Tasso e Marino: Giovan Vincenzo Imperiali*, dell'Orso, Alessandria 2015.

J.L. Bertolio, *Stabat Venus dolorosa nell'Adone di Marino*, in «Quaderni di Italianistica», 35 (2014), pp. 99-124.

O. Besomi, *Esplorazioni secentesche*, Antenore, Padova 1975.

- O. Besomi, *Amore e psiche in intarsio*, in *Lectura Marini*, cit., pp. 49-71.
- F. Calitti, *MANSO, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2007.
- C. Carminati, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Antenore, Roma-Padova 2008.
- C. Carminati, *Le postille di Stigliani al Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele di Marino*, in *Studi di Letteratura Italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di E. Bellini, M.T. Girardi, U. Motta, Vita e Pensiero, Milano 2010, pp. 443-477.
- C. Caruso, *Dalla pastorale al poema: l'Adone di Giovan Battista Marino*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di Stefano Carrai, Antenore, Padova 1997, pp. 349-377.
- C. Caruso, *Adonis. The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance*, Bloomsbury, London 2013.
- C. Caruso, «*Adonis et berger et chasseur tout ensemble*»: un mito ibrido e la sua fortuna nella bucolica rinascimentale, in «*Italique*», 20 (2017), pp. 261-273.
- P. Cherchi, *La metamorfosi dell'Adone*, Longo, Ravenna 1996.
- C. Colombo, *Cultura e tradizione nell'Adone di G.B. Marino*, Antenore, Padova 1967.

- M. Corradini, *Adone: il tragico e la tragedia*, in «Studi Secenteschi», 48 (2007), pp. 39-87 (poi, rivisto e aggiornato, in Id., *In terra di letteratura*, cit., pp. 223-271).
- M. Corradini, *Forme dell'intertestualità nel Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele*, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, cit., pp. 57-100 (poi, rivisto e aggiornato, in Id., *In terra di letteratura*, cit., pp. 13-65).
- M. Corradini, *Tancredi e il cinghiale*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, cit., pp. 483-484 (poi, rivisto e aggiornato, in Id., *In terra di letteratura*, cit., pp. 182-183).
- M. Corradini, *Marino e Dante*, in «Testo», 32 (2011), pp. 263-288 (poi, rivisto e aggiornato, in Id., *In terra di letteratura*, cit., pp. 107-128).
- M. Corradini, *In terra di letteratura*, Lecce, Argo 2012.
- M. Corradini, *Origine e fortuna di un libro non scritto. Sulla Polinnia di Giovan Battista Marino*, in «L'ellisse», 14 (2019), pp. 119-143.
- C. Delcorno, recensione a G. Marino, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Mondadori, Milano 1976, in «Lettere italiane», 29 (1977), pp. 495-510.
- V. De Maldé, *Appunti per la storia dell'egloga volgare in Italia tra Umanesimo e Barocco*, in «Studi Secenteschi», 37 (1996), pp. 109-134.
- V. De Maldé, *Marino e l'idillio tra Italia e Francia*, in «Testo», 50 (2005), pp. 21-32.
- V. De Maldé, *Giovan Battista Marino. L'«Hetruscus Ovidius»*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da P. Gibellini, vol II, *Dal Barocco*

- all'Illuminismo*, a cura di F. Cossutta, Morcelliana, Brescia 2006, pp. 69-112.
- V. De Maldé, *Marino dall'egloga pastorale all'idillio*, in *Marino e il Barocco*, cit., pp. 149-163.
- F. De Sanctis, *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di N. Gallo, Einaudi-Gallimard, Torino 1996.
- M.L. Doglio, *Charles-Emmanuel Ier de Savoie, Honoré Laugier de Porchères et Isabella Andreini entre poèmes d'amour, devises et théâtre encomiastique (avec un sonnet inédit de Charles-Emmanuel Ier)*, in «XVIIe siècle», 49 (1997), pp. 647-657.
- M. Firpo, *CLARETTI, Onorato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 26 (1982).
- G. Fulco, *Pratiche intertestuali per due performances di Mercurio*, in *Lectura Marini* cit., pp. 155-192, poi in *La «meravigliosa passione». Studi sul Barocco tra letteratura e arte*, Salerno, Roma 2001, pp. 3-43
- G. Fulco, *La «meravigliosa passione». Studi sul Barocco tra letteratura e arte*, Salerno, Roma 2001.
- P. Frare, Adone. *Il poema del neopaganesimo*, in «Filologia e Critica», 35 (2010), p. 227-249.
- N.M. Fracasso, *Il passo leggero, varianti ed equilibrio nell'Europa di Marino*, «Studi Secenteschi», 56 (2015), pp. 73-102.

- L. Giachino, *Sogno di una notte di mezza estate*, in G.B. Marino, *Atteone. Idillio favoloso*, a cura di Ead., Co.Re, Fossano 2015, pp. 5-32.
- F. Giambonini, *Bibliografia delle opere a stampa di Giambattista Marino*, Olschki, Firenze 2000.
- F. Guardiani, *I trastulli del cinghiale*, in *Lectura Marini*, cit., pp. 301-316.
- F. Guardiani, in *La meravigliosa retorica dell'Adone di Giovan Battista Marino*, Olschki, Firenze 1989.
- F. Guardiani, *Le polemiche secentesche intorno all'Adone del Marino*, in *I capricci di Proteo*, cit., pp. 177-197.
- M. Guglielminetti, *Tecnica e invenzione nell'opera di Giambattista Marino*, D'Anna, Firenze 1964.
- B. Guthmüller, *Amore e Psiche a Mantova. Sulla Psiche di Ercole Udine*, in «Rassegna europea di letteratura Italiana», 14 (1999), pp. 25-40.
- M. Landi, *Le ottave efrastiche della prima redazione dei Sospiri d'Ergasto*, in *Parola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino*, a cura di A. Torre, Maria Pacini Fazi, Lucca 2019, pp. 223-245.
- A. Martini, *Oltre l'idillio*, in *Lectura Marini*, cit., pp. 13-23.
- A. Martini, *MARINO, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70 (2008).
- P. Merlin, *Una scomoda vicinanza. Savoia e Genova nel secondo Cinquecento*, in *Genova e Torino. Quattro secoli di incontri e scontri Nel bicentenario dell'annessione*

della Liguria al Regno di Sardegna a cura di G. Assereto, C. Bitossi e P. Merlin, Quaderni della Società Ligure di Storia Patria, Genova 2015, pp. 57-80.

A. Metlica, *Marino e le feste di corte (1608-1609). Caroselli e tornei tra Torino e Parigi*, in «Studi Secenteschi», 69 (2018), pp. 3-32.

A. Metlica, *Per una nuova lettura di Adone XX 250-376*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 135 (2018), pp. 501-536.

A. Metlica, *Le seduzioni della pace, Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, Il Mulino, Bologna 2020.

J.V. Mirollo, *The Problem of "Ritorni"*, in *Lectura Marini*, cit., pp. 255-266.

E. Moretti, *Botero e Marino: l'influenza della Primavera sull'Adone e sul Ritrato*, in «L'ellisse», 14 (2019), pp. 73-84.

T. Mörschel, *Il cardinale Maurizio di Savoia e la presenza sabauda a Roma all'inizio del XVII secolo*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2 (2001), pp. 147-178.

D. Pietropaolo, *Echoes of Heresy in the Ascent to the Third Heaven*, in *Lectura Marini*, cit., pp. 193-200.

G. Pozzi, *Preliminari a Marino. I. Metamorfosi di Adone*, in *Alternatim*, Adelphi, Milano 1996, pp. 205-227

M. Rak, *Dai boschetti dell'Arcadia ai palchi della rivoluzione. L'icona di Psyche attraversa il Settecento europeo*, in «Rivista di letteratura italiana», 34 (2016), pp. 63-84.

- M.A. Rigoni in *L'Adone del Marino come poema di emblemi*, in «Lettere Italiane», 29 (1977), pp. 3-16.
- E. Russo, *Studi su Tasso e Marino*, Antenore, Roma-Padova 2005
- E. Russo, *Marino*, Roma, Salerno 2008.
- E. Russo, *L'Adone a Parigi*, «Filologia e Critica», 35 (2010), pp. 267-287.
- E. Russo, *Una nuova redazione del «Ragguaglio a Carlo Emanuele» di Marino*, in «Filologia Italiana», 7 (2010), pp. 107-135.
- E. Russo, *MURTOLA, Gasparo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 77 (2012).
- E. Russo, *Sulle amoroze tenerezze di Marino. Tra Epitalami e Adone*, «Italique» 17 (2014), pp. 113-162.
- F. Samarini, *Alla corte del re Plutone: assemblee infernali tra Vida, Tasso, Marino e i poemi del Seicento*, in «La parola al testo», 24 (2020), pp. 127-142.
- M. Sanfilippo, *DORLA, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 41 (1992).
- S. Schilardi, *La Murtoleide di Marino. Satira di un poeta goffo*, Argo, Lecce 2007.
- A. Soldani, *Forme della narrazione del Tasso epico*, in «Italianistica», 35 (2006), pp. 23-44
- M. Slawinski, *Della Lira parte terza: sulla strada dell'Adone?*, in *Marino e il Barocco*, cit., pp. 237-257
- E. Taddeo, *Studi sul Marino*, Sandron, Firenze 1971.

