

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Sogno d'una notte dei mezza estate

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1654261> since 2017-12-04T12:56:59Z

Publisher:

Enrico Casaccia

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Secentinae

1

© Enrico Casaccia
Co.Re Editrice Società Cooperativa
Fraz. San Sebastiano 87 - 12045 Fossano

ISBN 978-88-98189-16-8

Impaginazione e grafica: Beniamino Della Torre, Fossano
Stampa: Stampa3, Torino

In copertina: Occhio di Atteone, presso la Scarzuola, Città Ideale
dell'Arch. Tomaso Buzzi (Fraz. Montegiove di Montegabbione, Terni).
Elaborazione grafica L. M. Morra.

GIOVAN BATTISTA MARINO

Atteone

IDILLIO FAVOLOSO

a cura e con un saggio di
Luisella Giachino

e una postfazione di
Nicolò Maria Fracasso



Enrico Casaccia

SOGNO D'UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE
Luisella Giachino

Con la stampa parigina del 1620 della *Sampogna* Marino chiude la stagione dell'idillio in volgare, mettendo fine in modo perentorio e implacabile (seppellendole) alle disordinate esperienze di primo Seicento, che di quel genere avevano fatto una vera e propria moda letteraria, soprattutto in ambiente bolognese, talora con esiti molto felici. Dopo il 1620 l'esperienza dell'idillio volgare andrà rapidamente spegnendosi¹.

L'idillio barocco è un isotopo della pastorale. Riscrive da un lato la tradizione classica (Teocrito, Mosco, Bionne, Virgilio, Catullo, Claudiano) dall'altro riprende favole teatrali come l'*Aminta* e il *Pastor fido*, ibridate con la lirica e i poemetti in sciolti di metà Cinquecento (Muzio, Tansillo, Paterno, Bernardo Tasso), con le piscatorie napoletane

¹ D. Chiodo, *L'idillio barocco e altre bagatelle*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

e con le favole per musica di primo Seicento (Rinuccini).

L'idillio barocco è soprattutto un genere molto fluido, malleabile e poco canonizzato: nei contenuti, nella lunghezza, nella metrica. Flessuoso e pieghevole come una canna palustre. Ideale per sperimentare.

Dei cinquanta sessanta idilli promessi, con la solita spavalderia, nella *Lettera Claretti* che apre la stampa della *Parte terza* della *Lira* del 1614, la raccolta mariniana, di cui possediamo un'eccellente edizione moderna, comprende otto idilli mitologici e quattro pastorali, scritti in un lungo arco di tempo e difficilmente databili con precisione². Probabile è la vicinanza temporale fra *Europa* e *Atteone*.

Con squisito gusto alessandrino la *dispositio* degli idilli nella *Sampogna* costituisce un iconismo e rimanda al disegno dello zufolo pastorale – *Siringa* è anche il settimo degli idilli – con quella tecnica del carne figurato, qui *au deuxième degré*, che in greco si chiama *tecnopaegnon*.

Lo sperimentalismo metrico della *Sampogna* è ardito. A parte la sorvegliata polimetria di *Orfeo*, *Arianna*, *Proserpina* e *Siringa*, Marino, con civetteria arcaizzante, scrive

² Giovan Battista Marino, *Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 1993, da cui è tratto il testo di *Atteone* e ogni altra citazione della *Sampogna*. Gli idilli mitologici sono *Orfeo*, *Atteone*, *Arianna*, *Europa*, *Proserpina*, *Dafni*, *Siringa*, *Piramo e Tisbe*. I pastorali sono *La bruna pastorella*, *La ninfa avara*, *La disputa amorosa*, *I sospiri d'Ergasto*. Di *Europa* possediamo una stampa che trasmette una redazione precedente (1607), mentre a Napoli nel 1616 erano usciti *Tirsi*, *Eco* e *Dafne*. Nel 1623 uscirà a Padova il *Pianto d'Adone. Idillio*.

I sospiri di Ergasto in ottave, ben sapendo che l'ottava (usata nei poemetti rusticali del Quattrocento, tra Nencie e Beche) dal Cinquecento è il metro del poema. E il poema, per Marino, si incarna soprattutto nell'ombra nociva del Tasso.

Negli idilli pastorali Marino mantiene l'aspetto del testo a chiave, che è un *proprium* della bucolica e del romanzo pastorale, da Virgilio a Petrarca a Boccaccio a Boiardo a Sannazaro a Castiglione a Tasso, quell'aspetto per cui i protagonisti sono, anche, *en travesti*, personaggi reali, letterati e no.

Conserva anche, in tre casi su quattro, l'elemento "autobiografico", fagocitando se stesso nei panni di Fileno – dove c'è Fileno c'è sempre Giovan Battista – all'interno del testo: personaggio nel pezzo tematicamente più ever-sivo della raccolta, la *Ninfa avara*, sull'amore mercenario, dove riprende la dimensione dialogata delle pastorali teatrali; protagonista *in absentia* nella *Bruna pastorella*, in cui, attraverso lo stratagemma di uno zibaldone lasciato a un amico pastore mentre è in procinto di partire per la Francia, Fileno/Marino si congeda dalla propria giovinezza di poeta lirico (è una stagione che si chiude nel 1614 con l'uscita della *Terza parte della Lira*), antologizza se stesso e si consegna ai contemporanei e ai posteri come un modello, un classico, «ritrovator sublime», «sacro intelletto» della poesia d'amore.

Quando la pubblica nel 1620 Marino sente il biso-

gno – come per nessun'altra opera sua – di fortificare la sua *Sampogna* con un'imponente cinta muraria di paratesti, dove discute di poetica, disquisisce su tradurre, imitare e rubare, si difende dalle accuse di furto e di plagio, attacca lo Stigliani, che l'aveva chiamato «simia del mar» e schiera una falange di amici e protettori, alcuni dei quali lo hanno lodato esplicitamente e in modo circostanziato, mentre il favore di altri è minuziosamente sgranato in una litania senza rossore.

Nella dedicatoria a Tommaso di Savoia, figlio di Carlo Emanuele I, si definisce il «ritrovatore» e l'«introduttore» dell'idillio in volgare e si paragona alla testuggine, che, in Esopo, «chiamata da Giove nella rassegna universale degli animali, venne indietro dopo tutti gli altri, ancorché fusse la prima a partire», per indicare come si sia lasciato «prevenire» nella stampa dai suoi stessi imitatori, che hanno largamente copiato i suoi idilli che circolavano manoscritti.

Hetruscus Ovidius, Marino predilige i miti di metamorfosi³. L'*Adone* stesso, in fondo, narra un mito di metamorfosi (il cuore di Adone sarà trasformato in anemone) oltre ad essere, *in re*, un poema metamorfico e *ensaisissable*. Fra i miti ovidiani Atteone è fra i prediletti e *Atteone* è, for-

³ Cfr. Vania De Maldé, *Giovan Battista Marino, l'Hetruscus Ovidius*, in *Il mito nella letteratura italiana*, vol. II, *Dal Barocco all'Illuminismo*, a cura di Fabio Cossutta, Brescia, Morcelliana, 2007, pp. 69-112.

se, il suo idillio più bello. Marino ci passa nella terza diceria sacra, il *Cielo*. Nella *Galeria*, dove celebra il disegno, da lui posseduto, *Atteone divorato dai cani* di Bartolomeo Schidoni⁴. Ci torna nel quinto canto dell'*Adone*, quando il giovane viene condotto da Venere a vedere una tragedia su Atteone, ma durante lo spettacolo, «sovravinto dal sonno», si addormenta prima che Atteone-cervo sia sbranato dai cani. Nei tre casi ne costeggia una lettura morale di stampo stoico-cristiano molto lontana da quella dell'idillio⁵.

Le tappe fondamentali dell'interpretazione del mito nella sua diacronia sono:

Ovidio, in cui Atteone è innocente e Diana crudele e spietata.

Callimaco-Apuleio-Nonno, in cui Atteone è colpevole di voyerismo e presunzione.

Esiste poi una lunga linea interpretativa che allegorizza e moralizza Ovidio: da Fulgenzio a Lattanzio a Giovanni di Garlandia arriva al Boccaccio delle *Genealogiae* e delle *Esposizioni sopra la Comedia*, si rapprende nell'infido volgarizzamento in ottave di Giovanni Andrea dell'Anguillara (Venezia, 1561), prosegue in Nicolò degli Agosti-

⁴ *Galeria*, a cura di Marzio Pieri, Padova, Liviana, 1979, vol. I, p. 18: «Quanti, oh quanti Atteoni / più miseri di quello / ch'esprime il tuo pennello, / si trovano, Schidoni. / L'ingorde passioni, / i mordaci appetiti / de' nostri sensi umani, / che altro son che cani / da noi stessi nutriti / onde siam poi feriti?»

⁵ Cfr. Janis Vanacker, *Marino e il mito di Atteone*, «Intersezioni», XXIV, 2004, pp. 381-99, che si occupa soprattutto del V canto dell'*Adone*.

ni, nei *Hieroglyphica* di Pietro Valeriano e in Natale Conti⁶. Secondo questa lettura Atteone sarebbe un dissipatore rovinato dalla passione per la caccia e in particolare per i cani da caccia: in questo senso è sbranato da loro. Volendo, Atteone è anche figura di Cristo ucciso dai suoi.

Il geniale Boccaccio napoletano della *Caccia di Diana* leggeva invece il mito a rovescio facendo di Amore la forza capace di tramutare l'uomo da animale istintivo in creatura dotata di intelletto: la voce narrante di tutto il poemetto è quella del cervo, che nell'ultimo canto viene trasformato in giovinetto da Venere⁷.

Giordano Bruno a fine Cinquecento ne fornisce una lettura sapienziale negli *Eroici furori*: la caccia di Atteone è la *philosophica venatio* dell'intelletto eroico; Atteone è l'«l'intelletto intento alla caccia della divina sapienza, all'apprension della beltà divina»; i pensieri sono i cani ed egli, «con que' pensieri [...] dovenne preda, veddesi convertito in quel che cercava» e «de gli suoi pensieri egli medesimo venea ad essere la bramata preda»⁸.

⁶ Natale Conti, *Mythologiae, sive explicationes fabularum libri decem*, Hanoviae, Claudium Marnium, 1605, libro VI, cap. XXXIV.

⁷ Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1990, XVIII, 7-12: «quasi ripien di nova ammirazione / mi ritrovai di quel mantel coperto / che gli altri usciti dello ardente agone; / e vidimi alla bella donna offerro, / e di cervio mutato in creatura / umana e razionale esser per certo».

⁸ Giordano Bruno, *Degli Eroici furori*, a cura di Michele Ciliberto, Bari, Laterza, 1995, I, IV, pp. 819-21: «l' allargo i miei pensieri / ad alta preda, ed essi a me rivolti / Morte mi dan con morsi crudi e fieri. [...] Cossi Atteone con que' pensieri, quei cani

La lettura bruniana ha avuto durevole fortuna, approdando alla psicanalisi, che si è sentita molto attratta da questo mito: Lacan vedeva Atteone in Freud (e in ogni analista) per la insaziabile curiosità intellettuale e l'irrefrenabile compulsione a conoscere, nei cani i suoi pensieri e in Diana, inumana e parente della morte, la verità e l'inconscio⁹. Sartre, del resto, aveva un vero e proprio "complesso di Atteone".

Com'è noto anche Pierre Klossowski si è confrontato con questo mito nel *Bagno di Diana*¹⁰.

che cercavano estra di sé il bene, la sapienza, la beltade, la fiera boscareccia, ed in quel modo che giunse alla presenza di quella, rapito fuor di sé da tanta bellezza, dovette preda, veddesi convertito in quel che cercava; e s'accorse che de gli suoi cani, de gli suoi pensieri egli medesimo venea ad essere la bramata preda, perché già avendola contratta in sé, non era necessario di cercare fuor di sé la divinità». Cfr. Michele Ciliberto, *L'occhio di Atteone. Nuovi studi su Giordano Bruno*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

⁹ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1999, I, pp. 402-403; p. 428: «Car la vérité s'y avère complexe par essence, humble en ses officies et étrangère à la réalité, insoumise au choix du sexe, parente de la mort, et à tout prendre, plutôt inhumaine, Diane peut être». Cfr. Malcolm Bowie, *Freud, Proust e Lacan. La teoria come finzione*. Introduzione di Mario Spinella, Bari, Edizioni Dedalo, 1992 (1^a ed. 1987), pp. 293-95.

¹⁰ Pierre Klossowski, *Il bagno di Diana*, trad. it. di Giancarlo Marmorì, Milano, ES, 1993 (1^a ed. 1980). Klossowski sottolinea la parentela di Atteone con Dioniso e ne fa un adepto dei culti estatici del dio. Semele, figlia di Cadmo e madre di Dioniso, è sua zia. Agave, figlia di Cadmo, è sua zia: ambedue moriranno a causa della loro visione. Perché «le due donne e il loro nipote Atteone disprezzano la liturgia istituita, che adegua e modera nella vita quotidiana il contatto con l'eternità degli dèi e lo preserva da qualsiasi eccesso» (p. 42).

«Unica prole, unica speme e cara» di Aristeo (il responsabile *ab imo*, benché involontario, della morte di Euridice in quella triste storia che apre *Orfeo*, l'idillio che precede *Atteone* nella *Sampogna*) e di Autonoe, figlia di Cadmo, Atteone è allevato dal centauro Chirone, quello che «nudrì Achille». Cacciatore abilissimo, eccelle in bellezza, destrezza, forza, coraggio, sagacia. Ma noi leggiamo il suo destino già tutto scritto nell'assonanza tra il *bel cerviere* (lince) del cui «macchiato spoglio» compare vestito in scena all'inizio dell'idillio e il *cervo*, ricoperto «d'adulterino manto», segno dell'illecito amore, in cui si trasformerà. E predatore e preda. Del resto la descrizione minuziosa del giovane, che apre *Atteone*, è come un basorilievo sepolcrale, con annessa *funeris laudatio*, che ne ricomponne il sembiante quando già il corpo è stato smembrato e dissolto.

Sulle cause del suo infelice destino esistono versioni diverse, come sempre. In Ovidio la tragedia di Atteone fu «*fortunae crimen ... non scelus*» mentre in Apuleio emerge il tema del voyerismo e della *vana curiositas*¹¹. Ma è soprattutto dai *Dyonisiaca*, il poema in esametri in quarantotto libri sulle storie di Dioniso del bizantino Nonno di Panopoli, che Marino attinge. Nonno è un autore che Ma-

¹¹ Cfr. *Metamorfosi*, II, 4: Lucio vede una scultura in cui Atteone, già cervo, guarda Diana.

rino scopre nel “deserto” di Ravenna, dove segue nel 1606 il cardinale Pietro Aldobrandini, nipote di Clemente VIII. Non conoscendo il greco lo legge nella recente traduzione latina¹². Si incontrano a Ravenna per non lasciarsi mai più. E proprio l’entropia narrativa dei *Dyonisiaca* sarà uno dei modelli formali di quel frutto senza semi che è l’*Adone*. In Nonno e in Marino la colpa di Atteone si carica di altra colpa nel momento in cui egli sale su un ulivo per spiare meglio la dea, violando così l’albero sacro di Atena, dea della sapienza:

Così con doppio fallo il fallo accrebbi.

Del resto l’hybris di Atteone è già tutta nel disprezzo per le donne mortali (che lo accomuna all’Orfeo post catabasi) e nel desiderio di nozze divine, lui nipote di Apollo e parente di Dioniso. E noi sappiamo che le unioni fra celesti e terrestri sono sempre funeste. Anche ad Adone l’unirsi a Venere risulterà fatale.

Marino segue dunque del mito la versione ovidiana (già profondamente riscritta nel volgarizzamento cin-

¹² *Nonni Panoplitae Dyonisiaca, nunc denno in lucem edita, et latine reddita per Eilhardum Lubinum*, Hanoviae, Typis Wechelians, apud Claudium Marnium & Haeredes Iohannis Aubrij, 1605, canto V, vv. 287-551. Delle *Dionisiache* è disponibile un’edizione italiana a cura di Daria Gigli Piccardi, Fabrizio Gonnelli, Gianfranco Agosti, Domenico Accorinti, Milano, Rizzoli, 2004, 4 voll.

quecentesco dell'Anguillara) com'è raccontata nel canto quinto dei *Dyonisiaca*, non senza stravolgerne la *consecutio temporum* e l'*ordo narrationis*, per rendere la vicenda più coerente e patetica¹³. Anche stavolta il rapporto di Marino con le fonti, con gli autori più amati, coi padri, è eversivo: omaggia, parodia, incastra, parafrasa, traduce. Sovverte. Un infedele compulsivo. Soprattutto facendo apparire Atteone in sogno alla madre e non al padre, non senza gravi conseguenze per l'interpretazione dell'idillio.

Gli autori classici immortalano lo sfortunato cacciatore in inquadrature diverse: Stazio lo vede schermirsi dai cani, nell'Ade:

necdum ille aut habitus aut versae crimina formae
mutat Aristaeo genitus: frons aspera cornu,
tela manu, reicit canes in vultus hiantes.

Seneca lo segue nella sua corsa affannosa e nel suo specchiarsi incredulo nell'acqua:

praeceps siluas montesque fugit
citus Actaeon agilique magis
pede per saltus ac saxa vagu

¹³ *Metamorfosi*, III, 138-252. Si tratta delle *Metamorfosi di Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1561, più volte ristampate.

metuit motas zephyris plumas
 et quae posuit retia uitat
 donec placidi fontis in unda
 cornua uidit uultusque feros,
 ubi uirgineos fouerat artus
 nimium saeui diua pudoris¹⁴.

Il nucleo centrale, il significato dell'*Atteone* marini-
 niano è la colpa degli occhi, «l'immodestia e l'insania»,
 l'*outrécuidance* di guardare bramosamente (bramare/bram-
 mire) ciò che non deve essere visto in quanto inattingibile
 e divino. Non si può vedere «dela pura immacolata Dea /
 il sacro corpo tutto» e rimanere vivi.

Come direbbe Tesauo: «Chi vuol troppo veder
 vede il suo male»¹⁵.

Poiché vedere è possedere, può essere utile leggere la
 descrizione dell'occhio, «intelletto del corpo», nell'*Ado-
 ne*, tra svettante eminenza, rapacità e gesto fallico:

ché posto de la rocca in su le cime
 ogni membro vulgar sotto si lassa,
 e dove il tutto regge e 'l tutto vede

¹⁴ Stazio, *Tebais*, IV, 572-574; Seneca, *Oedipus*, 754-763.

¹⁵ Tesauo, *Inscriptiones*, Venetiis, Prosdocimi, 1679, VI, *Regiarum aedium ornamen-
 ta, Regiarum venationum campestris aedes, earumque ornamenta. Dianae regiam*, II, p.
 202.

tra la plebe de' sensi altiero siede. [...]

L'occhio com'ape suol, che coglie e prende
i più soavi fior leggiadra e lieve,
scegliendo il bel de la beltà che scorge,
a l'interno censor l'arrecà e sporge. [...]

Gli spirti unisce a la pupilla e spira
de la gemina sfera il raggio vivo,
che 'n piramide aguzza, ovunque il gira,
si stende fuor del circolo visivo.
La specie intanto in sé di quel che mira
ritrae, come suol ombra o specchio o rivo;
così ne l'occhio, mentre il guardo vago
esce da la potenza, entra l'imgo. [...]

E perché il primo stral ch'aventi l'arco
di quell'alato arcier dagli occhi viene,
per questo il primo grado, il primo varco
del giardino d'Amor la vista ottiene¹⁶.

Tutto il *récit* di Atteone non è che il sogno della madre. La dimensione “interiore”, allucinata (si parla il

¹⁶ *Adone*, ed. a cura di Emilio Russo, Milano, Rizzoli, 2013, VI, 25, 5-8; 28, 5-8; 31 e 38, 1-4.

linguaggio onirico) della scena, che si svolge, non dimentichiamolo, nel momento più pericoloso del giorno, l'ora del meriggio, è chiarissima: sotto il «celesti cane» – *nomen omen* – la spelonca «apre le fauci»; l'entrata della sua «bocca» è «negra»; la rupe «tormentata e percossa» è rosa «dal dente voracissimo del Tempo»; la gola è di «lubrico corallo». Il punto di vista è quello, uterino, di chi è stato «ingolato».

Alla vista del sacro corpo (la “scena primaria”) subentra in Atteone, «arrogante troppo cupido amante», la fantasia di *stuprum* della vergine divina. Questa lettura, assente in Ovidio ma già in Igino, è fortemente suggerita dalla presenza sulla scena, in mezzo al bosco come in un'alucinazione, dello «sciamito vermiglio» del v. 373, assente in tutte le fonti (ma nel quadro di Tiziano oggi a Edimburgo). Reso più concreto dalla «purpurea cuccia» di rose e fiori del v. 378, e confermato con prolessi dal «lubrico corallo» della grotta di Diana (v. 335), esso è al contempo imene e *rideau*; carnosa soglia sanguinante e genitale e cortina del tempio; *limen* e sipario che si apre sulla tragedia:

infra le fronde e 'l drappo
fattomi più dapresso,
inebriato e tratto
dal piacer giovanile e dala vista
del'offerte bellezze

oltre mi misi [...]¹⁷

Nel terribile silenzio meridiano (cani e cacciatori sono rimasti indietro a riposare) ci assordano come cicale gli echi danteschi: la remota memoria di Paolo e Francesca esala dallo stare «senza sospetto alcun» delle Naiadi (v. 385) e ci conferma che si tratta di un amore furtivo e illegale. La non vera solitudine.

E quel varcar di soglia è un gesto che affratella Atteone all'Ulisse dantesco che scavalca le colonne d'Ercole («e misi me ...») come provano non solo la presenza dell'acqua e la caduta dal tronco/legno, ma il «turbo» che confonde il superbo Atteone del v. 537 e riprende «ché de la nova terra un turbo nacque» di *Inferno*, XXIV, 137).

E l'«arco mal teso», posticipato al v. 887, troppo rimanda ai «mal protesi nervi» del peccatore contro natura Andrea de' Mozzi¹⁸.

¹⁷ *Atteone*, vv. 396-400. Igino, *Fabulae*, 180, 181: «Actaen Aristaei et Autonoes filius pastor Dianam lavantem spectaculus est et eam violare voluit. Ob id Diana irata fecit ut ei cornua in capite nascerentur et a suis canibus consumeretur». Claudia Cieri Via, *Diana e Atteone. Continuità e variazione di un mito nell'interpretazione di Tiziano*, in, *Problemi teorici e proposte iconologiche. Il mito di Diana nella cultura umanistica*, Il Bagatto, Roma 1991. Sulla rinascita della mitologia nel Rinascimento ha aperto la strada Jean Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentale*, Einaudi, Torino, 2008 (1° ed. 1940). Per alcune presenze di Diana nella storia dell'arte cfr. Malcolm Bull, *Lo specchio degli dèi. La mitologia classica nell'arte rinascimentale*, trad. it, Torino, Einaudi, 2015, pp. 314-321.

¹⁸ *Inferno*, XV, 114-115 «fu trasmutato d'Arno in Bacchiglione/ dove lasciò li mal protesi nervi».

Anche Petrarca, che inaugura l'interpretazione "psicologica" del mito, nella propria *libido videndi* verso Laura/Diana si era sentito Atteone nella celebre canzone degli occhi:

Io segui' tanto avanti il mio desire
 ch'un dì cacciando sì com'io solea
 mi mossi: e quella fera bella et cruda
 in una fonte ignuda
 si stava, quando il sol più forte ardea.
 Io, perché d'altra vista non m'appago
 stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna;
 e per farne vendetta, o per celarse,
 l'acqua nel viso co' le man mi sparse.
 Vero dirò (forse e' parrà menzogna)
 ch'i' senti' trarmi de la propria imago,
 et in un cervo solitario et vago
 di selva in selva ratto mi trasformo:
 et anchor de' miei can' fuggo lo stormo¹⁹.
 Non dubitiamo che in Marino si rintani Atteone e

¹⁹ *Ruf.*, XXIII, *Nel dolce tempo della prima etade*, vv. 147-160. Si veda anche *Triumphus Cupidinis*, III, 160-162 «So de la mia nemica cercar l'orme, / e temer di trovarla; e so in qual guisa / l'amante ne l'amato si transforme». Atteone è invece richiamato dal Tasso per evocare la lacerazione interiore dell'amante: «niuno Atteone fu mai così da' cani sbranato [...] come è l'anima da le sue cupidità e da' suoi innamorati pensieri»: *Cataneo, ovvero delle conclusioni amorose*, in *Dialoghi*, a cura di Giovanni Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998, vol. II, p. 871.

che la *libido videndi*, la *concupiscentia oculorum*, sia la sua principale ossessione. Dilaga nelle *Rime*, dove chiude le inquietantissime *Boscherecce* un idillio in sonetti che mostra il monocolo Polifemo spiare Aci e Galatea prima di schiacciarli col masso – *et in Arcadia ego*²⁰. Assume i contorni sublimanti della passione per le arti figurative nella *Galeria* (ma cos'è il collezionismo se non ingordigia dell'occhio e il collezionista se non un *voyeur* seriale e coatto?). Nella stessa *Sampogna* è più volte presente, per esempio in Bacco che spia Arianna prima dormire e poi disperarsi per l'abbandono di Teseo. Percorre l'*Adone*: e quando il giovinetto addormentato è spiato da Venere e sogna l'ablazione del cuore in quel canto III, *L'innamoramento*, in apparenza lieto e invece così sinistro, tutto giocato sul cromatismo del bianco e del rosso, crestato di oscuri presagi e tragicamente simmetrico al XVIII; e quando Adone, trasformato in pappagallo, assiste agli amplessi di Venere e Marte nel canto XIII. Stinge persino sulla Sindone come pittura divina nella diceria sacra *La pittura*.

Del resto l'uccisione di Atteone avviene *sotto gli occhi* dei compagni e dei servi.

In questo romanzo degli occhi l'innamorato umano ha rivali gelosi negli alberi («chi potrà dir che non avesser occhi / per mirar di Diana i membri ignudi»), nelle acque

²⁰ La storia è raccontata anche da Cerere nel XIX dell'*Adone*, ott. 124-232.

(veri lauzengiers), nei venti e nel sole stesso, Apollo, fratello della dea. E nelle Naiadi, gelosi satelliti che vogliono Diana tutta per loro²¹. *Amorosus semper est timorosus*. La valle Gargafia è una selva di occhi. Tutti spiano Diana, ma solo Atteone, il vero *corpo* estraneo, viene punito.

In questo idillio dedicato alla saettatrice celeste non possiamo non sentire l'ingombrante presenza di Venere. E proprio nella grotta di Diana. Non Lei in persona, un suo geroglifico: quei «verdi crini / de la madre d'Amor recisi e sparsi» (vv. 322-23), cioè i suoi capelli strappati dopo la morte di Adone e trasformati nella più bella felce, il capel-venere²².

Del resto uno dei momenti più perturbanti dell'intero *Adone* è là dove «la più lasciva dea par la più casta» e la non vera Diana diventa un'audace seduttrice, in quella scena che è innanzitutto di caccia, in cui la dea è un «sagacissimo seguso», ma anche di incesto, giacché Adone dormiente «veracemente ... rassembra Amore». Parlo dello «scherzo amoroso» di pessimo gusto (una vera e propria *gaffe*) di Venere, che, nel canto III, con le movenze e la «mentitrice favella» di Armida, appare nelle sembianze di Diana ad Adone addormentato «sul margine del fonte», e, con un *adynaton* tanto funesto, gli apre il fianco, gli spicca il cuore

²¹ Alle Naiadi nemiche corrispondono le «Driadi amiche» del v. 851.

²² *Adone*, XVIII, 214.

e gli dice in sogno: «Adon, dammi il tuo cor». La non vera Diana si fa poi medicare il «candido piede insanguinato» dalle spine della rosa.²³ L'autentica cacciatrice celeste si vendicherà amaramente di questo affronto, coalizzandosi con Marte e aizzando il cinghiale contro Adone.

Alla non vera *simplicitas* di Venere in *Adone* corrisponde, in *Atteone*, la non vera *simplicitas* di Diana, che, lo mormorano le acque,

confessando ala selva i suoi segreti,
di sestessa faccia mostra lasciva

salvo poi accendere, una volta vista da Atteone,

di rubiconda fiamma
la guancia semplicita²⁴.

E noi conosciamo i suoi *flirts* Orione e Endimione, citati, del resto, nell'idillio, dove si tace, per decenza, l'imbarazzante avventura col semicapro, spifferata dall'indiscreto Pan in *Siringa*²⁵!

²³ *Adone*, III, 94, 4. Nel 1605 le parti dell'*Adone* sull'innamoramento erano compiute, come leggiamo nella celebre lettera a Bernardo Castello: *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, n. 34, pp. 53-54.

²⁴ *Atteone*, vv. 480-81 e 513-14.

²⁵ *Siringa*, vv. 117-135 (parla Pan) «non fui sprezzato (e sappilo) / dala tua casta Trivia / [...] né recossi ad obbrobrio / stringer tra dolci vincoli / con le braccia d'avorio /

A queste si aggiunge la non vera *simplicitas* di Atteone, che, già trasformato nel non vero Atteone col «falso pelo» e la «mentita faccia», spergiura, chiamando il Cielo a testimone:

Al' alte meraviglie
dela nova beltate
vaghezza semplicissima mi trasse²⁶

Solo Adone è un vero Semplicio.

Il legame fra la Diana al bagno dell'idillio e la Venere/Diana del poema è suggerito da precisi elementi: entrambe si scalgano dai «coturni»; ai veli «di zendado e di bisso» appoggiati sull'orlo del fonte in *Atteone* (vv. 381-82) risponde il «candido zendado» che copre le membra di Venere «qual cacciatrice al guado» (III, 56, 3). Anche l'allusione al giudizio di Paride fa entrare in risonanza le due scene: Atteone innanzi a Diana si paragona al «Pastor frigio» di fronte alle tre dee; in *Adone*, III, 60 Marino scherza sul fatto che, se non si trattasse proprio di lei, la dea, travestita da Diana *sembrerebbe* Venere a Paride: «in tutto lei», cioè Diana, «la crederesti»²⁷.

questa mia pelle d'istrice, / e la bocca di minio / accostar senza nausea / ala mia guancia fétida. / Vedi le macchie livide, / che 'l suo bel volto stampano? / Sono i segni e i caratteri / de' miei baci indelebili».

²⁶ Ivi, vv. 421-23.

²⁷ Il giudizio è narrato in *Adone*, II, 40-175.

La nudità divina, soprattutto, aggancia i due testi: «Pastor di Troia, o te felice allora / che *senza vel* tanta beltà mirasti», scrive Marino nell'*Adone* (III, 60); «attonito e lieto [...] l'immacolate parti / a specular *svelatamente* er'io», racconta Atteone alla madre in sogno (vv. 448-450).

Del resto, le luci della grotta, riverbero della divinità, «abbarbagliando di lontan la vista» feriscono il cuore di Atteone, come Adone è «abbarbagliato e pieno / d'infinito diletto a tanti rai» di fronte a Venere/Diana (III, 103, 5-6).

E il gesto tassiano della Naiade che indica con la mano il «forsennato errante» ormai scoperto, a cui presto verrà tolta la forma umana, è quello di Cupido che addita a Venere Adone addormentato, a cui presto verrà tolto il cuore.

Insomma Atteone caccia Diana come Venere/Diana caccia Adone. Atteone caccia una dea; Venere un mortale. Cacciatore o preda, l'eccessiva propinquità dell'uomo a una divinità è sempre funesta. Il primo gesto, istintivo e sano, di Adone sveglia di fronte all'epifania di "Diana" è fuggire (ma Venere, «importuna», lo trattiene dicendo: «Mi volgeresti il bel guardo sereno, / se sapessi di me ciò che non sai»). Atteone, dopo essersi avvicinato troppo, rimane invece morbosamente attaccato alla vista di Diana. Non sa allontanarsene in tempo. A conti fatti Adone è quasi più saggio di Atteone. Adone lo sciocco.

Se al cuore della poetica mariniana sta la fascinazione per la parola, la punizione di Atteone, che conserva intatti

mente, ragione e «consigliato discorso», «il discorso e il consiglio», ma perde, al cospetto dei suoi cani, la favella umana:

verba animo desunt: resonat latratibus aether²⁸

Je n'ay presque plus rien de ma forme première,
ma parole n'est plus entière (fa cantare Charpentier
alla fine del Seicento)

appare ancora più tragica e più crudele la catabasi verso il sub umano dell'arrogante che voleva troppo salire²⁹. Soprattutto se leggiamo l'ottava d'attacco del canto V dell'*Adone*:

L'umana lingua è quasi fren che regge
de la ragion precipitosa il morso.
Timon ch'è dato a regolar con legge
de la nave de l'alma il dubbio corso.
Chiave ch'apre i pensier, man che corregge
de la mente gli errori e del discorso.
Penna e pennello che con note vive
e con vivi color dipinge e scrive.

²⁸ Ovidio, *Metamorfosi*, III, 230.

²⁹ Marzio Pieri, *Atteone*, in *Per Marino*, Padova, Liviana, 1976 p. 302 parla invece di instabilità tonale e di consapevole rifiuto mariniano della tragedia.

Non dimentichiamo che in Marino tutto il racconto non è che il sogno della madre. La Fama, all'inizio dell'idillio, dice solo che Atteone è morto e che i suoi cani l'hanno divorato:

Non raccontò, che 'l figlio
vestita avesse già la spoglia estrana,
ma sol che i cani ingordi
lacerato l'aveano a nervo a nervo³⁰.

Forse la metamorfosi in cervo è solo un'invenzione dell'inconscio di Autonoe. Forse la madre trasferisce sul figlio la connotazione bestiale della propria fantasia incestuosa, censurando ciò che non si può dire («dillo, se puoi»). Ciò che mostrano invece la grotta uterina e l'esibizionismo di Diana/Venere nel bosco. Questa lettura diviene perspicua soprattutto se poniamo mente al fatto che il cane porta nel ventre Atteone come nel ventre lo portò Autonoe, suggerendo la perturbante equivalenza madre-cane. Una lo portò vivo, «concetto e parto»; l'altro, dopo la colpa, lo porta morto, abrasa la «notizia antica» e con le fattezze irriconoscibili³¹:

³⁰ *Atteone*, vv. 68-71.

³¹ Pieri p. 294 parla di uterinità della madre.

Cerca, cerca il tuo duce
tu, che nel ventre il porti

dice Diana a Tigrino; e l'epitaffio recita:

qui sepolta si serba
d'Atteone una parte. Il più di lui
nel ventre de' suoi cani ebbe sepolcro³².

Un discorso a sé va fatto sui cani. Il catalogo ovidiano di trentasei nomi è ridotto a tredici. Diciamo subito che all'«insania» di Atteone corrisponde la «rabbia insana» dei suoi cani. Le due insanità si fronteggiano non solo perché Atteone scende la scala dell'essere, ma anche perché il rapporto coi suoi cani è davvero molto stretto. La voracità del dente è solo una conseguenza della voracità dello sguardo.

Due dei cani di Atteone sono anche in *Adone*: Saetta, che sarà ucciso dal cinghiale nel XVIII, e Ciaffo, cane di Malagorre («rabbiosissimamente inferocito»³³).

Può essere interessante capire se possiamo leggere la coppia Atteone-Tigrino come analoga a quella Adone-Saetta.

³² *Atteone*, rispettivamente vv. 254-55 e 895-97.

³³ *Adone*, XIV, 164,1. Anche nei *Sospiri di Ergasto*, XVIII, 2. A proposito di nomi, non sarà un caso se nella *Reine Margot* di Dumas il cane di Carlo IX che mangia il libro di falconeria con le pagine avvelenate, destinato a Enrico di Navarra, si chiama Actéon.

Se per Atteone Tigrino è:

il mio leviero
più favorito e caro,
figlio di cagna ircana
e d'adultero tigre,

Saetta è per Adone:

Quest'era il caro, il favorito e nato
d'una cagna spartana era e d'un pardo³⁴.

Prediletti fra tutti, Tigrino porta un collare ricamato
dalla mano di Autonoe:
testo d'oro e d'argento,
e ricamato di rubini e di perle,

Saetta uno ricamato dalla mano di Venere:

Era al collo il collar conforme apunto,
ricco monil che l'amorosa dea
d'un bel serico brun tutto trapunto
di propria man con sottil ago avea³⁵.

³⁴ *Atteone*, vv. 666-669 e *Adone*, XVIII, 50, 1-2.

³⁵ *Atteone*, vv. 694-695 e *Adone*, XVIII, 52, 1-4. Anche il cervo bianco di Cipariso del canto V porta al collo un aureo monile, con scritto: «di Diana son io, / ciascun

Che Adone formi una coppia con Saetta prova il fatto che, dopo l'uccisione dell'amato cane, il giovane perde la testa e commette fatali errori (XVIII, 90, 3-4 «viè più l'ardir che la ragione il porta»; 91, 3-4 «et espon sé, per troppo amar Saetta, / senza riscossa a volontario male»). Non solo. Saetta, sgozzato dal cinghiale all'ottava 89, esala l'ultimo respiro nella bocca dell'amato Adone:

Ode guaire il suo fedele e gira
 Adon le luci ov'ei si giace ucciso,
 e d'affetto gentil, mentre che 'l mira,
 informa il vago e dilicato viso.
 Corre pietoso ov'anelando spira,
 malvolentier dal suo signor diviso;
 gli chiede aita con lo spirto in bocca,
 col muso il lecca e con la zampa il tocca.

Atteone, che disprezza le donne mortali, ama il suo cane: al preferito, «generoso, spedito, audace e forte» e coraggioso, spetta il primo morso.

Fu Tigrino il primiero.

m'onori» (51,7-8).

A lui la porzione regale. Per lui, «micidiale innocente», Atteone raccomanda su tutti alla madre il perdono (anche il cinghiale che sventra Adone sarà perdonato)³⁶. In sogno le traduce il lamento disperato di Tigrino («Dite, ditemi, o pietre / chi oggi n'ha rapito / il leggiadro Atteone», vv. 222-224). Atteone è poliglotta, quasi come Orfeo, cui lo accomuna il gesto fatale di girarsi («Inferno, s'io mi giro / al mal che ne portai», vv. 268-69). E la colpa degli occhi. Conosce il linguaggio umano, dei cani, dei cervi e delle rupi (anche del Citerone). Non così i suoi cani, che capiscono il linguaggio umano (cui però non sanno rispondere), quello silenzioso delle rupi, quello di Diana, ma non quello dei cervi.

Atteone parla a Tigrino bramendo:

E tu, caro Tigrino,
 pupilla del mio cuore,
 [...]
 Ahi quella bocca, in cui
 spesso dopo la preda
 baci soavi affissi
 [...]
 La gola, a cui solea
 io di mia propria mano

³⁶ Pieri, *Atteone*, cit., p. 219 richiama Clorinda che perdona Tancredi nella *Liberata*.

ministrar l'esca e l'onda
 or non ricusa o sdegna
 di pascer le mie polpe? (vv. 810-24).

Tu quoque.

In entrambi i casi, un membro della coppia uomo-cane viene sbranato dal dente di una bestia aizzata da Diana: Atteone dal cane; Saetta dal cinghiale.

Ma c'è in Marino una terza coppia uomo-cane: Montano-Lionzo. A Lionzo, ucciso dal cinghiale e assunto in cielo in quanto vendicatore di Adone, è dedicato un dittico molto toccante nelle *Boscherecce*, una vera e propria *funebri laudatio*³⁷. E Lionzo è uno dei cani di Atteone.

Riassumendo il gioco delle coppie: Montano è vedovo di Lionzo (sbranato), a cui innalza un monumento funebre³⁸; Tigrino è vedovo di Atteone (sbranato), e guaisce e piange cercandolo ovunque; Adone è vedovo di Saetta (sbranato), e alla sua morte perde la testa³⁹. Ma di questo triangolo di coppie Adone e Saetta costituiscono il vertice

³⁷ *Qui, dove aperto da l'adunco dente*, vv. 12-14: «Ma tu da Citerea fatto se' forse / vendicator d'Adone, in terra anciso, / del Ciel custode e cacciator de l'Orse». L'epicedio canino è un vero e proprio sottogenere lirico. Cfr. Cristiano Spila, *Cani di pietra. L'epicedio canino nella poesia del Rinascimento*, Roma, Quiritta, 2002.

³⁸ *Qui, dove aperto da l'adunco dente*, vv. 7-8: «povera tomba il vedovo Montano / sotto questo cipresso erge dolente».

³⁹ Sulla sepoltura di Saetta cfr. *Adone*, XIX, 345; sul suo epitaffio, XIX, 406.

e meglio è dire che Adone e Saetta muoiono uno per l'altro, e di un medesima morte. Sono morti per amore.

I cani di Atteone come quelli di Adone, come quelli di Montano riempiono i boschi e i sassi di funebri latrati alla morte del loro padrone⁴⁰.

In *Atteone* anche la purpurea cuccia di Diana nel bosco ci dice molto della zoofilia mariniana. Infatti cuccia nell'*Adone* è: l'alcova di Amore e Psiche nel canto quarto; l'alcova di Venere e Marte nel settimo; la cuccia/bara di Saetta nel diciannovesimo⁴¹.

Di nuovo Amore e Morte.

E la storia di Atteone è davvero una storia di Amore e Morte. Forse di amore incestuoso punito.

Smoderato piacer termina in doglia.

⁴⁰ *Lionzo qui, cui pari al dente, al corso*, vv. 9-11 «I compagni mastini, egri e smarriti / e i mesti armenti, ogn'un par che l'onori / di pietosi latrati e di muggiti».

⁴¹ Rispettivamente *Adone*, IV, 166, 1-2 «Desto in un tratto io mi risento e salto / fuor de la cuccia» (parla Amore); VII, 202, 1-2 «Sì tosto che la cuccia il peso grave / de' duo nudi campioni a premer viene»; XIX, 396, 5-8 «Havvi ancor altri valletti et altre ancelle / che, dolenti nel core e nell'aspetto / la cuccia de' bei membri orrido albergo, / peso dolce e leggier portan su 'l tergo». Del resto il deforme Trican dal Dente, che nel XVI contende la corona di bellezza ad Adone, è figlio del molosso Grugnon e della nana Cinisca.

ATTEONE
Giovan Battista Marino

Ascoltate mi, o selve,
s'udir vi piace il lagrimabil caso
d'Atteone infelice. Era Atteone
d'Autonoe e d'Aristeo
unica prole, unica speme, e cara. 5
Giovinetto cortese,
e de' parenti e dela patria tutta
dolce delizia e cura.
Altri giammai de' boschi e dela caccia
più studioso o vago 10
di lui non ebbe in tempo alcun l'ingegno.
O se¹ dardo pungente
scoccando di lontan, veloce arresta
fuggitiva cervetta;
o se spiedo lucente 15

¹ Sia quando

e lo scaggiale⁸, a cui legato attiensì
il sonoro stromento⁹,
fornito è tutto di dorate fibbie.
Per gli omeri a traverso
gli serpe¹⁰ un arco, che d'avorio e d'oro 40
tutto è commesso¹¹, e nel sinistro fianco
da cintura barbarica gli pende
distinto al'arabesca
d'argento fin, di fino smalto, e prego
di partiche quadrella¹², aureo carcasso¹³. 45
Cacciatore infelice, oh quanto meglio
ad altre cure, in altri studi avresti
rivolto il core, essercitato il piede!
Nulla, nulla giovotti
la prestezza del corso; 50
nulla del braccio e dela man feroce
la destrezza e la lena.
Non del drizzar con infallibil colpo
le pennute saette a certo segno,
l'esperienza e l'arte. 55
Non del'investigar con traccia accorta

⁸ cintura
⁹ il corno
¹⁰ gli serpeggia
¹¹ intarsiato
¹² frecce
¹³ faretra

dele fere i covili
 l'alta sagacità punto ti valse,
 sìche in cervo mutato
 non fossi alfin da' tuoi voraci cani 60
 fieramente smembrato.

Già sì strano accidente avea la Fama,
 e del bene e del mal publicatrice,
 divulgato volando;
 e con l'annunzio infausto 65
 ad Autonoe meschina,
 messagiera dolente, alfin ne venne.

Non raccontò, che 'l figlio
 vestita avesse già la spoglia estrana¹⁴,
 ma sol che i cani ingordi 70
 lacerato l'aveano a nervo a nervo.

Tosto sonar s'udìo la casa tutta
 d'ululati, e di pianti. Il vecchio Cadmo,
 avolo¹⁵ del garzon, le man si mise
 nele chiome senili 75
 e stracciolle rigando
 di caldi fiumi le rugose gote.
 Ma dela madre afflitta
 chi può narrar l'affanno?

¹⁴ pelle non sua, del cervo

¹⁵ nonno

Graffiossi il viso e flagellosi il seno, 80
 si svelse il crine e si squarciò la gonna.
 E più quand'ella vide i mesti cani
 giù dal monte correnti
 quasi pur compiangendo
 del'ucciso Signore 85
 con taciturne lagrime la morte,
 dela trista novella
 confermarle l'aviso.
 Iva l'addolorata
 col marito Aristeo di balza in balza 90
 le reliquie¹⁶ disperse
 del perduto figliuol cercando intorno.
 Videle sì, ma le cangiate forme
 raffigurar non seppe.
 Trovolle sì ma in esse 95
 non trovò del suo ben la bella imago.
 Più d'una volta il doloroso loco
 passò senza pensarvi.
 Più d'una volta ebbe a tornarvi, e spesso
 l'ossa bramate e cerche¹⁷ 100
 col piè materno ricalcò passando.
 Degna certo di scusa

¹⁶ resti

¹⁷ ricercate

fu la madre infelice.
 Vide del cervo le ramosse corna,
 non vide già del figlio il biondo crine. 105
 Toccò l'ispide sete¹⁸
 dela faccia cervina,
 non toccò già del dilicato mento
 la lanugine molle¹⁹.
 Pensò di ritrovarlo 110
 qual l'avea partorito,
 ma non vi riconobbe
 vestigio pur di simulacro umano.
 Degna certo di scusa
 fu la madre infelice. 115
 Quindi scalza e discinta
 varcò del'aspro monte il duro dorso,
 e poi che spiò tutti
 gli aditi²⁰ inosservabili del bosco,
 tornò stanca al'albergo, 120
 dove sollecitata
 dale cure pungenti, apena chiuse
 su la punta del'alba
 le palpebre al riposo, e furo i sogni,
 tra cui versò la mente, 125

¹⁸ pelo ruvido

¹⁹ barba giovanile

²⁰ recessi, luoghi

torbidi, orrendi, immaginosi e tristi.
 Innanzi le si offerse,
 qual proprio e quanto fu, l'estinto figlio,
 anima sconsolata, ombra vagante,
 tutto lacero il corpo 130
 di profonde ferite, e d'atro sangue
 tutto tutto macchiato.
 In tal sembianza squallido e dolente
 così languidamente
 lagrimando le disse: 135
 – Madre, madre, tu dormi,
 e 'l mio fato crudele ancor non sai?
 Svegliati, sveglia omai. Va, riconosci
 la mia mal nota e peregrina²¹ forma,
 riconosci, et abbraccia 140
 del caro cervo tuo le corna, e bacia
 quella discreta²² e ragionevol fera,
 e quelle sparse viscere, che furo
 dele viscere tue concetto²³ e parto.
 Quel me, quel me tu vedi, 145
 o cara genitrice,
 che già con tanto duol, con tanta cura,
 generasti e nutristi.

²¹ non vista prima

²² dotata di discernimento

²³ creatura

Piagni il tuo dolce figlio
 fatto d'altra natura. 150
 Piagni del caro pegno²⁴
 la cangiata figura.
 Felice me, s'al'infelice caccia
 involato²⁵ mi fossi!
 Felice me, se de la dea di Cinto²⁶ 155
 il bel corpo celeste
 non mai veduto, o desiato avessi!
 M'avesse, per mio meglio,
 di terrena bellezza²⁷ acceso Amore!
 Ma io troppo superbo e troppo ardito 160
 ebbi, prendendo a vil nozze mortali,
 d'immortali imenei²⁸ vaga la mente.
 Vana speme allettommi²⁹ e vano grido³⁰,
 udito già che Febo³¹ (ed è pur Febo
 di Diana fratello) 165
 con Cirene³² si giacque,
 che del mio genitor fu genitrice;

²⁴ dono

²⁵ sottratto

²⁶ Diana

²⁷ donna terrestre

²⁸ nozze

²⁹ speranza mi sedusse

³⁰ notizia

³¹ Apollo

³² la ninfa Cirene, madre di Aristeo, padre di Atteone

udito ancor che dela bianca luna
 fu sposo Endimione,
 e che nel ciel pur dala bionda Aurora 170
 fu rapito Orione,
 di farmi (ahi pensier folle)
 genero di Latona³³ anch'io pensai.
 Quindi la dea crucciosa³⁴
 mi fe' de' propri cani e preda, e pasto. 175
 Fede (oh madre) ne fan le selve e i campi,
 testimoni ne son le piagge e i colli.
 Sannol ninfe e pastori,
 che nel'essizio³⁵ estremo
 chiamar m'udiro aita³⁶. 180
 Chiedilo ai sassi, ai tronchi,
 chiedilo al'aure, al'onde.
 Tel diran (se nol credi)
 le mie compagne fere³⁷.
 I cani, i cani istessi 185
 tel direbbono anch'essi
 se quell'avide bocche,
 che mangiaro il mio corpo, e quelle lingue,

³³ madre di Diana

³⁴ irascibile

³⁵ rovina

³⁶ aiuto

³⁷ animali selvatici

che leccaro il mio sangue,
 come pronte già furo a divorare, 190
 fusser atte a parlare.
 Ma concedimi o madre,
 (per pietà tel chiegg'io³⁸) l'ultimo dono.
 Non uccider (ti prego)
 i miei cari uccisori. 195
 Perdona ai fidi cani,
 che fur dela mia morte
 senza lor colpa rei³⁹. Né meraviglia
 s'al lor re sconosciuto
 si mostrar sconoscenti⁴⁰. 200
 Dala mutata pelle
 errarono delusi⁴¹.
 Scusa de' semplicetti⁴²
 l'involontario fallo. E qual giamai
 fu cane a cervo amico? O chi s'adira 205
 con can che cervo uccida?
 Del mio fedel Tigrino
 sovr'ogni altro ti caglia⁴³. Ahi quanto afflitto,
 del'amato maestro

³⁸ te lo chiedo

³⁹ responsabili

⁴⁰ ingrati

⁴¹ ingannati

⁴² ingenui, irresponsabili

⁴³ abbi cura

micidiale⁴⁴ innocente, 210
 or quinci or quindi⁴⁵ circondando i poggi,
 simile ad uom piangente,
 di pietosi latrati empie la selva,
 e ricerca anelante
 con curiose nari⁴⁶ 215
 del caro morto suo l'orme sanguigne.
 Giunto per dianzi ala funesta valle,
 che del tragico mio successo⁴⁷
 fu spettatrice e scena,
 abbaiano ala rupe 220
 in tal guisa di me chiese novelle⁴⁸:
 “Dite, ditemi, o pietre,
 chi oggi n'ha rapito
 il leggiadro Atteone?
 In qual parte, in qual riva 225
 essercita le fere
 il nobil cacciatore?
 Dite, ditelo, o ninfe”.
 Così disse Tigrino, a cui la rupe
 con tacito parlar così rispose: 230

⁴⁴ uccisore

⁴⁵ qua e là

⁴⁶ con le narici che ricercano ansiosamente

⁴⁷ tragico caso

⁴⁸ notizie

“E chi vide di fera,
 fera mai cacciatrice?
 O qual mai cervo udissi
 d’altro cervo seguace?
 Atteon, ricoverto 235
 d’adulterino manto⁴⁹,
 giace a terra svenato.
 Questo medesimo prato,
 ch’un tempo esser solea 240
 campo dele sue cacce,
 oggi, pur oggi è stato
 con strazio inusitato
 mensa dele sue carni”.
 Qui si tacque la rupe, e non pertanto 245
 sue fatiche cessava il mio Tigrino,
 quando per onta e scherno
 gli disse alfin l’ingiuriata dea⁵⁰:
 “Che val cane omicida
 cercar con tanto studio e tanti errori⁵¹
 quel che cibo facesti 250
 dele bramose canne⁵²?
 Cerca, cerca Atteone

⁴⁹ falso mantello da cervo

⁵⁰ Diana

⁵¹ tanta attenzione e tanti giri

⁵² bocca ingorda

tu, ch'uccisor ne fosti.
 Cerca, cerca il tuo duce
 tu, che nel ventre il porti. 255
 Eccoti là nel suolo
 (se vedergli ti cale)
 del'esca tua gli avanzi,
 teschio scarno e spolpato, et ossa ignude".
 Ma se l'aspra cagion di strage tanta 260
 ti giova, o madre, udir, nulla t'ascondo.
 Tra le verdi, frondose, antiche piante
 d'un, non so se dir deggia
 boschetto o paradiso,
 mi scorse empia ventura. 265
 Paradiso, s'io miro
 al ben, che vi trovai.
 Inferno, s'io mi giro
 al mal, che ne portai.
 Sai che l'anno è su 'l mezo 270
 de la stagion più calda. Era nel centro
 dela sua rota il giorno⁵³,
 e le colline e i campi
 rapido in ciel poggiando⁵⁴
 fendea, feria con tanta forza il sole, 275

⁵³ è mezzogiorno

⁵⁴ salendo

che novello Fetonte
 rotar quasi pareva
 molto vicino a terra il carro d'oro.
 Sotto il celeste cane⁵⁵
 languiano erbette e fiori; 280
 nele più cupe tane
 ricovravan le belve;
 le più riposte selve
 cercavano gli armenti;
 e 'ncontro ai raggi ardenti 285
 facean schermo i pastori
 onde fresche, ombre fresche, antri et orrori;
 quando la casta e cacciatrice Dea
 in compagnia dele più care sue
 faretrate donzelle, 290
 stanca di seguir l'orme
 dele fere fugaci, alfin fermossi.
 Nela valle Gargafia, ale radici
 d'un solitario monte,
 spaziosa spelonca apre le fauci. 295
 Appio⁵⁶ fiorito e verdeggiante musco
 con vari altri arboscelli
 sopra, dentro e dintorno

⁵⁵ la costellazione del Cane

⁵⁶ è una pianta

fan dela bocca sua negra l'entrata.
 E' dubbio se la rupe 300
 dal continuo picchiar del'onda viva,
 che vi sorge e zampilla,
 tormentata e percossa,
 l'aperse, o rosa o rotta
 dal dente voracissimo del Tempo 305
 l'incavò per sestessa.
 Ben par ch'ivi Natura,
 de' cittadini intagli⁵⁷
 imitando i lavori, abbia voluto
 discepolo del'arte altrui mostrarsi, 310
 però che 'que' salvatici ornamenti
 sembra artificio il caso,
 e par l'architettura inculta e roza
 ingegnoso modello
 di maestro scarpello. 315
 Di pomice scabrosa un arco opaco
 e di ruvido tofo⁵⁸ ala caverna
 fa testugine⁵⁹ e volta,
 che di spugne e di nicchi⁶⁰,
 e di rustiche chiocciolle e cocchiglie 320

⁵⁷ sculture

⁵⁸ tufo

⁵⁹ copertura

⁶⁰ conchiglie

(quasi natie grottesche)
 tutta è fregiata; e quindi i verdi crini
 dela madre d'Amor recisi e sparsi⁶¹
 pendere a ciocca a ciocca, e quinci vedi
 grondare in varie forme 325
 parte liquide, e parte
 gelate, e parte intere, e parte tronche
 di rappreso cristallo
 gocciole rugiadose,
 e di filato argento 330
 lagrimette stillanti.
 Quasi concava conca,
 il vaso dela fonte
 egualmente si spande. Intorno e sotto
 ha di molle smeraldo umidi i seggi, 335
 di lubrico corallo argente il fondo;
 e dal ciel dela grotta in sen riceve
 pioggia di vive perle,
 ond'egli cresce, e 'n bel ruscello accolte
 l'accumulate stille, 340
 forma di sé con labirinti ondosi
 mille vaghi meandri⁶² e, mormorando
 tra' bei margini suoi, di pietra in pietra

⁶¹ è la felce chiamata capelvenere

⁶² labirinti

si torce e rompe e fuor del'antro scorre.
 Quivi la Dea lentando 345
 l'arco d'argento, e disarmando il fianco
 del'aurata faretra,
 ad un elce l'appese;
 indi il volto di foco e 'l crin fumante
 tre volte e tre ne le fredd'acque immerse. 350
 Slacciarsi fe' dale fidate ancelle
 l'un e l'altro coturno e, scinta e sciolta
 la leggiadretta vesta,
 i bei membri spoglionne, e dele spoglie
 sovra un letto di fior deposto il fascio, 355
 ne' cristallini umori
 tuffossi, e volse che ' medesimo essempro
 ciascuna parimente
 dele compagne vergini seguisse.
 Or là dove la bella 360
 sagittaria celeste⁶³
 con le vaghe seguaci era a lavarsi,
 per gran sorte giuns'io, che poco dianzi
 dale reti partito e dale lasse
 lasciati avea nel bosco 365
 i cani a riposar. Riposo ahi troppo
 per me duro e crudele,

⁶³ cacciatrice celeste

perché potesser poi con maggior lena
 seguitarmi, e sbranarmi.
 Era tra' verdi rami, 370
 in guisa pur di padiglione o tenda,
 spiegata intorno e tesa
 di sciamito⁶⁴ vermiglio ampia cortina,
 talch'a spiar per entro
 appena aver potea passaggio l'aura. 375
 Avean le Ninfe sopra l'orlo erboso
 del chiaro fonte acconcia
 di rose e d'altri fior purpurea cuccia,
 e 'n disparte apprestati,
 per rasciugarsi poi, 380
 di zendado e di bisso⁶⁵
 sottilissimi veli.
 Mentre in loco sì chiuso e sì remoto
 le belle natatrici
 senza sospetto alcun stanno a diletto, 385
 misero quanto incauto
 quivi a caso m'abbatto e quivi arresto
 le faticose piante⁶⁶;
 né più curai di seguitar la caccia,
 perché non mi pareva con l'arco in mano 390

⁶⁴ fine tessuto

⁶⁵ seta e lino

⁶⁶ piedi

poter mai far di quella,
 che con gli occhi facea, preda più bella.
 Anzi per pascer meglio,
 vagheggiatore ingordo,
 del'occhio insaziabile la fame, 395
 infra le fronde e 'l drappo
 fattomi più dapresso,
 inebriato e tratto
 del piacer giovenile e dala vista
 del'offerte bellezze, oltre mi misi, 400
 e dela pura immacolata Dea
 il sacro corpo tutto
 di parte in parte a misurar mi diedi.
 Adombrava il bel loco
 fra l'altre arbori eccelse annoso olivo, 405
 tra' cui sacrati rami
 baldanzoso et audace
 furtivamente a contemplarla ascisi,
 là dove tutto intento
 al'oggetto amoroso, non sapea 410
 da sì dolce spettacolo levarmi.
 Così con doppio fallo il fallo accrebbi,
 peròche per veder ciò che non lice
 d'una vergine dea,
 d'altra vergine dea gravai la pianta. 415
 Ma giuro, e giuro il vero

(sasselò, o madre, il Cielo)
 ch'io non pensai, né volli
 al'altrui castitate
 far con lo sguardo ingiurioso offesa. 420
 Al'alte meraviglie
 dela nova beltate
 vaghezza semplicissima mi trasse.
 Se colpa è risguardar le cose belle,
 colpevole mi chiamo. 425
 Eran dala chiarezza
 del'onde trasparenti
 innargentate l'ombre, e dala luce
 dele candide membra
 imbiancati gli orrori⁶⁷; onde pareva 430
 spuntar nel'antro oscuro
 a meza notte l'alba e, lampeggiando
 con sferze oblique e tremuli riflessi
 per lungo tratto il vago lume intorno,
 qual suol quando la luna 435
 lo suo splendor sereno
 vibra nel mar tranquillo,
 o quando il sol saetta
 con lucido baleno
 specchio di bel diamante, 440

⁶⁷ il buio

portava agli occhi miei raggi di neve,
 ch'abbarbagliando di lontan la vista
 mi ferivano il core.
 Né con tanto piacer, né così belle
 nel tribunal selvaggio 445
 colà del foro d'Ida il Pastor frigio
 mirò del ciel le litiganti ignude⁶⁸,
 come attonito e lieto
 del boschereccio nume
 l'immacolate parti 450
 a specular⁶⁹ svelatamente er'io.
 I tronchi istessi, i tronchi
 rapiti a vagheggiarla ebber (cred'io)
 senso di meraviglia, e di diletto.
 Che s'orecchie ebber già platani, e faggi 455
 per ascoltar d'Orfeo la dolce voce,
 chi potrà dir che non avesser occhi
 per mirar di Diana i membri ignudi?
 Questi del bosco innamorati figli⁷⁰,
 fatti gelosi aprova, 460
 con le braccia frondose
 escludendo da l'antro il chiaro lume

⁶⁸ si allude al giudizio di Paride

⁶⁹ guardar

⁷⁰ gli alberi

dela lampa diurna⁷¹,
 la vista a me concessa
 proibivano al sol, che pur volea 465
 con curioso raggio
 di cotanta bellezza
 spiar furtivo gli ultimi recessi.
 Tacea la selva intenta
 al celeste miracolo amoroso. 470
 Su l'ali assisi i venti
 tenean sospeso il respirar del fiato.
 L'aurette vaneggianti,
 stupide spettatrici, aveano imposto
 alto silenzio ale sonore fronde. 475
 L'acque mute (non altro)
 in suo rauco idioma
 con lingua di cristallo
 mormoravano solo
 che la Dea più pudica 480
 confessando ala selva i suoi secreti,
 di sestessa facea mostra lasciva.
 Girò l'occhio fatale, e 'l guardo obliquo⁷²
 una Naiade in questo al'arrogante
 troppo cupido amante, e sì s'accorse 485

⁷¹ il sole

⁷² severo

del'insidia e del tratto⁷³; onde gridando
 ala casta reina
 accusò con la voce,
 additò con la mano
 del forsennato errante 490
 l'immodestia e l'insania⁷⁴. Et ecco tutto
 di man battute e di percossi petti
 fan le Ninfe sonar l'ombroso speco⁷⁵.
 Qual, per celar sestessa e di natura
 i secreti tesori, 495
 dentro il fonte s'immerge, e fa del'acque,
 poco fide custodi,
 un traslucido velo al seno ignudo;
 qual dela Dea pudica
 corre ala guardia, indi le tesse intorno 500
 con le braccia intrecciate alcun riparo.
 Ella, come s'inostra⁷⁶
 adusto nuvoletto a sole estivo,
 o qual a noi si mostra
 in oriente la vermiglia Aurora, 505
 o come si colora
 lassù nel primo ciel di foco e sangue

⁷³ gesto

⁷⁴ follia

⁷⁵ grotta

⁷⁶ arrossisce

dela diva medesma il freddo argento⁷⁷
 ale magiche note
 di Tessaglia o di Ponto⁷⁸, 510
 così tinge il bel volto
 di porpora rosata e tale accende
 di rubiconda fiamma
 la guancia semplicetta⁷⁹.
 Frettolosa e confusa 515
 allor come può meglio
 il cinto virginal s'annoda al seno;
 e parte ricoverta
 dal biondo crin disciolto, e parte chiusa
 nel bianco lin raccolto, 520
 le vergognose mamme⁸⁰ si nasconde.
 In me malsaggio e stolto
 umidi poi di sdegno i rai contorce,
 e di non seco aver l'arco e gli strali
 per vendicar l'oltraggio 525
 par che forte le 'ncresca⁸¹.
 Ma non mancaro al suo divino ingegno
 armi vendicatrici. Il fonte istesso

⁷⁷ la luna

⁷⁸ sono gli incanti delle maghe tessale, capaci di far arrossare e oscurare la luna

⁷⁹ arrossire

⁸⁰ mammelle

⁸¹ dispiaccia

ne fu ministro, e furo
 arco eburneo la mano e l'onda tersa 530
 argentata saetta, et ella arciera,
 ch'al mio viso aventolla⁸²,
 dicendo, "Io vo' che sia
 egual la pena agli ardimenti tuoi;
 or va, dillo, se puoi" 535
 Ahi chi credea che 'n animo celeste
 albergasse tant'ira? Ecco in un punto,
 sorgere in aria e circondarmi un turbo,
 ond'io (come non so) ratto trabocco⁸³
 dal tronco in giù precipitoso al piano. 540
 E quivi alfin m'aveggio⁸⁴
 dela trasfigurata mia persona.
 Sventurato, ch'apena
 di quel fatale umor spruzzato e molle,
 tosto m'abbandonò l'umana forma. 545
 Stendosi il collo e dele guance il tratto
 in mascelle s'allunga; il naso e 'l mento
 si nasconde e si spiana
 e la bocca viril s'aguzza in muso.
 Dele gambe robuste 550
 s'assottiglian le polpe; i duo sostegni

⁸² la scagliò

⁸³ cado

⁸⁴ mi accorgo

del corpo si fan quattro,
 et ha ciascun di lor l'unghia divisa.
 Cresce su per le membra
 già candide, or di nero 555
 pomellate, e di punti
 variate e distinte, irsuto pelo.
 Veggiomi pullulando
 spuntar su la cervice⁸⁵
 i germogli del'ossa, indi repente 560
 arboreggiando al ciel selva di corna
 farmi con cento rami ombra ala fronte.
 Insolita paura
 entrar mi sento ad abitar nel petto.
 Già sgridato e cacciato 565
 dale sdegnose ninfe
 timido fuggo, e 'n ciascun passo adombro⁸⁶;
 e pur fuggendo, meco
 di me mi meraviglio,
 e di mia leggerezza, e tanto solo 570
 di me stesso mi resta
 che col primiero aspetto
 non ho punto perduto
 del'antico intelletto.

⁸⁵ capo

⁸⁶ mi spavento

Viè più ratto e veloce 575
 che turbine o procella,
 la foresta trascorro⁸⁷, e fuggitivo
 i cacciatori il cacciator paventa⁸⁸.
 Deh quante volte e quante
 ne' limpidi ruscelli, 580
 ch'attraversando giù l'erma⁸⁹ campagna,
 venni a specchiarmi, e fatto
 altro da quel ch'io m'era,
 stupii quivi mirando
 del'immagine mia cornuta, l'ombra. 585
 Quante volte del ciel volsi dolermi
 e l'aspre mie ventura
 disacerbar co' gridi,
 ma, movendo la lingua, il mio concetto
 vestir d'umani accenti unqua non seppi 590
 e formai flebilmente
 urli confusi e gemiti indistinti.
 Intanto dela turba
 de' sergenti e de' cani,
 che riposano al rezo⁹⁰, io son sentito, 595
 iquai l'antico loro

⁸⁷ attraverso

⁸⁸ teme

⁸⁹ solitaria

⁹⁰ ombra

trasformato signor non ravisando⁹¹,
 gli van dietro latrando.
 Che farò sfortunato?
 Con quell'ingegno alfin, che del'umano, 600
 per miseria maggior, solo m'avanza,
 prendo meco partito
 d'uscir del chiuso e d'occupar l'aperto.
 Così lascio la selva e volgo il corso
 su per l'erbose e spazioso piano. 605
 Dando allor fiato e voce
 ai sonori elefanti⁹² i servi accorti,
 dietro a la fuga mia lassan le lasse⁹³.
 Van con le teste chine
 i segusi britanni insieme, e gli umbri 610
 la mia traccia spiando.
 D'Etolia i can loquaci
 mi sgridano da lunge.
 I veltri iberi e i franchi
 sono i primi ala pesta. 615
 Più lontani, e più lenti
 vengon gli alani e i corsi.
 Seguono i medi, e i persi
 temerari et ardenti.

⁹¹ riconoscendo

⁹² corni

⁹³ mute dei cani

Havvi⁹⁴ i seri orgogliosi, 620
 gli spartani animosi.
 Havvi i molossi fieri
 arrischiati⁹⁵ e correnti.
 Quei di Caria e di Creta,
 e quei d'Epiro e d'Argo. 625
 Con gli arcadi veloci
 van gl'ircani feroci,
 con gl'indomiti traci
 i sarmati mordaci.
 Vengonvi i caspi, e gl'indi 630
 bellicosi e possenti,
 di guerreggiar esperti
 con gli elefanti e i tigri,
 ad affrontar avvezzi
 non che i tauri e i cinghiali, 635
 i lupi e gli orsi e i pardi,
 che del leone istesso,
 principe dele fere,
 la real maestà temer non fanno.
 Pertuttociò dela salute ancora 640
 non disperava, e non lentava il corso,
 anzi quasi sparito

⁹⁴ ci sono

⁹⁵ intrepidi

dala vista de' cani e dele genti,
 già campato avea 'l rischio, e giunto presso
 una densa boscaglia, ivi volea 645
 di tante furie in mio sol danno unite
 declinar⁹⁶ l'ira ed appiattarmi in salvo;
 quand'ecco di traverso
 Cloro il mio famigliar⁹⁷, che 'nfino allora
 per fuggire il calor del mezzogiorno 650
 solo rimasto al'ombra era a posarsi⁹⁸,
 al rimbombo de' corni,
 de' cacciator, de' cani e de' destrieri,
 che tutta risentir⁹⁹ facean la selva,
 m'uscì sovra repente¹⁰⁰, et avea seco 655
 Tigrino il mio levriero
 più favorito e caro,
 figlio di cagna ircana
 e d'adultero tigre, onde commisto
 di due varie nature e di due semi 660
 nacque parto bastardo,
 generoso, spedito, audace, e forte.
 Ala preda vicina

⁹⁶ evitare

⁹⁷ servo

⁹⁸ riposare

⁹⁹ risuonare

¹⁰⁰ all'improvviso

il veltro¹⁰¹ coraggioso
 tende l'orecchie e 'l freno, 665
 che 'l morso gli ritien, scotendo, chiede
 al suo rettor¹⁰² la libertà del collo.
 Et io di sudor molle, e tutto stanco
 da così lunga fuga,
 anelando et ansando, 670
 senza saver, che dove
 al'alta mia tempesta
 ritrovar spero il porto,
 il naufragio m'attende,
 alfin colà trepidamente arrivo; 675
 e conosciuto il cortigian mio fido,
 fermo immobile in lui lo sguardo e 'l piede.
 D'articular le voci
 ben allor io mi sforzo,
 e di dirgli: "Deh porgi 680
 al tuo signor soccorso".
 Ma, lasso¹⁰³, ale preghiere
 mancano le parole,
 e la lingua impedita
 non sa chiedere aita¹⁰⁴. 685

¹⁰¹ cane

¹⁰² al servo che lo tiene

¹⁰³ ahimé

¹⁰⁴ aiuto

Pur con gli atti ragiono, e pur gemendo
 pietosamente il mio bisogno esprimo.
 Non discorre tant'oltre¹⁰⁵, e non intende
 quelle mutole note¹⁰⁶ il servo incauto,
 ma vedutomi fermo, 690
 scioglie a l'avidò can ratto il collare,
 prezioso monil, già di tua mano
 (se ti sovieni, o madre,)

testo¹⁰⁷ d'oro e d'argento,
 e riccamato di rubini e perle. 695
 Innanzi al fresco e libero seguace¹⁰⁸,
 a rifuggir m'affretto.
 Misero, ma che prò? Troppo ho vicini
 i famelici cani, i quai scherniti¹⁰⁹
 dala spoglia fallace et irritati 600
 dala sdegnosa Dea, con rabbia insana
 arrotan contro me de' morsi ingordi
 l'armi aguzze e pungenti.
 Fu Tigrino il primiero,
 che nel fianco sinistro il dente infisse. 705
 Orecchione il secondo

¹⁰⁵ non si allontana

¹⁰⁶ mute parole

¹⁰⁷ tessuto

¹⁰⁸ inseguitore

¹⁰⁹ ingannati

m'azzannò nel'orecchio.
 Sotto la strozza¹¹⁰ m'afferrò Lionzo,
 e Saetta e Maldente
 mi ferir l'altr'orecchio e l'altro fianco. 710
 Giunser Ciaffo, Tizzon, Lampo e Licisca,
 poi Tanaglia, Moschin, Vespa, e Volante
 con altri cento e cento,
 ond'a tanto furor convien ch'io ceda,
 e caggio al suol su le ginocchia, e tutto 715
 quinci e quindi stracciato a brano a brano
 sotto il rabbioso assalto alfin mi stendo.
 Ecco intanto il drappello
 de' Cavalier ministri¹¹¹,
 che, perché sia del gioco e del trastullo 720
 il lor principe a parte,
 tengon l'impeto a bada
 del popolo latrante,
 e riempiendo di spirto i rauchi avori¹¹²
 gridan per tutto il bosco, 725
 "Atteone, Atteone".
 Al mio nome io sollevo
 la sanguinosa testa,
 pur come lor dir voglia:

¹¹⁰ gola

¹¹¹ cacciatori a cavallo

¹¹² corni

“Son io, chi mi difende? eccomi, amici” 730
 Ma essi, in cui smarrita
 ha la notizia antica,
 la novella sembianza¹¹³,
 non cessan di chiamarmi.
 Ciascun di lor si dole 735
 ch’io sia quindi lontano,
 misero, et io mi lagno
 che son troppo presente.
 Aspettano ch’io giunga,
 perch’io sia l’uccisore, 740
 forsennati, e non sanno
 ch’io son quivi l’ucciso.
 Infuriò dele canine brame
 l’ingordigia natia l’offesa Dea,¹¹⁴
 e per doppio flagel volse che fusse 745
 con tarde e lente piaghe
 il trasformato corpo
 squarciato a poco a poco.
 Mentr’era il crudo stuolo
 a strangolarmi et a spolparmi inteso, 750
 meschinel, che potea
 senon per entro la scannata gola

¹¹³ la nuova forma di cervo di Atteone ha cancellato quella umana

¹¹⁴ Diana ha reso furiosa la fame naturale dei cani

gorgogliar fievolmente
 querula voce, e senza senso un suono?
 Così dagli occhi languidi stillando 755
 per lo volto ferin lagrime umane,
 piangea l'ultimo fato,
 e tra me scilinguando
 sommormorava flebili e dolenti
 con angoscia mortal questi lamenti: 760
 "O Tiresia felice,
 tu pur Minerva ignuda
 a rimirar avesti.
 Ella però non volse
 con teco incrudelire. 765
 La forma non ti tolse,
 la morte non ti diede.
 Perdesti i lumi, è vero,
 ma 'l lume dela vista
 perduto nela fronte, 770
 ti fu poi doppiamente
 traslato nela mente.
 Meco assai più crudele
 Diana (oimè) s'adira.
 Aves'io pur la luce 775
 perduta di quest'occhi;
 e perduta l'avessi
 pria che fatti dal cielo

fussero spettatori
 di sì crudel bellezza; 780
 o chi mi tolse il volto
 con l'umana apparenza,
 m'avesse ancora tolto
 l'umana intelligenza.
 Io solo, io son quell'io, 785
 che sol misero ottegnò¹¹⁵
 fra tutte l'altre fere
 con mostruose membra
 consigliato discorso¹¹⁶,
 sol perché sia 'l mio male 790
 quanto più conosciuto,
 tanto viè più sentito.
 Deh, s'a me non è tolto
 il discorso e 'l consiglio,
 fusse a voi dato ancora, 795
 crudelissimi cani.
 Fero, fero destino
 a me concede, a voi
 nega la mente e 'l senno.
 Per far viè più crudeli 800
 voi nela crudeltate,

¹¹⁵ ho mantenuto

¹¹⁶ discorso razionale

a me viè più infelice
 nel'infelicitate.
 Cani miei, già sù fidi,
 or ingrati e rubelli¹¹⁷, 805
 ohimè, voi d'ora in ora
 tornate in me più fieri.
 Mai con sù fatta rabbia
 gli orsi e i leoni alpestri
 assalir non vi vidi. 810
 E tu, caro Tigrino,
 pupilla del mio core,
 e tu pur contumace¹¹⁸
 al mio morir congiuri?
 Ahi quella bocca, in cui 815
 spesso dopo la preda
 baci soavi affissi,
 or non aborre o schiva
 di suggere il mio sangue?
 La gola, a cui solea 820
 io di mia propria mano
 ministrar l'esca e l'onda¹¹⁹,
 or non ricusa o sdegna

¹¹⁷ ribelli¹¹⁸ ribelle¹¹⁹ cibo e acqua

di pascere le mie polpe¹²⁰?
 O di signor pietoso 825
 carnefici spietati,
 chi creduto l'avrebbe?
 Io stesso m'ho nutriti
 i miei propri uccisori.
 Perché mi perdonaro, 830
 ne' monti e per le selve
 le più malvage fere,
 s'esser alfin devesse
 da' miei cari custodi
 oltraggiato e tradito? 835
 Ingolato m'avesse
 con le fauci sanguigne
 la famelica tigre!
 Dissipato m'avesse
 con l'unghie dispietate 840
 l'orsa arrabbiata e cruda,
 misero, pria ch'io fossi
 sotto il perfido dente
 de' domestici cani
 condannato a morire! 845
 O colli amici, o colli
 dolci, mentr'al Ciel piacque,

¹²⁰ nutrirsi delle mie carni

ecco io vi lascio e lascio
 con voi la debil vita.
 Tu Citerone ombroso 850
 narra ale Driadi amiche
 ciò che di me vedesti.
 E se i miei genitori
 qua volgeranno i passi,
 distillando da' sassi 855
 de le tue ciglia alpine
 lagrimose pruine,
 conta deh conta loro
 com'io mi moro".
 Palpitante, malvivo e semimorto 860
 queste cose io muggiva
 gittando i vani e non intesi preghi,
 ai cani inessorabili e feroci.
 Ma come a parte a parte alfin da' miei
 divoratori immansueti e crudi 865
 trangugiato io mi fossi,
 taccio l'istoria amara,
 per non rinovellar dela mia morte,
 madre, in me la memoria, in te la doglia.
 Ciò sol ti reco a mente, 870
 non lasciar insepolto al vento, al gelo
 il tuo diletto e sviscerato cervo.
 Va, raccogli, e componi

le mie sparse minugia¹²¹.
 Non soffrir che sien fatte 875
 d'altri cani che miei, pastura e gioco.
 Né da l'opra pietosa ti distorni¹²²
 il falso pelo o la mentita faccia.
 Sovente oggi di là dove per l'erba
 giaccion del corpo mio l'ossa divise, 880
 senza riguardo alcun passasti a caso.
 Ma io del loco, ove la forma, e donde
 non molto lunge poi lasciai la vita,
 darotti un certo, et infallibil segno.
 Tu troverai presso l'infausta pianta 885
 con la faretra e le saette al suolo
 l'autor d'ogni mio danno, arco mal teso,
 se però l'arco e le saette ancora
 trasformati non ha la Dea selvaggia
 in frondosi arboscelli et arricchiti 890
 di novella verdura i verdi boschi.
 Quelle spoglie e quell'ossa insieme aduna,
 chiudile in bianco marmo e in nere note
 fa ch'un tal carne su scritto si legga:
 "Qui sepolta si serba 895
 d'Atteone una parte. Il più di lui

¹²¹ interiora

¹²² distragga

nel ventre de' suoi cani ebbe sepolcro,
quel dì che morto giacque ala fontana,
martire di Diana”.

Ciò detto la dolente e pallid'ombra
con la notturna vision disparve.

900

Destossi allor la sbigottita, e quanto
la fuggitiva imagine l'impose¹²³
velocemente ad eseguir s'accinse.

¹²³ le aveva ordinato

L'OMBRA E LE FORME

Agglomerati metrici nella versificazione di Atteone

Nicolò Maria Fracasso

e le voci / come un'ombra di luna

C. Pavese

La misura dell'idillio è nuova ogni volta. Davvero intende, il lettore della *Sampogna*, i «peregrini ingegni»¹ che hanno animato l'estro diverso di Marino, e intuisce la cifra irripetibile di ogni idillio osservando un amalgama nuovo distendersi in arcate e prendere forma, con l'ubbidire a una regola certa eppure ogni volta mutata. Ogni idillio, nel «caso unico»² della *Sampogna*, è una gara nuova del poeta non solo coi modelli, ma prima con gli imperativi della statica, che pretendono una formula a sostenere la struttura, un fuoco a dominare il moto svariato di endecasillabi e settenari.

Marino pone mano ad *Atteone* in prossimità della

¹ Giovan Battista Marino, *Sampogna*, cit., *Lettera I, Al Serenissimo Sig[nor] Principe Tomaso di Savoia*, 14-15.

² L. Salvarani, *Musica e prosodia nell'idillio*, in Giambattista Marino, *La Sampogna con le egloghe boscarecce*, a cura di Marzio Pieri, Alessandra Ruffino, Luana Salvarani, La finestra, Trento 2006, p. LVIII.

prima stesura di *Europa*, impressa però a Lucca da Guidoboni nel 1607 senza revisione né autorizzazione³: del suo insoddisfatto giudizio sul capostipite del genere idillico abbiamo prova nell'attenta revisione a cui lo sottopone in vista della pubblicazione, tredici anni più tardi, della *Sampogna* a Parigi⁴. La revisione profondissima⁵ non tocca però l'architettura dell'idillio ma si muove essenzialmente nella sfera del lessico e dell'ordine dei vocaboli: quando l'alternanza di endecasillabi e settenari è mutata è soltanto a perfezionare la stessa struttura, la cui sopravvivenza nell'arco di una elaborazione tanto lunga è ammirevole, quanto indicativa. Prova che alla radice dei procedimenti di composizione d'ogni idillio vi sia prima di tutto una visione di forma.

Anche la forma di *Atteone* rivela una spinta precisa. Per plasmarla Marino procede anzitutto da Nonno. L'or-

³ DELLA SAMPOGNA / DEL SIG. GIO. / BATTISTA MARINO / IDILLIO XXXV. / Alla m. ill. sig. Chiara / del sig. Stefano / Buonvisi / Nuovamente posto in luce, in Lucca, appresso Ottaviano Guidoboni, 1607, con licenza de' superiori, pubblicata in appendice a N. Fracasso, *Il passo leggero. Varianti ed equilibrio nell'Europa di Marino*, «Studi Secenteschi», LVI, 2015, cui si rimanda anche per una compiuta definizione delle procedure variantistiche mariniane.

⁴ LA / SAMPOGNA / DEL / CAVALIER MARINO // *Divisa in Idilly / Favolosi, et Pastorali. / Al Ser.mo / Sig.r Prencipe // Tomaso / di / Savoia //* (cartiglio) // in Parigi / Presso Abraam Pacardo / Alla Strada di San Gia- / como al Sacrificio / d'Abraam 1620 / Con Privilegio del Re.

⁵ Si contano, al netto delle ingentissime varianti tipografiche che si verificano tra le due stampe, altre duecentoventi varianti d'autore, minutamente censite da V. De Maldè nella *Nota al testo* della *Sampogna* a sua cura, pp. LXVI-LXIX.

dine degli eventi narrati è già innaturale, in quella fonte più prossima⁶: «il racconto della morte di Atteone è scisso in due ricostruzioni complementari, benché non prive di ripetizioni e incongruenze, con la funzione di inquadrare l'affresco barocco del lutto della casa di Cadmo, condiviso persino dai cani della vittima»⁷. La narrazione segue là queste tappe: descrizione di Atteone, visione di Diana e trasformazione in cervo, lamento di Atteone morente, annuncio della morte portato dai cani, ricerca del figlio da parte di Autonoe e rinvenimento delle spoglie del cervo, visione del fantasma di Atteone, preghiera di Atteone per i cani, secondo racconto della visione di Diana, richieste in merito alla sepoltura, seconda ricerca delle spoglie di Atteone, sepoltura.

La riscrittura idillica abbandona il percorso sussultorio assunto nelle *Dionisiache*, sfrondandosi pur senza riprendere impianto lineare: da subito Marino lavora a sfumarla d'una tristezza mesta e inesorabile, ignota alle fonti. Apre l'idillio l'invocazione alle selve, perché ascoltino il «lacrimabil caso», ed è subito chiaro al lettore che non vi sarà lieto fine; la descrizione di Atteone che segue, non neutra come in Nonno ma livida di superlativi e di compianto, ha tutti i crismi della *laudatio fune-*

⁶ Il racconto segue invece un ordine rigidamente cronologico in Ovidio.

⁷ *Sampogna*, cit., nota introduttiva ad *Atteone*, p. 138.

*bris*⁸; poi l'annuncio portato dai cani soppianta il primo racconto della morte, affidato là al narratore esterno, come a lasciare quel passaggio focale tutto alle parole dell'ombra del defunto, e allo stesso tempo riservandolo per il cuore dell'idillio, a cui si giungerà in un crescendo di attesa. Sono allora la ricerca infruttuosa del cadavere, l'orrida visione notturna, la preghiera perché i cani abbiano salva la vita, e poi il lungo racconto dell'ingresso nella grotta, dell'oltraggio a Diana, della trasformazione, della caccia, sorretti da un impeto descrittivo inesauto, lussureggiante e macabro. In chiusa infine, il lamento di Atteone morente, le richieste in merito alla sepoltura, pochi cenni all'esecuzione del suo volere.

Alla radice di questa risistemazione formale «più drammatica e accattivante»⁹ c'è appunto il lucido intento di legare l'idillio al tema funebre, che è qui il vero campo di forze che sostiene l'ordine in parte nuovo delle sequen-

⁸ In effetti Raffaele Cavalluzzi ha parlato, in particolare a proposito di Atteone, di «regno dell'iperbole» e di «ginnastica iperbolica». Si veda *L'Atteone di Marino, Il teatro, il sogno e la morte in Barocco*, in Raffaele Girardi, Giovanna Scianatico, Raffaele Cavalluzzi, Pasquale Guaragnella, *Dall'idillio alla visione, Paesaggi della differenza tra Rinascimento e Barocco in area napoletana*, a cura di R. Cavalluzzi, Lacaita, Manduria-Bari-Roma, 1994, p. 117.

⁹ Cavalluzzi in *L'Atteone di Marino*, cit., p. 119; l'autore nota anche, a p. 117, che questo esperimento mariniano «nonostante la cornice idillica e il trattamento tecnicamente più musicale della materia, finisce in realtà per indurre conseguenze strazianti e dolorose più incisive nel narrato; e in conclusione, con la più violenta irruzione [...] del tema della morte, una sofisticata elaborazione del lutto».

ze in una sorta di progressiva amplificazione litanica, così come la morte è in fondo l'unico evento ripetuto con compunzione spasmodica da tutti gli attori del dramma: e in questa opposta istanza compositiva, tanto lontana dalla luce serena di *Europa*, sta la prova più appariscente, e non l'unica, della distanza profonda che separa il primo idillio da *Atteone*.

In questo lento moto al precipizio lo svolgersi dei versi conosce il ricorso alla rima soltanto in luoghi precisi, e coagula per conseguenza entro strutture conchiuse e flebili. *Atteone* abbandona ogni ossequio formale al modello della catena di madrigali così come ogni traccia della misura attenta osservata, nella distribuzione di endecasillabi e settenari, nel primo idillio¹⁰: la maturità del compositore è con tutta evidenza maggiore e il passo dei versi, per conseguenza, meno legato a quelle sopravvivenze di forma breve. L'uso dello sciolto non ha bisogno di riverenze e l'impeto narrativo stesso che si accende, nella grotta, al fuoco alessandrino della descrizione, altrove procede concedendo poco al fascino dei cataloghi, per contro ancora così curati in *Europa*.

¹⁰ N.M. Fracasso, *Il passo leggero*, cit., in cui ho notato come si rinvercano in *Europa* solo assai di rado sequenze più lunghe di due endecasillabi e di tre settenari, esclusi il lamento ed alcune lasse chiaramente identificabili come tragiche, e come questa attenzione sia già presente nella prima stampa.

Atteone, lungo quasi il doppio di *Europa*¹¹, ne accantona tutta la divertita leggerezza. Se proprio il primo idillio si apriva e chiudeva in un'apoteosi di primavera¹², con la catena di madrigali ai dodici fiori, e la festa dei pesci nel mare¹³, e la costellazione del toro che in chiusa attendeva la venuta del nuovo maggio¹⁴, e anche le scarse lasse tragiche erano come rischiarate da «aure trepidette» e «fresco» e dall'«odor dei fiori e 'l mormorio del'acque»¹⁵, la tragedia di *Atteone* si consuma invece nell'estate furiosa e irrefrenabile, che ferisce colline e campi sotto la sua sferza, e in cui languiscono erbe e fiori, colpevole forse anche d'aver sospinto il principe sfortunato a cercare refrigerio, e descritta una volta soltanto:

Sai che l'anno è su 'l mezo
dela stagion più calda. Era nel centro
dela sua rota il giorno,

¹¹ Nella stampa lucchese *Europa* è lungo 543 versi, elevati a 552 in quella parigina, contro i 904 di *Atteone* nella stessa parigina.

¹² «In quella parte apunto / dell'anno giovinetto, / che 'l sol con dolce e temperato raggio / scioglie in liquida fuga ai pigri fiumi / dai ceppi di cristallo il piè d'argento» (vv. 1-5)

¹³ «Scherzavano d'intorno / al' imagine bella, / cui faceva specchio il mar tranquillo, accesi / di novo e dolce foco / anco i gelidi pesci» (vv. 295-299)

¹⁴ «Il tauro allor, che fu ministro e mezo / de' divini intelletti, in ciel traslato, / quivi da indi in poi cinto di stelle / verso Orione il destro piè distende, / con l'altro curvo il novo Maggio attende» (vv. 548-552)

¹⁵ *Europa*, vv. 6, 20, 31.

e le colline e i campi
 rapido in ciel poggiando
 fendea, feria con tanta forza il sole,
 che novello Fetonte
 rotar quasi pareo
 molto vicino a Terra il carro d'oro.
 Sotto il celeste cane
 languiano erbette e fiori;
 nele più cupe tane
 ricovravan le belve;
 le più riposte selve
 cercavano gli armenti;
 e 'ncontro ai raggi ardenti
 facean schermo i pastori
 onde fresche, ombre fosche, antri et orrori.¹⁶

È questa descrizione però l'esempio più esposto di quelle cristallizzazioni tenui che interessano la versificazione di *Atteone*: la struttura di diciotto versi chiaramente divisi a metà da interpunzione allude a un lungo madrigale proteso già verso la stanza di canzone; nella sirma il ricorso improvviso e ripetuto alla rima baciata¹⁷ genera una concitazione che è come impostata a ribasso, su ter-

¹⁶ *Atteone*, vv. 270-288.

¹⁷ Struttura a schema *abacddeE*.

mini semplici accordati in cantilena (*cane:tane - belve:selve - armenti:ardenti*), al cui contrasto risplenda di più il prezioso sbalzo petrarchesco dell'ultimo verso¹⁸. E si intuisce, leggendo questo passo, che se la strutturazione metrica induce nella sintassi una partizione chiara (nella sirma tre distici costruiti in modo sintatticamente armonico seguiti da una terzina), essa oltre a ritmare e accompagnare e scandire quell'afflato descrittivo da cui tante volte l'idillio è dilatato ne sottolinea soprattutto un punto focale sul piano del significato: quell'estate così tante altre volte spettatrice muta di fatti d'amore e di sangue. Ma strutture impostate a questo fine medesimo miniavano in effetti la pagina già sin dalle primissime parole di Atteone alla madre, e caratterizzeranno, come si vedrà, l'intero discorso del fantasma del principe, aprendolo e chiudendolo e come tramandolo di una certa sonorità arcana¹⁹. Appartengono certo, queste forme, a quei «punti di riposo» e «fermo immagine»²⁰ della versificazione mariniana che la Salvarani vi ha iden-

¹⁸ RVF, CCCIII «fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi».

¹⁹ Alle strutture più significative, che si esamineranno in seguito, devono aggiungersi per completezza anche quelle ai vv. 231-243 (la condanna della rupe a Tigrino) e 678-685 (il lamento di *Atteone* già cervo sull'impossibilità di parlare con lingua umana ai suoi cani).

²⁰ Salvarani, *Musica e prosodia dell'Idillio*, cit., p. XC: «L'evoluzione interna dell'idillio mariniano, quindi, tende a frazionare il discorso in unità distinte, in successivi punti di riposo per lo sguardo interno del lettore: venendo così ad attenuare, e in sostanza a negare, la direzionalità narrativa che, nella preistoria del genere, distingueva l'idillio dalle forme madrigalesche o liriche più ampie».

tificato come tratto caratteristico, eppure assistiamo qui a qualcosa di più d'un semplice procedimento di decongestione, obbediente com'è, il loro manifestarsi, a istanze a pieno titolo retoriche e drammatiche, e ad una precisa accumulazione d'enfasi lacerata di tetro e di patetico: nel discorso di *Atteone* si raggiunge anzi davvero un equilibrio cristallino d'innesto tra le strutture materiche e tutte le tensioni musicali, teatrali, liriche che abbagliavano senza sosta l'ispirazione mariniana, nel segno di quel *pointillisme* di cui parla Pieri, che «nelle mani di Marino contraddice l'essenzialità e la miniaturizzazione madrigalesca, e aggredisce le grandi superfici, si esercita su smisurati corpi, o li allestisce»²¹.

Il discorso dell'«ombra vagante» (v. 129) inizia così:

- Madre, madre, tu dormi,
 e 'l mio fato crudele ancor non sai?
 Svegliati, sveglia omai. Va, riconosci
 la mia mal nota e peregrina forma,
 riconosci, et abbraccia
 del caro cervo tuo le corna, e bacia
 quella discreta e ragionevol fera,
 e quelle sparse viscere, che furo

²¹ Pieri, *Per Marino*, cit., p. 279.

dele viscere tue concetto e parto.
 Quel me, quel me tu vedi,
 o cara genitrice,
 che già con tanto duol, con tanta cura,
 generasti e nutristi.
 Piagni il tuo dolce figlio
 fatto d'altra natura.
 Piagni del caro pegno
 la cangiata figura.

Le parole pronunciate «languidamente / lagrimando» sono intessute da una tristezza sconsolata, che si concretizza anzitutto nelle figure di ripetizione tanto marcate, su cui si impostano gli «armonici» sorprendenti di questa maternità, di questa «pietà»²²: *madre...madre, Svegliati... sveglia, riconosci...riconosci, Quel me, quel me, con tanto...con tanta, Piagni...Piagni*. Il tono patetico di questo attacco si approfondisce poi nel tragico gioco di scontro dei pronomi: quel *tu dormi* iniziale, così venato di rimprovero e così abissalmente distante dal *mio fato*, poi *mia spoglia*, dovrà piegarsi a riconoscere la trasformazione del figlio in cervo, *caro cervo tuo*, e raccoglierne poi le viscere sparse, *de le viscere tue concetto e parto*, convincendosi che proprio in quelle viscere *quel me, quel me tu vedi*, ossia quel che resta

²² Ivi, p. 293.

del *tu* dolce figlio. In questa intersezione di personali e possessivi di prima e seconda persona che aprono il discorso di Atteone c'è in fondo tutta la constatazione amara del legame spezzato tra la madre e il figlio, tutta la tragedia della separazione che si impone da subito, che balza agli occhi senza preamboli, mentre i deittici diranno l'orrore, anche di chi parla, per la forma assunta prima di morire: *quella* [...] *forma* / *quel me*. Allo stesso tempo, è dalle figure di ripetizione che si innerva una trama più fitta, una rete che trattiene la versificazione mentre l'attraversa: *dormi/omai, forma/corna, abbraccia/bacia, fera/furo* oltre alla serie *cara/cura/natura/figura*. È così che Marino impone ai versi, anche dove non c'è rima, una precisa tenuta di forma, con un estro tra l'altro modernissimo oltre che, in questi termini, sconosciuto ad *Europa*. Ed è di nuovo nello stile semplice della cantilena che il principe giurerà anche la buona fede dei cani che lo hanno divorato, con movenza in tutto analoga, benché impostata per lo più sulla tonalità minore dei settenari:

I cani, i cani istessi
 tel direbbono anch'essi
 se quell'ave Bocche,
 che mangiaro il mio corpo, e quelle lingue,
 che leccaro il mio sangue
 come pronte già furo a divorare,
 fusser atte a parlare.

Nel breve giro di questi sette versi osserviamo la tela neutra dell'idillio incresparsi di nuovo, indugiare, mentre gli artifici della ripetizione concedono ad una forma di affiorare²³, per poi arrestarsi e infine spegnersi nella rima baciata *divorare:parlare*. Ma è di nuovo la ripetizione patetica in *incipit* a scatenare un piccolo sistema autonomo, *i cani, i cani*, con accumulazione pronominale in rima baciata *istessi:essi*, quasi a moltiplicarne il numero nel ricordo, e la truce menzione in terzina centrale (7+11+7) delle *avide bocche / che mangiaro* e delle *lingue /che leccaro*, coi due settenari consacrati l'uno alle bocche e l'altro alle lingue e l'endecasillabo invece lacerato dalla cesura canonica, segnata da interpunzione, col corpo nel suo centro e intorno l'orgia inconsapevole degli assassini. In queste strutture brevi che appaiono d'improvviso si sente tutta la libidine di Marino per la piccola gioielleria, per i monili preziosi di cui dissemina questo idillio, brevi inserti del tutto lirici che rischiarano e caratterizzano la finalità narrativa dei versi, senza arrivare mai ad interromperla. Dello stesso genere, per tutti, i quattro versi lapidari su ciò cui Atteone va incontro nella grotta:

²³ Per una globale e minuziosa descrizione di questi artifici di ripetizione si veda la nota metrica di Salvarani alla *Sampogna* a cura di Pieri, Ruffino e sua, cit., pp. CIII-CXXVIII.

Paradiso, s'io miro
 al ben, che vi trovai.
 Inferno, s'io mi giro
 al mal che ne portai.

Qui, nella dichiarazione postrema dell'ambivalenza del peccato, su cui Atteone non sa neppure da morto esprimere una condanna univoca, la pressione formale solidifica i versi in un organismo che ha l'icasticità dell'emblema: totalmente simmetrico in ogni sua parte (per due volte sostantivo – ipotetica – relativa in rima alternata), quartina di settenari tagliata con la precisione di una gemma, «madrigaletto concettoso, manieristico, tutto (volutamente) di superficie», alla sua stabilità però priva di perturbazioni il principe affida l'ammissione di un giudizio ancora affascinato e di un pentimento mai davvero compiuto, sublimato in forma nello «spettacolo, fastoso ma anche geometrico, delle variazioni sul tema, ricontemplato in infinite sfaccettature»²⁴.

Ma la composizione di *Atteone* non subisce soltanto il fascino grazioso e giocoso delle piccole forme. Altrove il testo si impenna in organismi più ambiziosi, la parola si deposita in arabeschi che la amplificano, cedendo alla seduzione di un corso più vasto, o di una misura non più a prevalenza settenaria:

²⁴ Pieri, *Per Marino*, cit., p. 301.

Ella, come s'inostra
 adusto nuvoletto a sole estivo,
 o qual a noi si mostra
 in Oriente la vermiglia Aurora,
 o come si colora
 lassù nel primo ciel di foco e sangue
 dela diva medesma il freddo argento
 ale magiche note
 di Tessaglia o di Ponto,
 così tinge il bel volto
 di porpora rosata e tale accende
 di rubiconda fiamma
 la guancia semplicetta.

Ancora una volta una trama di rime interseca un gioco fitto di assonanze strutturali: l'edificio si erge d'improvviso con una coerenza che si staglia sui versi che lo precedono, *inostra* rima con *mostra* e assuona insieme con *adusto*, e il vezzeggiativo del *nuvoletto* al secondo verso si accoppia alla *semplicetta* guancia dell'ultimo; *Aurora* rima esattamente con *colora* mentre in punta di verso ad *argento* risponde *Ponto*, e *Tessaglia*, che lo precede, riecheggia *Vermiglia* nel quarto verso. Tuttavia il senso di questa coesione formale è ancora tutto rivolto a ingemmare il doppio gioco delle tinte lunari che si bagnano del rosso del pudore, con l'ostro il vermiglio il fuoco e il sangue che trapassano, nel

verso esattamente centrale della costruzione, nel *freddo argento* delle notti di Ponto e Tessaglia, per riaccendersi poi nuovamente nella *porpora rosata* e nella *rubiconda fiamma*.

Di nuovo non c'è indugio, in questo strutturarsi dei versi, ma il senso pieno invece di un narrare che ha il proprio culmine proprio nel virare in descrizione, parte essa stessa irrinunciabile del progetto del racconto, sostanza primaria dei fatti, specchio vivo della tragedia in atto: così il poeta, prima di dire la reazione di Diana allo sguardo di Atteone che ha violato le sue nudità, descrive il pudore tutto umano della dea articolando una similitudine trimembre giocata splendidamente sul confine tra la sua forma umana e l'altra sua forma lunare, cosicché a somigliare al volto e alla guancia sono le nuvole, l'aurora, e poi l'eclissi stessa del suo astro. E in questa enfasi così affascinata dall'atto stesso del descrivere c'è in fondo tutta la cifra della composizione mariniana, se da Ovidio, da cui pure la similitudine è certamente «derivata»²⁵, la distanza è siderale:

Qui color infectis adversi solis ab ictu
nubibus esse solet aut purpurae Aurorae
is fuit in vultu visae sine veste Dianae

²⁵ *Sampogna*, cit., nota *ad locum*, che chiarisce la derivazione da Ovidio, *Met.*, III, 183-185.

Marino non solo scorpora in due diversi membri della similitudine l'aurora e la nube, ma inserisce *ex novo* tutta la menzione arcana e inquietante *ale magiche note / di Tessaglia e di Ponto*, assente in Ovidio: menzione che non è certo gratuita, se la luna dal volto rosso annuncia sciagure per antica superstizione, qui forse confortata tra l'altro dal ricordo della *Medea* di Seneca, allorché la maga, proprio in Tessaglia, invoca la luna rivestita di aspetto funesto a presiedere all'incanto maledetto delle vesti di Creusa:

nunc meis uocata sacris, noctium sidus, ueni
pessimos induta uultus, fronte non una minax²⁶

E così l'esondazione descrittiva mostra anche la sua forza di collocarsi entro un radicamento che in realtà ne approfondisce il significato anche quando sembra deviarlo, e che fa risuonare i versi, proprio con l'istoriarli, di una sonorità antica che li sostiene senza scalfirne la levità.

Dall'annuncio di sciagura alla sciagura compiuta, è con un'avvedutezza formale analoga che Marino ancora sceglierà di concludere le parole pronunciate da Atteone, con l'epitaffio che questi detta alla propria madre:

²⁶ Seneca, *Medea*, vv. 750-752.

«Qui sepolta si serba
 d'Atteone una parte. Il più di lui
 nel ventre de' suoi cani ebbe sepolcro,
 quel dì che morto giacque ala fontana,
 martire di Diana».

Non solo il lungo discorso si chiude, come si era aperto, in rima baciata, ma l'epitaffio è incardinato ancora su un gioco di coppia, *sepolta* / *sepolcro*, analogo a quelli già incontrati, e l'ultima parola del principe *martire* è ancora per la Dea di cui tanto di rado ha pronunciato il nome e di cui il ricordo, anche nella morte, ancora sembra tanto vivo.

Avvicinandosi alla conclusione resta da notare come, nella prospettiva dei procedimenti versificatori con cui *Atteone* avanza, risulti difficile accostarlo ad *Europa*: anzi pare francamente necessario, proprio partendo dagli esempi qui offerti delle sue precise peculiarità metriche, chiedersi se sia opportuno continuare a considerare probante, per la datazione di *Atteone*, una cosiddetta sua parentela metrica²⁷

²⁷ Nel suo saggio *Genesis e metrica degl'idilli della Sampogna*, in Edoardo Taddeo, *Studi sul Marino*, cit., p. 72, lo studioso fondava infatti la datazione quasi coeva dei due idilli su un esame rivolto alle strutture esteriori della versificazione mariniana, senza soffermarsi però sulla grande distanza tra i due idilli sul piano dei meccanismi d'alternanza tra endecasillabi e settenari che qui si sono tenuti in considerazione, che mostrano come l'uniformità da lui ravvisata sia poco più che una parvenza di superficie: «Dapprima *Europa* (IV), e molto vicino ad essa *Atteone* (II). Questi due idilli sono infatti prevalentemente in endecasillabi e settenari sciolti, con rare rime; impiegano l'endecasillabo sciolto nei finali, e il settenario sciolto una sola volta per ciascuno, nel

con *Europa* difficile, a quanto consta e alla luce degli studi più recenti qui esaminati, da rintracciare. Certo, ambedue gli idilli contengono un lungo lamento in settenari e sono scritti solo in endecasillabi e settenari: ma le somiglianze si fermano qui. *Atteone* è attraversato da sequenze di settenari anche di discreta lunghezza del tutto assenti nell'altro idillio, che per contro è tramato, soprattutto negli stessi settenari, da una tendenza alla suddivisione interna per via di interpunzione non così accentuata in *Atteone*. *Europa*, soprattutto, obbedisce a una precisa legge di distribuzione dei versi non più valida qui, ove la loro strutturazione segue un principio completamente divergente, elastico, meno vincolato, sostenuto da un'*inventio* metrica più indulgente che procura l'affiorare di forme chiuse nei suoi snodi più significativi.

A provare, d'altronde, che governa *Atteone* la legge che qui si è cercato di indicare, è anche la conclusione stessa dell'idillio:

Ciò detto la dolente e pallid'ombra
con la notturna vision disparve.

lamento di *Europa* (v. 399 ss.) e in quello di *Atteone* (v. 761 ss.). Salvo questa, non vi è altra discriminazione metrica fra parti narrative e parti in discorso diretto, il metro madrigalesco libero essendo usato indifferentemente nell'uno e nell'altro caso. *Europa* ed *Atteone* sono dunque fra gl'idilli i più vicini, dal punto di vista della metrica, alle *Egloghe boscherecce*».

Destossi allor la sbigottita, e quanto
la fuggitiva imagine l'impose
velocemente ad eseguir s'accinse.

Questi cinque endecasillabi del tutto privi di rime, di figure improntate su coppie di vocaboli, di espedienti fonici sensibili, del tutto sguarniti di ogni enfasi, quasi necessari unicamente a concludere il racconto in maniera coerente, rivelano un loro modo minore tanto scoperto da dover essere anch'esso la risultanza di procedimenti retorici di recisa sottrazione: lo stesso decreto che ordinava e dominava l'insorgere delle forme nelle parole pronunciate dall'ombra ora frena la mano e trattiene la penna e placa le allucinazioni dell'ispirazione. Di nuovo, pensando che gli ultimi versi di *Europa* esaltavano in festa il toro divino proiettato alle stelle, la sordina dimessa che chiude *Atteone* sarà l'ultima prova di un estro davvero diverso.

INDICE

SOGNO D'UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE Luisella Giachino	pag. 5
ATTEONE Giovan Battista Marino	“ 33
L'OMBRA E LE FORME Nicolò Maria Fracasso	“ 75

Finito di stampare nel mese di settembre 2015