Ilaria Paltrinieri

Tra continuità e frattura

Classicism and Beyond / Il classicismo e oltre

Edited by / A cura di
Marc Föcking, Susanne A. Friede,
Florian Mehltretter, Angela Oster

Editorial Board / Comitato scientifico
Antonio Corsaro (Università degli studi di Urbino Carlo Bo)
Chiara Lastraioli (Université de Tours)
Sarah Rolfe Prodan (Stanford University)
Dietrich Scholler (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)
Anita Traninger (Freie Universität Berlin)

Vol. 4

Ilaria Paltrinieri

Tra continuità e frattura

La poetica della novità di Giovan Battista Marino

DE GRUYTER

Research and publication funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation), Forschungsgruppe 2305, project number 265293505 ('Discursivizations of the New. Tradition and Innovation in Medieval and Early Modern Texts and Pictures').

Zgl. Dissertation, Ruhr-Universität Bochum, 2024.

ISBN 978-3-11-914596-1
e-ISBN (PDF) 978-3-11-221201-1
ISSN 2940-0074
DOI https://doi.org/10.1515/9783112212011

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. For details go to https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

Creative Commons license terms for re-use do not apply to any content (such as graphs, figures, photos, excerpts, etc.) not original to the Open Access publication and further permission may be required from the rights holder. The obligation to research and clear permission lies solely with the party re-using the material.

Library of Congress Control Number: 2025944412

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at http://dnb.dnb.de.

© 2025 the author(s), editing © 2025 Ilaria Paltrinieri, published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, Genthiner Straße 13, 10785 Berlin
The book is published with open access at www.degruyterbrill.com.

Cover image: Frans Huys, Groteske Maske, 1555, Kupferstich, Blatt 159x143 mm, Inventar-Nr.: FHuys WB 3.1b, © bpk Berlin/Herzog Anton Ulrich-Museum
Typesetting: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyterbrill.com
Questions about General Product Safety Regulation:
productsafety@degruyterbrill.com

Ai miei genitori

Ringraziamenti

Desidero ringraziare il prof. David Nelting (Ruhr-Universität Bochum) per la salda fiducia, i saggi consigli e la costante disponibilità che mi ha offerto in questi anni di collaborazione. In un percorso lungo, talvolta complesso, è stato per me un punto di riferimento imprescindibile, contribuendo alla mia crescita non soltanto professionale, ma anche personale: la mia riconoscenza nei suoi confronti va oltre la stesura di questo lavoro.

Un ringraziamento altrettanto sentito va al prof. Emilio Russo (Roma La Sapienza) per il tempo, la stima e la gentilezza che mi ha concesso e dimostrato: i suoi suggerimenti sono stati decisivi, una fonte di ispirazione preziosa e inesauribile in questo mio viaggio tra le carte mariniane.

Sono profondamente grata al prof. Bernhard Huss (Freie Universität Berlin), che ha creduto in me e in questo progetto sin dalle sue prime fasi, coinvolgendomi in uno scambio intellettuale ricco e stimolante. Insieme a lui, ringrazio i colleghi del gruppo di ricerca, in particolare il prof. Klaus W. Hempfer (Freie Universität Berlin), per aver condiviso e arricchito questo percorso. Alla *Deutsche Forschungsgemeinschaft* va il mio ringraziamento per aver reso questa esperienza possibile.

Un ringraziamento particolare e molto sentito va alla prof.ssa Clizia Carminati (Università degli Studi, Bergamo), al prof. em. Rudolf Behrens (Ruhr-Universität Bochum), al prof. Florian Mehltretter e a Maddalena Fingerle (Ludwig-Maximilians-Universität München): le loro osservazioni, sempre pertinenti e illuminanti, hanno inciso in modo determinante sulla riuscita di questo lavoro. Desidero inoltre ringraziare la prof.ssa Susanne A. Friede e la prof.ssa Linda Simonis (Ruhr-Universität Bochum) per il dialogo stimolante e le preziose indicazioni fornitemi nel giorno della mia difesa. Ringrazio anche la casa editrice De Gruyter, i direttori e le direttrici della collana *Classicism and Beyond* per aver accolto questo volume tra le loro file.

Ringrazio con affetto i miei genitori, Roberta e Luciano, per il loro amore, il loro sostegno e la loro presenza. Ringrazio poi gli amici più cari, sospesi tra Italia e Germania, e gli amici e colleghi di Bochum.

Infine, ma non meno intensamente, ringrazio Tobit e Sophie.

Open Access. © 2025 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212011-202

Sommario

Ringraziamenti —— VII

1 Introduzione —— 1
1.1 «ed io, che vago son di nove cose» (*Ad*. VII, 61, 3) —— **1**
1.2 «dove l'erba stampata ancor si vede / de le vestigia del diletto antico» (*Ad*. XIX, 12, 3–4) —— **34**

2 Per una teoria della sonorità tra Cinquecento e Seicento —— 55
2.1 La tradizione trattatistica cinquecentesca —— **58**
2.1.1 La precettistica fonetica di Pietro Bembo e Emanuele Tesauro: il sistema vocalico —— **63**
2.1.2 La codificazione di Ermogene e il pluralismo fonetico cinquecentesco: le diverse linee interpretative —— **91**
2.1.3 La ricezione delle precettistiche retoriche multipartite: il sistema degli stilemi della sonorità —— **139**
2.1.3.1 La prima direttrice: il concorso vocalico —— **140**
2.1.3.1.1 Le posizioni pretassiane —— **140**
2.1.3.1.2 La riflessione tassiana —— **168**
2.1.3.2 La seconda direttrice: il sistema consonantico —— **193**
2.1.4 La posizione dell'omiletica post-tridentina tra fine Cinquecento e primo Seicento —— **203**
2.2 Lo sviluppo della riflessione seicentesca sulla sonorità —— **251**
2.2.1 I fondamenti teorici della *mezzanità* —— **255**
2.2.2 *Mezzanità* applicata: confronto e analogie con gli sviluppi stilistici raggiunti nello *Stato rustico* di G. V. Imperiale —— **296**

3 Le conseguenze della *mezzanità* —— 351
3.1 Il superamento dello stile burlesco e il principio della dolcezza dei versi —— **352**
3.2 Il principio di indifferenza al soggetto —— **410**
3.3 Il principio di neutralizzazione affettiva —— **461**

4 Conclusione —— 520

5 Bibliografia —— 529

6 Indice dei nomi —— 549

1 Introduzione

1.1 «ed io, che vago son di nove cose» (*Ad*. VII, 61, 3)

Nonostante le divergenze ideologiche, di indirizzo poetico e anche di natura personale enfatizzate da un certo filone storiografico tradizionale che scolasticamente scompone il panorama letterario seicentesco nelle fazioni dei «concettisti» o «marinisti», dei «barocchi moderati» e dei «classicisti antibarocchi»,[1] il medesimo parametro, quello della *novità*, accomuna le dichiarazioni poetiche di quattro prominenti letterati attivi sul finire del Cinquecento e l'inizio del Seicento. Al napoletano Giovan Battista Marino (1569–1625), "unica fenice [... e] prencipe della moderna poesia", dallo "spirito atto a sapere inventar novità",[2] si possono infatti idealmente avvicinare tre poeti genovesi ritenuti – in vario grado e più o meno

1 Un'applicazione delle categorie formali citate si legge in un approccio ermeneutico tradizionale, risalente agli anni Sessanta del secolo scorso, come quello di Franco Croce (*Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni 1966; id., "Critica e trattatistica del Barocco", in: *Storia della Letteratura italiana*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, 8 vol., vol. V *Il Seicento*, Milano, Garzanti 1967, pp. 473–518; a riguardo cfr. oltre). Evitare le polarizzazioni scolastiche per soffermarsi sul più ampio quadro generale seicentesco è esigenza sentita nella storiografia contemporanea: "sembra ormai indispensabile superare categorie critiche che hanno fatto il loro tempo (la contrapposizione tra 'concettisti' e 'classicisti', ad esempio, o l'idea di un 'barocco moderato') e lavorare a una visione complessiva aggiornata e sufficientemente organica" (Maria Cristina Cabani et al., "Il Seicento in poesia: categorie storiografiche e canone", in: *I cantieri dell'italianistica: Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo, Atti del XVIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Padova, 10–13 settembre 2014*, a cura di Guido Baldassarri et al., Roma, AdI 2016, pp. 1–20, qui p. 9).

2 Le citazioni provengono rispettivamente da due fondamentali paratesti mariniani, la *Dedica* al *Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuello Duca di Savoia* (1608) e la *Lettera a Claudio Achillini*, quarta prefatoria alla *Sampogna* (1620). Rispettivamente: Marino, *Dedica al Ritratto* 8, pp. 61–70, qui p. 67 (tutte le citazioni del *Ritratto* provengono dall'edizione: Giovan Battista Marino, "Il Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuello Duca di Savoia", a cura di Marco Corradini, in: id., *Panegirici*, a cura di Marco Corradini, Gian Piero Maragoni e Emilio Russo, Roma, BIT&S 2020, pp. 9–222); Marino, *Lettera ad Achillini*, pp. 23–60, qui p. 52 (tutte le citazioni della *Sampogna* provengono dall'edizione: Giovan Battista Marino, *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Parma, Fondazione Pietro Bembo 1993). Si potrebbero citare altri esempi: nella *Sampogna*, Marino definisce il proprio alter ego Fileno "ritrovator sublime" (*Sampogna* IX, 76). Per ragioni diametralmente opposte, in un altro celebre paratesto, la *Lettera Claretti*, prefatoria alla *Lira* (1614), il poeta definirà i propri oppositori "inabili a saper ritrovar novità" (Marino, *Lettera Claretti* 6, pp. 101–188, qui p. 140; tutte le citazioni del testo provengono da: Emilio Russo, "Le promesse del Marino. A proposito di una redazione ignota della lettera Claretti", in: id., *Studi su Tasso e Marino*, Roma/Padova, Antenore 2005, pp. 101–188).

Open Access. © 2025 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212011-001

appropriatamente – suoi antagonisti. Servendosi di termini analoghi a quelli mariniani, i tre affermano di essere a loro volta alla ricerca di «novità».

Si tratta del poeta Gabriello Chiabrera (1552–1638), tradizionalmente ricondotto al solco del classicismo, dell'equilibrio e del buon gusto poetico; come tale viene contrapposto al Marino, a scapito della simpatia che lo lega al napoletano,[3] ma anche di quanto espressamente dichiara di sé: "scherzava sul poetar suo in questa forma; diceva ch'egli seguia Cristoforo Colombo suo concittadino, ch'egli voleva trovar nuovo mondo, o affogare".[4] Similmente, il secondo poeta, Gaspare Murtola (1570–1625), che contro il Marino intentò un omicidio per screzi poetici e personali,[5] dichiara di aver seguito "strada diversa da quanti habbiano sino hora scritto".[6] Infine, il poeta esordiente Giovan Vincenzo Imperiale (1582–1648), legato

3 Cfr. in merito il recente studio di Clizia Carminati ("Reti epistolari intro a Marino (e a Chiabrera)", in: *Archilet: per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna: atti del Seminario internazionale di Bergamo, 11–12 dicembre 2014*, a cura di Clizia Carminati et al., Verona, QuiEdit 2016, pp. 67–78, qui pp. 70–72) sui carteggi epistolari tra Marino e Chiabrera incrociati ad altre testimonianze: ne è emerso che i due poeti fossero legati da rapporti di stima del tutto sincera oltre ogni presunto antagonismo polarizzato – diversamente da quanto assunto ad es., sin dal titolo, in una monografia piuttosto datata: *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano, Atti del convegno di Studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte, Savona, 3–6 novembre 1988*, a cura di Fulvio Bianchi e Paolo Russo, Genova, Costa & Nolan 1993.

4 Gabriello Chiabrera, "Vita di Gabriello Chiabrera scritta da lui medesimo", in: id., *Canzonette, Rime varie, Dialoghi*, a cura di Luigi Negri, Torino, UTET 1964 [1952], pp. 507–516, qui p. 515. Nell'edizione aggiornata della *Vita* pubblicata dopo il ritrovamento dell'autografo presso il fondo barberiniano, Clizia Carminati ("L'autobiografia di Chiabrera secondo l'autografo", in: *Studi Secenteschi* 45 (2005), pp. 3–44) ripristina una lezione diversa: "scherzando sul suo poetare in nove forme, diceva che egli seguiva Cristofaro Colombo suo cittadino; e che egli voleva trovare novi modi, o affogare" (Chiabrera, *Vita* 26, in: ivi, p. 40). La variazione, verosimilmente dovuta a un'arguzia verbale complessa tra *mondi* e *modi* secondo le ragioni addotte da Carminati (ibid., nota 107), non pone tuttavia in discussione la centralità del parametro della novità per il Chiabrera, bensì contribuisce ad attestare la sua natura di cliché. Ringrazio Emilio Russo per questa segnalazione importante.

5 Per la ricostruzione della polemica tra Marino e Murtola cfr. la monografia di Emilio Russo (*Marino*, Roma, Salerno 2008, pp. 87–116), nonché gli approfondimenti specifici oltre (§ 2.2.1).

6 Gaspare Murtola, "Lo Stampatore a' Lettori", in: id., *Della Creatione del Mondo, poema sacro, del Sig. Gasparo Murtola, al Sereniss. D. Carlo Emanuello Duca di Savoia*, in Venetia, Appresso E. Deuchino et Gio. Batt. Pulciani, 1608, A3: "non voglio parimente mancar di dir, che se bene la materia del Poema del Sig. Murtola, sia materia trattata da tanti, [...] e molti per avventura possino haver opinione, che il Sig. Murtola non habbia in se novità, e che dica le medesime cose, che hanno detti gli altri, con tutto ciò, il detto Signor ha professato di tener strada diversa da quanti habbiano sino hora scritto, come ben potrà vedere chi vorrà far parallelo fra Scrittura, e Scrittura".

al napoletano da rapporti letterari complessi e piuttosto ambigui,[7] parimenti "lasciando / con alternato piè sentieri antichi, / sentier deliziosi, ad altri novi / non men belli trapass[a]".[8] Persino un antico sodale trasformatosi poi in tenace oppositore del Marino, come Tommaso Stigliani (1573–1651), nutre affini aspirazioni letterarie: con la scelta di un titolo eloquente quanto programmatico per un epos dalle grandi speranze sulle imprese di Colombo, il materano rimarca di aver inteso comporre il poema del *Mondo nuovo*, applicando allusivamente l'attributo non alla sola materia, ma a tutte le dimensioni del testo, in ottica chiaramente agonistica. Soltanto in seguito, dopo una rivalità pluriventennale sfociata in aperto conflitto, lo Stigliani si sarebbe infine dichiarato vinto dal più popolare Marino: avrebbe significativamente attribuito la mancata fortuna dell'opera sua proprio al progressivo diffondersi, nel pubblico, di uno snaturato e "cieco desiderio [...] di novità", cui si sarebbe intenzionalmente tenuto distante.[9]

È circostanza importante che lo Stigliani e, con lui, un amico del Marino, quale era il bolognese Claudio Achillini (1574–1640), o anche il ferrarese Alessandro Guarini (1563–1636), figlio del più celebre poeta Giovanni Battista (1538–1612), intendessero la novità in orizzonte strettamente tecnico, in relazione a una prassi stilistica giocata sull'impiego di licenze elocutive percepibili anche come abuso.[10]

7 Si rinvia al paragrafo § 2.2.2 per gli approfondimenti.

8 G. V. Imperiale, *St. rust*. VII, 87–89. Si cita il testo dall'edizione: Giovan Vincenzo Imperiale, *Lo stato rustico*, a cura di Ottavio Besomi, Augusta Lopez-Bernasocchi e Giovanni Sopranzi, 2 vol., Roma, BIT&S 2015.

9 Tommaso Stigliani, *Lettera LXXVI al Signor Rodrigo*, di Matera, 4 di marzo 1636, in: Giambattista Marino, *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, a cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini, 2 vol., vol. II, Bari, Laterza 1912, pp. 341–347, qui p. 345. Per i rapporti del Marino con questo autore cfr. oltre § 2.2.1.

10 Per Stigliani (*Lettera LXVI*, in: Marino, *Epistolario* II, p. 345), la *novità* definisce una degenerazione stilistica diffusasi sia nella prosa sia nella poesia; nella poesia, qualifica uno stile ritenuto retoricamente troppo esuberante, passato alla storia sotto l'etichetta *marinismo*: "Un tempo i lettori si contentarono d'una lettura non cattiva, poi volsero eccellenza, appresso desiderarono maraviglie, ed oggi cercano stupori; ma, dopo avergli trovati, gli hanno anco in fastidio ed aspirano a trasecolamenti ed a strabiliazioni. Che dobbiamo noi fare in così schivo tempo ed in così delicata età e bizarra, il cui gusto si è tanto incallito e tanto ottuso che oramai non sente più nulla? Apunto non istampiamo nulla, ma stiamcene in riposo, mentre ogni buona fatica è perduta. E dico «buona fatica», perché mi par di vedere che questa soverchia delicatezza del secolo si vada a poco poco convertendo in totale stupidezza e pazzia, mentre egli insieme col non gradir gli scritti perfetti gradisce gli affettati e gl'idioteschi, cotanto in lui prevale il cieco desiderio che tien di novità. Io intendo non solo di quel poetar ridicolo che 'l Marino chiamava «stile metaforuto», e che dopo la publicazion de le sue prime rime fu sua seconda maniera, e nel quale egli ha avuto molti moderni versificatori che con cotal piggioramento l'hanno immitato; ma ancora di quel prosare in romanzi con locuzion monca e storpiata, che ultimamente s'introdutto e messo in uso da alcuni giovani cervellini e bisbetici". Per Claudio Achillini, il quale utilizza il termine nel car-

Se Stigliani, Achillini e Guarini pensano e sanzionano specificatamente le metafore inconsuete o i traslati più arditi, per il Chiabrera la novità è al contrario titolo di vanto e consiste principalmente in un ampiamento "ardito" del repertorio dei metri e delle rime nel volgare riprendendo moduli prelevati dalla letteratura greca. Composta "non discostandosi da' Greci [...], alla sembianza di Anacreonte e di Saffo e di Pindaro e di Simonide", la produzione di Chiabrera presenterebbe infatti un grado di sperimentazione superiore a quella dei "poeti volgari [...] poco arditi e troppo paventosi di errare": tra le novità rivendicate, il genovese cita il riadattamento di schemi metrici e ritmici, alcuni tentativi di commistione dei generi letterari o di alcuni loro elementi strutturali, come anche la proposta di nuovi, arditi processi di composizione delle parole o di alterazione sintattica ricalcati sugli usi del greco.[11] Similmente argomenta anche l'Imperiale, il quale, oltre ad affermare di aver abbandonato i sentieri poetici noti, dichiara di aver composto, con il poema dello *Stato rustico* (1607), una "tela novella", attuando significa-

teggio con Ridolfo Campeggi, autore delle *Lagrime della Vergine*, la novità è l'arditezza stilistica che occulta con transitoria lucentezza l'autentico lume del testo, ossia la sua portata semantica: "Questo stile è ripieno di quella poetica purità che veramente si richiede a tal matteria, ed è libero da quelle moderne novità, che, per qualche raggio d'accidental bellezza che possono vibrare, tolgono molto di credito al serio di quella sentenza che si tratta. E, quanto a me, stimo che cose tali siano le comete della poesia. Ch'essendo le comete, quasi dirò, stille addotive e lumi adulterini, anzi false gemme del gran cerchio del cielo, tali riescono apunto le smoderate novità e i troppo arditi trasporti dei compositori di questo secolo" (Claudio Achillini, *Lettera LXI al Conte Ridolfo Campeggi*, 1617, in: Marino, *Epistolario* II, pp. 153–154, qui p. 153). Per Alessandro Guarini la novità è ogni uso inconsueto e dunque ardito della metafora quando si discosta dai precetti retorici tramandati, in particolare dagli aristotelici: "sarà certo cosa degna se non di lode almeno di scusa l'opinione che tengo io, che in questo negozio l'esser timido, anzi che non, sia gran senno, essendo a mio parere altrettanto biasimevole la coloro follia, che, per farsi ammirare con la novità e col pericolo, pel filo d'una corda in alto temerariamente poggiando, con una sola vergognosa e mortal caduta possono fare in un medesimo tempo l'ardimento loro ridicolo e lagrimabile" (Alessandro Guarini, *Lettera XL a Claudio Achillini*, di Mantova, tra il 1610 e il 1616, in: Marino, *Epistolario* II, pp. 134–142, p. 139).

11 Per tutte le citazioni cfr. Chiabrera, *Vita*, p. 509. L'autobiografia riporta con dettagliata precisione tutte le novità rivendicate (ivi, pp. 509s.): acquista pertanto il valore di un manifesto letterario; redatta in tarda età, documenta insieme, in retrospettiva, una parabola poetica giunta a maturazione e compimento. In merito, appare significativo come Marziano Guglielminetti ("Giovanni Battista Marino. La lirica, l'epica e la parodia", in: id., *Manierismo e Barocco*, Torino, UTET 1990, pp. 357–412, qui p. 383) biasimi il poeta proprio per l'introduzione di novità soltanto tecniche: "mescolava nuovo e vecchio, senza troppo imbarazzo, e il suo richiamo a Colombo, caro anche al Marino, serve di copertura ad un'ansia di novità che, oltre la sperimentazione di nuovi versi, non va".

tive innovazioni dal punto di vista del genere letterario, dello schema metrico nonché dell'elaborazione retorica.[12]

Leggermente dissimile la posizione del Murtola, il quale, nella prefatoria anteposta alla propria *Creazione del mondo* (1608), pur senza parlare apertamente di novità, rimarca ripetutamente e in modo continuativo di aver seguito una "strada diversa" dai predecessori. Assai verisimilmente, questa circostanza è dovuta all'intromissione dello stesso Marino, con cui il genovese stava avendo dissapori notevoli: accusato, con il discredito che gliene deriverà, di aver composto un poema esameronico compiendo un "saltello dietro al Tasso" del *Mondo Creato*,[13] è altamente probabile che il Murtola si trovasse costretto a concepire la prefatoria come un'apologia per disinnescare il potenziale esplosivo delle critiche mossegli. Così, la tematizzazione lunga tre pagine di tutti i possibili modelli della *Creazione del mondo* non appare finalizzata tanto a individuare una tradizione da proseguire idealmente, ma costituisce uno snodo argomentativo obbligato; similmente, ogni esplicita pretesa di assoluta novità era presumibilmente resa più ardua da sostenere in maniera convincente dopo la contestazione mariniana. Ciò nonostante, il Murtola non rinuncia a rivendicare per la propria opera un certo grado di novità, che individua, ad esempio, nella diversa *dispositio* dei canti, nell'adozione dell'ottava rima a scapito della composizione in verso sciolto, nella diversa trattazione della materia, descritta nei minimi particolari e resa così, a suo parere, più evidente, dilettevole e meravigliosa. Anche se non del tutto nuova, la via tracciata gli appare abbastanza diversa da risultare ottima, costituendo un nuovo modello letterario fondato sull'*evidentia*:

> questa era strada migliore, e perciò li Poeti greci sono stati migliori de' Latini, Homero di Virgilio, e l'Ariosto, che ha seguito Homero è stato miglior del Tasso, che tutto ciò è conforme alla dottrina di Cicerone, Quintiliano, Hermogene, e Demetrio Falereo; e che l'artificio di un buon retorico si scopriva maggiormente in saper aggrandir le cose humili, e basse, si come per lo contrario le grandi abbassare.[14]

12 Imperiale, *St. rust*. VII, 63. Su questi temi oltre § 2.2.2.

13 Marino, *Lettera ad Achillini*, p. 39.

14 L'intera argomentazione del poeta si legge nella prefatoria dello *Stampatore a' lettori* (Murtola, *Creatione del mondo*, pp. A2–A7): il paratesto meriterebbe un approfondimento specifico da una prospettiva stilistico-retorica, giacché la generalizzazione dell'argomento maturato sui luoghi dei retori è capzioso. Ha recentemente discusso della pretesa di novità contenuta nella prefatoria David Nelting ("Vigilanz und Observanz im *poema sacro*: Überlegung zur Vorrede von Gasparo Murtolas *Della creatione del mondo* (1608)", in: *Kreativität im Schnittpunkt der Observanzen, Italienische Literatur um 1600 zwischen Gegenreformation und Regelpoetik*, a cura di Maddalena Fingerle e Florian Mehltretter, Berlino/Boston, De Gruyter 2023, pp. 173–192, qui pp. 180–188), seppur in prospettiva diversa.

È proprio il fatto che le pretese di novità del Murtola siano formulate per ragioni contingenti in una variante più cauta e indebolita rispetto a quelle ben più esplicite sostenute da Marino ad attestare indirettamente come il parametro della novità abbia rilevanza fondamentale nel sistema di pensiero seicentesco. La mancata novità dell'opera d'arte costituisce di per sé un parametro negativo abbastanza forte da rendere illegittimi alcuni casi di scrittura: nel caso specifico del Murtola, lo costringe ad individuare alcuni tratti innovatori in specificità tutto sommato marginali e secondarie della produzione letteraria, così che questa possa essere ritenuta pienamente valida.

Questa rapida carrellata di personaggi di primo piano per il panorama poetico seicentesco e per la stessa biografia mariniana dimostra altresì come la novità sia un parametro intrinseco alla discussione letteraria del Seicento avente funzionamento trasversale: un'analoga e generale "aspirazione alla novità"[15] associa autori,[16] programmi e generi letterari diversi sotto una comune egida, ben oltre gli antagonismi e i conflitti di natura personale. Alla base di questa comune aspirazione starebbe, secondo un approccio tradizionale come quello di Franco Croce, la "coscienza del distacco", "di una diversità della letteratura moderna da quella del passato":[17] la fede nelle superiori qualità e potenzialità della prima

15 Traggo ispirazione da un termine di Franco Croce ("Critica", p. 474), il quale, pur ritenendo l'aspirazione alla novità una caratteristica generale del contesto culturale e letterario, lo applica contestualmente alla poetica del solo Chiabrera. Prima di lui Francesco Mango (*Le fonti dell'*Adone *di Giambattista Marino*, Torino/Palermo, C. Clausen 1891, qui p. 157) definiva la novità "uno de' criteri estetici del seicento"; la base teorica, che tracciava un ponte tra il Barocco e "l'avida ricerca del nuovo", era stata tuttavia posta da Benedetto Croce ("Il concetto del Barocco", in: *La Critica: Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia* 23 (1925), pp. 129–142, qui p. 139).

16 L'autrice si impegna a utilizzare un linguaggio neutrale dal punto di vista del genere. Giacché tutt'oggi mancano normative unitarie per la lingua italiana, per ragioni di chiarezza sintattica e di leggibilità si sceglie di evitare la duplicazione del soggetto nella scrittura, ancora lontana dall'uso comune, operando nel seguente modo: qualora non fosse possibile riformulare il periodo, si ricorrerà al maschile in funzione neutra (inclusiva) per i sostantivi plurali declinabili quando designano gruppi di individui appartenenti a generi diversi. Anche quando non espressa, l'autrice tiene sempre in considerazione la variante femminile di tali sostantivi in ogni parte del presente lavoro.

17 F. Croce, "Critica", pp. 473s. Pur senza condividere l'impiego delle categorie polarizzate di Franco Croce, appare assai rilevante che il filologo legga in tale "contrapposizione passato-presente [...] lo sfondo comune di tutta una cultura senza che le differenze di scelte entro questa contrapposizione possano da sole servire a sistemare il quadro dei conflitti di gusto, senza che tutti i conservatori siano antibarocchi e tutti gli innovatori siano barocchi" (ivi, p. 476). Anche nella filologia tedesca, nel tentativo di perfezionare le due categorie storiografiche tradizionali *barocco* e *manierismo* rispetto a *Rinascimento*, Gerhard Regn ("Barock und Manierismus. Italienische Anmerkungen zur Unvermeidbarkeit einer problemlästigen Begriffsdifferenzierung", in: *Europäische Barock-Rezeption*, a cura di Klaus Garber, 2 vol., vol. II, Wiesbaden, Otto Harrassowitz

spiegherebbe bene perché il parametro della novità acquisisca una priorità quasi assoluta rispetto ad altri presupposti culturali, consentendo inoltre di ricostruire efficacemente un contesto storico-letterario articolato e complesso nella propria stratificazione oltre ogni netta contrapposizione scolastica.[18]

Riproporre di assumere la prospettiva della 'modernità' per ricostruire gli sviluppi letterari e culturali del Seicento è però un approccio che comporta un certo margine di rischio proprio perché in sé non del tutto innovativo: se, da una parte, la chiave di interpretazione della novità ha l'innegabile vantaggio di recuperare un parametro generalizzato e storicamente valido, impiegato dai medesimi autori biografici per percepire e descrivere sé stessi, essa comporta, dall'altra, il rischio di rievocare giudizi di valore diffusisi nella critica letteraria già dai tempi dell'Arcadia e riequilibrati, particolarmente in prospettiva mariniana, soltanto negli anni Settanta del secolo scorso grazie al lavoro di Giovanni Pozzi.[19] Alludiamo cioè ai tentativi di misurare l'effettivo tasso di modernità delle opere seicentesche per riscontrare e quindi rimproverare sistematicamente la sua mancanza. Il rigetto più eloquente in merito è sicuramente quello di Francesco De Sanctis, formulato appunto in relazione all'*Adone* mariniano:

> La novità e la meraviglia non è nel repertorio, che è vecchissimo, un rimpasto di elementi e motivi per lungo uso divenuti ottusi; ciò che è ripulito e messo a nuovo è lo scenario, o lo spettacolo, vecchio anch'esso, ma lustrato e inverniciato. [...] Un ideale frivolo e convenzionale, nessun senso della vita reale, un macchinismo vuoto, un repertorio logoro, in nessuna relazione con la società, un assoluto ozio interno, un'esaltazione lirica a freddo, un naturalismo grossolano sotto velo di sagrestia, il luogo comune sotto ostentazione di originalità [...],

2000, pp. 879–898, qui p. 893) ha proposto di riconoscere il maggior grado di 'emancipazione' nelle 'autovalutazioni' dei cosiddetti poeti «barocchi» rispetto ai cosiddetti «manieristi», legati invece al sistema rinascimentale da maggiori continuità.

18 F. Croce, "Critica", p. 475: "L'attenzione risentitissima al divario tra presente e passato (sia un immediato passato, come per lo Stigliani l'età del Tasso, o sia la favolosa « età prisca » del Campanella) *è anzi un tema nei primi anni del Seicento in qualche modo indipendente da un preciso schieramento pro e contro le novità*: non assistiamo insomma a una netta contrapposizione tra amanti del presente da un lato (ribelli all'autorità di Aristotele, fautori della nuova scienza, amanti delle novità stilistiche del barocco, innovatori linguistici: tutti sulla stessa linea) e *laudatores temporis acti* dall'altro (classicisti, moralisti, aristotelici, ammiratori del petrarchismo rinascimentale, cruscanti: tutti sulla stessa linea); *assistiamo invece a un gioco molto più intrecciato di riferimenti: costante è la coscienza delle particolari qualità dell'età moderna (siano esse giudicate negative o positive) e differenti sono poi le conseguenze, le scelte di gusto* che di volta in volta se ne traggono"; mio il primo e il terzo corsivo.

19 Giorgio Fulco (*La «meravigliosa» passione, Studi sul barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno 2001, p. 44) definisce "nuovo corso della filologia mariniana" l'edizione critica dell'*Adone* curata da Giovanni Pozzi (Giambattista Marino, *L'Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, 2 vol., Milano, Adelphi 1988 [1976]).

> questi sono i caratteri comuni a tutt'i poeti della decadenza, messa la differenza degl'ingegni.[20]

Dall'individuale parabola del Marino, eletto a chiave e "Re del secolo", il De Sanctis estrapola una legge generale, una critica che è possibile muovere all'intero panorama letterario seicentesco:

> Tutti si sentivano innanzi a un mondo poetico invecchiato, e volevano rinnovarlo, e non vedevano che bisognava innanzi tutto rinnovare la coscienza. Aguzzarono l'intelletto, gonfiarono le frasi, e non potendo esser nuovi, furono strani. L'attività si concentrò intorno alla frase, e il mondo letterario segregato dalla vita, e vuoto di ogni scopo serio, divenne un esercizio accademico e rettorico.[21]

Anche il giudizio del De Sanctis è però utile se ripulito delle sue componenti di valore: sintomaticamente attesta un elemento che caratterizza il modo di concepire il rapporto tra il presente e il passato nel Seicento che costituisce un problema quando si cerca di traslare categorie interpretative post-romantiche e moderne a tale secolo. La metafora desanctisiana del «rimpasto» suggerisce infatti una parziale ottica di continuità tra le due dimensioni temporali: il prodotto letterario della modernità presuppone e si realizza sulla base del prodotto letterario precedente e tra i due non vi è una netta frattura, una circostanza che per il De Sanctis si traduce in mancata originalità o, appunto, nella promessa, inattesa dai seicenteschi, di una "rivoluzione letteraria".[22] Ma per descrivere efficacemente una dinamica storica e culturale complessa, che non si esaurisce nella contrapposizione dualistica, antitetica e schematica tra presente e passato anche in presenza di una mutazione percepita, ricercata e rivendicata come tale, occorrerebbe trovare una nuova categoria ermeneutica, neutralizzata da ogni preconcetto. Si potrebbe adottare lo schema interpretativo di Franco Croce, che legge nella presa di coscienza seicentesca la consapevolezza di una alterità; tuttavia, anche altri approcci si rivelano promettenti.

Analizzando due importanti paratesti di G. B. Marino, la *Lettera Claretti* (prefatoria alla *Lira*, 1614, attribuita al prestanome Onorato Claretti, ma di paternità

20 Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana e antologia*, a cura di Caterina Bassi e Elo Conte, 5 vol., vol. III, Gorle, VELAR 1990, pp. 643s.

21 Per le due citazioni cfr. rispettivamente ivi, p. 639; p. 649.

22 Ivi, p. 630: "Dicono che nel Seicento si sviluppò una rivoluzione letteraria, e che tutti cercavano novità. Il che prova appunto che la letteratura avea già presa la sua forma fissa e compiuto il suo circolo. Le novità non si cercano, ma si offrono, quando la letteratura comincia a svilupparsi: allora tutto è fresco, tutto è nuovo. Cercavano novità, perché si sentivano innanzi ad una letteratura esaurita nel suo repertorio e nelle sue forme, diventa tradizionale, meccanica".

mariniana accertata)[23] e la *Lettera ad Achillini* (prefatoria alla *Sampogna*, 1620), e influenzato dagli studi del gruppo di ricerca DFG 2305,[24] David Nelting ha recentemente proposto un approccio alternativo che può rendere conto della dinamica culturale illustrata. Alla base dell'indagine sta un paradigma interpretativo proprio degli studi sociologici e antropologici di Bruno Latour sull'*ibrido*, quale prodotto della commistione di due elementi che conserva alcune caratteristiche riconoscibili delle due componenti iniziali senza corrispondere in modo semplicistico e riduttivo alla loro sommatoria,[25] e, in particolare, la tesi secondo cui la forma ibrida costituisce la condizione basilare e imprescindibile della realtà culturale umana prima e nonostante ogni tentativo di depurazione moderna in coppie dicotomiche nette e schematiche, quali *natura* vs. *cultura*, *soggetto* vs. *oggetto* o, appunto, *passato* vs. *presente*.[26]

23 Russo, "Promesse", pp. 109–111 per la paternità dell'opera.

24 Per la posizione del gruppo di ricerca DFG 2305 si rinvia ai fondamenti teorici esposti da Bernhard Huss (*Diskursivierungen von Neuem: Fragestellungen und Arbeitsvorhaben einer neuen Forschergruppe*, Working Papers der FOR 2305 *Diskursivierungen von Neuem* 1 (2016), Freie Universität Berlin, pp. 1–18) e alla pagina web del progetto 05 (Nelting/Paltrinieri) sull'*Adone* mariniano: ... formar modelli nuovi ... *Marinos Poetik des ‚Neuen' und die Struktur des literarischen Barock in Italien*, <http://www.for2305.fu-berlin.de/teilprojekte/tp05/index. html> (ultima consultazione: 18.07.2021).

25 Per Bruno Latour (*Non siamo mai stati moderni*, trad. italiana a cura di Guido Lagomarsino, Milano, Elèuthera 2009, pp. 103s.) vi sarebbe un unico modo corretto per "rendere visibile l'Impero di Mezzo", ossia per descrivere gli ibridi (*quasi-oggetti*) a livello analitico: procedendo non dalle forme pure per arrivare ai fenomeni, ma partendo dal fenomeno per ricostruirne le componenti. Depurando quindi il composto ibrido, cioè distinguendo nel prodotto finale le componenti da cui deriva, si risalirebbe alla "mescolanza di forme pure". La diversa intenzione che sta alla base di questa particolare operazione depurante (non eliminare, ma mostrare l'ibrido) distinguerebbe tale processo da quello tipico della modernità: questa semplifica elementi della realtà complessi in dicotomie al posto di riconoscere e mostrare la complessità per sé stessa.

26 Per le prime due dicotomie cfr. ivi, pp. 27–70. Per la terza dicotomia, risultato di una depurazione della temporalità tipica dell'epoca moderna che istituisce una frattura netta tra passato e presente e porta a concepire il tempo linearmente cfr. ivi, pp. 71–120: "il presente si configura con una serie di radicali rotture, le rivoluzioni, che costituiscono un insieme di denti di arresto che impediscono per sempre di tornare indietro" (p. 95); "La caratteristica dei moderni è di comprendere il tempo che passa come se cancellasse davvero il passato dietro di lui. Tutti si considerano come tanti Attila dietro ai quali non cresce più l'erba. Non si sentono distanti dal Medio Evo di un certo numero di secoli, ma separati da questo da tante rivoluzioni copernicane, da cesure epistemologiche, da rotture epistemiche talmente radicali che più niente sopravvive in loro di questo passato – che più niente di questo passato deve sopravvivere in loro" (p. 91). Alla linea retta Latour oppone l'immagine della spirale, tipica dell'epoca premoderna, e basata su recuperi e interazioni dinamiche complesse tra passato e presente (pp. 98s.).

Traslando le riflessioni di Latour all'ambito letterario e riferendole specificatamente a un oggetto di studio premoderno come la poetica mariniana, Nelting si è reso conto di trovarsi di fronte a un caso atipico: la pretesa di novità rivendicata da Marino nei paratesti quale garanzia della propria eccellenza poetica si fonda sì su una concettualizzazione della novità che non implica una depurazione netta tra passato e presente – non è quindi moderna nel senso latouriano del termine –, ma neppure si esaurisce in una dinamica ibrida.[27] Come ricostruisce il filologo tedesco, Marino dichiara di fondare i suoi «modelli nuovi» sulla ripresa della letteratura precedente, ma affinché la nuova opera costituisca modello eccellente e insieme gli appartenga, tale ripresa deve essere occultata e plasmata dal poeta «a suo capriccio»:[28] il processo compositivo che crea un prodotto nuovo e originale non genera pertanto un ibrido distinguibile nelle sue parti, ma un insieme armonico rimodellato dalla soggettività del poeta. Servendosi di una metafora tratta dall'ambito chimico, incidentalmente confermata dall'immagine mariniana del poeta-*gittatore*,[29] Nelting precisa i termini latouriani definendo la peculiare tecnica compositiva mariniana *amalgamazione* e il suo prodotto *amalgama*.[30]

---

27 L'intera argomentazione del filologo tedesco si legge in: David Nelting, *... formar modelli nuovi ... Marinos Poetik des „Neuen" und die Amalgamierung des „Alten". Bemerkungen aus dem Blickwinkel einer laufenden Forschergruppe*, Working Papers der FOR 2305 *Diskursivierungen von Neuem* 5 (2017), Freie Universität Berlin, pp. 1–18; id. "Considerazioni intorno all'imitatio postrinascimentale di Giovan Battista Marino (Paratesti, *Adone* I)", in: *L'*Adone *di Giovan Battista Marino, Mito – movimento* – maraviglia, a cura di Roberto Ubbidiente, Genzano, Aracne 2021, pp. 147–162; "Giovan Battista Marinos Paratexte als Programm dichterischer ›Amalgamierung‹. Überlegungen zu einer möglichen Beschreibungskategorie barocker Poetik", in: *Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen: Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*, a cura di id. e Valeska von Rosen, Heidelberg, arthistoricum.net 2022, pp. 19–38.

28 Nelting, *Working Paper*, pp. 1–18, qui pp. 10s.; il riferimento va a Marino, *Lettera Claretti* 12, p. 142: "Così ultimamente [ha fatto] il Cavalier Marino, a cui non piacque mai murare (come si dice) sopra il vecchio, ma formar modelli nuovi a suo capriccio". Paradossalmente, il fondamento stesso della pretesa di novità mariniana nella *Lettera Claretti* non è nuovo per niente: come ricostruisce Vania De Maldé ("Introduzione", in: Marino, *La Sampogna*, pp. IX–LII, qui p. XXXVIII), l'espressione «murare sul vecchio» ricorreva nella *Apologia di Torquato Tasso in difesa della sua* «Gerusalemme liberata».

29 Marino, *Lettera Claretti* 9, p. 141: "Vuolsi l'accorto imitatore rassomigliare al gittatore, ilquale volendo (per essempio) d'una statua di Venere fare una Diana la fonde, ma quantunque il metallo sia l'istesso, la forma però ne riesce differente; e quella parte di materia che là era nel capo, qui peraventura viene ad essere collocata nel piede".

30 Per la definizione cfr. Nelting, "Considerazioni", p. 157: "Intendo l'amalgama nel senso proprio, chimico, del termine [...]. Come accade per la lega chimica, Marino vuole che le specificità dei singoli componenti coinvolti non siano più visibili come tali nel risultato finale. Il poeta desi-

Concepire la produzione mariniana come il risultato di un processo di recupero e riadattamento omogeneizzante di materiale più antico presenta l'indubbio vantaggio di rendere formalmente conto, in modo intersoggettivamente verificabile, di quella circostanza evidenziata in termini negativi dal De Sanctis quando accusava il Marino, e con lui idealmente tutti gli altri letterati barocchi, di comporre *rimpasti*. Non meno vantaggiosamente consente anche di focalizzare l'orizzonte di indagine sulla dimensione tecnica del discorso poetico, evidenziandone i legami con la concezione dell'autorialità seicentesca e, più in astratto, con la concettualizzazione della novità letteraria nel suo rapporto complesso e dinamico con la tradizione. Nel caso concreto di Marino, le tre dimensioni risultano correlate condizionandosi e determinandosi reciprocamente: l'abilità del poeta si misura in base al grado di novità delle sue opere e questa a sua volta si misura in base al grado di novità delle tecniche impiegate, in un'ottica di continuità almeno parziale con il passato, senza però ridurre dinamiche complesse a contrapposizioni semplicistiche.

Tra le tre modalità di fare letteratura esposte nel celebre paratesto della *Lettera ad Achillini*, *tradurre*, *imitare*, *rubare*, è il terzo caposaldo a determinare in ultima istanza l'eccellenza del poeta, proprio in quanto procedimento caratterizzato dal maggiore grado di innovazione. Il primo caposaldo, il *tradurre*, prevede sì una parafrasi del senso generale della fonte e non un "vulgariza[mento] da parola a parola", ma coinvolge tutto sommato procedimenti di intervento moderato: si "trasl[a] da altro linguaggio straniero", si "mut[ano] le circostanze et altera[no] gli accidenti", si "illustr[a] et amplific[a]", "accre[sce] et arricchi[sce]". Previo un abile mascheramento della fonte – "quelche v'è rimaso del suo primiero autore è sì poco [… che] né so s'egli stesso così travestito il riconoscerebbe per suo" –, che per Marino è condizione imprescindibile per dichiararsi buoni poeti, l'essenza della fonte resta immutata: si traduce "senza guastar la sostanza del sentimento originale".[31] L'*imitare* prevede un grado di impegno maggiore nel trattare il materiale originario ed è quindi posto sul secondo gradino di un'ideale scala ascendente verso il raggiungimento dell'eccellenza poetica: la lettura della fonte stimola la "macchina[zione] dal simile" di fantasie, "fantasmi di una lettura gioconda", suggeriti dalle parole altrui, cui segue l'introduzione spontanea di elementi nuovi ("cose alle quali l'istesso poeta non pensò mai").[32] L'*imitare*, con cui si dà "nuova forma alle cose vecchie o [si veste] di vecchia maniera le cose

dera sviluppare, a partire dal livello teorico dell'imitazione, una nuova entità armonica, da percepire come tela omogenea di una moltitudine di rinvii testuali".

31 Per i riferimenti intorno al *tradurre* cfr. Marino, *Lettera ad Achillini*, pp. 43–45.

32 Per i riferimenti intorno all'*imitare* ivi, p. 47.

nuove",[33] si basa altresì su un maggior grado di dissimulazione rispetto al *tradurre*; si spiega così il biasimo rivolto al Tasso, il quale, per Marino, "troppo evidentemente" e "senza velo trapporta" dai classici: anche quando imita Tasso insomma traduce, e chi traduce non può essere ritenuto "leggittimo possessore" di quanto scritto.[34] Resta infine il terzo metodo, che è quello su cui si fonda la prassi dell'ottima scrittura: è la prassi compositiva armonizzante esposta nella *Lettera Claretti*, cui esplicitamente rinvia.[35] Nella *Lettera ad Achillini*, il poeta si limita a riproporre la medesima metafora architettonica utilizzata nel paratesto precedente, dichiarando che "le statue antiche et le reliquie de' marmi distrutti, poste in buon sito et collocate con bell'artificio, accrescono ornamento et maestà alle fabriche nuove":[36] ripresi e annotati gli spunti concettuali pervenutegli dalla letteratura precedente in un catalogo specificatamente concepito allo scopo,[37] Marino tratta il materiale raccolto intervenendo principalmente sui due livelli della *dispositio* e della *elocutio*.

Il riconoscimento assai limitato del contributo dell'*inventio* nel processo di composizione poetica,[38] una circostanza che porta Marino a guardare alla tradizione letteraria precedente come a un repertorio di pura testualità da cui prelevare con disinvoltura, non pregiudica in alcun modo il maggior grado di novità intrinseco al *rubare*; tale caposaldo ne risulta anzi potenziato perché su esso si

33 Ivi, p. 50.

34 Per le prime due citazioni cfr. ivi, p. 49; per la terza ivi, p. 45.

35 Ivi, pp. 50s.: "di questo et della differenza ch'è tra il furto e l'imitazione et della regola da tenersi nell'uno et nell'altra parmi esserne stato a bastanza discorso nel sopradetto preambolo della *Lira*".

36 Ivi, p. 52.

37 Ivi, p. 51: "Sappia tutto il mondo che infin dal primo dì ch'io incominciai a studiar lettere, imparai sempre a leggere col rampino, tirando al mio proposito ciò ch'io ritrovava di buono, *notandolo nel mio Zibaldone et servendomene a suo tempo, chè insomma questo è il frutto che si cava dalla lezzione de' libri*"; mio corsivo.

38 Di mutata concezione dell'*inventio*, intesa non più come invenzione "delle «cose» delle favola poetica, quanto proprio la «locuzione»", ha ampiamente discusso Amedeo Quondam (*La parola nel labirinto*, Roma/Bari, Laterza 1975, qui p. 32), sulla base del dialogo *Del concetto poetico* di Camillo Pellegrino (ca. 1598–1603, posth. 1898), interlocutore del Marino durante la sua formazione napoletana (per cui cfr. oltre § 2.1.2; § 2.2.1). Coincidenze preziose tra questo dialogo e la concezione mariniana dell'*inventio* sono state evidenziate da Emilio Russo ("Castelvetro nel primo Seicento (Tassoni, Marino, Stigliani)", in: *Atti e Memorie dell'Arcadia* 2 (2013), pp. 121–137, qui pp. 136s.): "importa soprattutto che [...] il Marino, allora di stanza a Napoli e in traiettoria d'ascesa, negasse precisamente la possibilità di un'invenzione estranea al patrimonio dei classici, e prefigurasse come pratica possibile quella del trapianto da lingua a lingua, l'innovazione limitata dell'innesto. Si tratta di posizioni che il Marino avrebbe ripreso con sistematicità nelle proprie scarne pagine di poetica": per il ruolo "circostanziat[o]" della *inventio* nella *Lettera Claretti* cfr. infatti Russo, "Promesse", qui p. 113.

fondano proprio quei «modelli nuovi» rivendicati sei anni prima nella *Lettera Claretti*.[39] La constatazione che Marino attribuisca a sé stesso una novità misurata *non dal punto di vista contenutistico ma tecnico* rende tuttavia urgente rispondere ad alcuni inerenti e specifici quesiti: è possibile chiarire di quali tecniche nuove egli si serva, scomponendo il processo compositivo armonizzante alla base del *rubare* in più piccole componenti, individuando alcuni principi del suo funzionamento e determinandone, al contempo, i limiti d'azione? A tal fine potrebbe essere utile incrociare i rilievi dei paratesti all'analisi esemplare del poema.

La panoramica iniziale delle dichiarazioni di altri poeti coevi al Marino ha dimostrato come la novità costituisca, nel Seicento, un parametro vago ed elastico, applicabile a propria discrezione a elementi strutturalmente molto diversi del sistema letterario, dai metodi compositivi di portata generale, come nella concettualizzazione mariniana, a reintroduzioni particolari di portata più marginale e coinvolgenti schemi metrici, stilemi o anche singole voci. Data questa generale flessibilità, e a maggior ragione riferendoci ad un autore che già al livello della poetica lega a filo doppio la propria perizia tecnica alla novità, è un'esigenza pressante stabilire con precisione a quali elementi nuovi egli stia pensando quando ricorre a questo parametro. Un possibile indizio per rispondere al presente interrogativo sta nella *Lettera Claretti*, che significativamente attesta come la prassi compositiva che genera i modelli nuovi coinvolge non la sola dimensione dell'*inventio*, ma dichiaratamente anche la stessa *elocutio*. Dal repertorio tradizionale Marino si accinge a sottrarre non soltanto suggerimenti tematici al livello dei motivi e dei concetti, ma anche "sentenze straniere" e "elocuzioni peregrine",[40] contemplando quindi la citazione diretta del modello anche al livello della ripresa delle voci. La *Lettera ad Achillini* ha tuttavia dimostrato come alla base del processo compositivo mariniano stia un principio dell'imitazione umanistica, il principio del *celare artem*, esasperato e così rovesciato: il poeta eccellente dissimula il furto con abilità ma anche quando si limita a tradurre, ossia a realizzare la forma meno nobile di composizione letteraria, riesce comunque a travestire il prelievo ricorrendo a un'operazione simultaneamente giocata sui livelli della *dispositio* e dell'*elocutio* – occulta quindi la fonte esibendo la propria perizia tecnica nell'occultarla; non occulta la propria perizia tecnica nel riprendere ed

39 Marino, *Lettera Claretti* 10–11, pp. 141s.

40 Marino, *Lettera Claretti* 11, p. 142: "Voglio dire che costoro o hanno trapportate le cose da lingua a lingua, o se pure hanno tolto da Auttori che nella lor medesima lingua hanno scritto, l'hanno fatto con tanto giudicio e discrezione, con tanta gentilezza e dilicatura, che si può ben perdonare loro. E sí come i fiumi poiché si son mescolati col mare non son più fiumi; e le legna poiché si sono incorporate nel foco non son più legna; così le sentenze straniere e l'elocuzioni peregrine trasfuse dentro il loro stile sono divenute proprie di que' tali che di esse si son serviti".

esibire una fonte.[41] Ogni citazione letterale che troppo esibisce il modello è dunque controproducente e paradossale, se la fonte va omogeneamente assorbita perché risulti dissimulata nel contesto di integrazione: nuova è pertanto soltanto la tecnica che amalgama i materiali, siano essi temi o voci della letteratura precedente. Se il «rampino»[42] del Marino scorre però la letteratura tradizionale per trarne la principale fonte di *inventio* non appare improbabile che operi sulla base di un principio metodologico omologo anche per realizzare l'effettiva dissimulazione sul piano della *dispositio* e della *elocutio*: sembra plausibile cioè che la novità del Marino, quale faccenda di tecnica, si realizzi secondo modi che è probabile derivino dal repertorio tradizionale e, presumibilmente, dalla trattatistica retorica.

Ipotizzata quindi la natura dei procedimenti tecnici ricercati e la loro probabile provenienza resta da identificare i procedimenti veri e propri. Prima di approfondire questa problematica (cfr. § 1.2), è opportuno fare una premessa di importanza centrale per uno studio che intende focalizzarsi sull'*Adone*: la novità non funge da garanzia qualitativa dell'eccellenza del poeta e della sua opera soltanto nelle dichiarazioni di poetica esplicita, come nei due paratesti citati, ma costituisce un "martellante leit-motiv"[43] all'interno del poema per frequenza e per

41 Il rovesciamento del principio del *celare artem* descritto si fonda sullo scardinamento della premessa ideologica su cui si basava la prassi dell'*imitatio* rinascimentale: come afferma Nelting ("Amalgamierung", pp. 24–32), nel "nascondere il furto […], acciocché non sia con facilità riconosciuto" (Marino, *Lettera Claretti* 10, p. 142), Marino separa due componenti tradizionalmente connesse sin dai tempi della retorica latina, *sapientia* e *eloquentia*: quando, nella poetica mariniana, le sentenze rubate vengono slegate dall'autorità originaria, diventando idealmente irriconoscibili, vengono private del loro contenuto semantico, morale e filosofico; qualsiasi altro principio gerarchico sino ad allora valido sbiadisce di fronte al principio soggettivistico del capriccio dell'autore (Nelting, "Considerazioni", p. 157). Cfr. infatti Marc Fumaroli, *L'arte dell'eloquenza*, *Retorica e «res literaria» dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, trad. italiana a cura di Emma Bas, Margherita Botto e Graziella Cillario, Milano, Adelphi 2002, p. 17: "l'ideale connubio fra *Eloquentia* e *Sapientia* […] è la chiave di volta della cultura umanistica ma anche steccato che impone all'Eloquenza limiti ben precisi, tali da impedirle di cedere alle tentazioni della letteratura".

42 Così nei paratesti Marino definisce l'operazione di prelievo dei materiali; cfr. infatti Marino, *Lettera ad Achillini*, p. 51: "Sappia tutto il mondo che infin dal primo dì ch'io incominciai a studiar lettere, *imparai sempre a leggere col rampino, tirando al mio proposito ciò ch'io ritrovava di buono*, notandolo nel mio Zibaldone et servendomene a suo tempo, chè insomma questo è il frutto che si cava dalla lezzione de' libri"; mio corsivo.

43 Generalizzo un rilievo di Giorgio Fulco (*Passione*, p. 18) pensato specificatamente per *Ad.* X; la generalizzazione appare tuttavia legittima sulla base dei dati quantitativi che si presenteranno tra poco: *Ad.* X costituisce effettivamente il secondo canto in cui il lessema ricorre con maggiore frequenza nell'intero poema; l'analisi qualitativa condotta poco oltre mostrerà però come il canto si inscriva in un trittico dalle valenze metaletterarie fondamentali per attestare il legame, strettissimo, tra l'autorialità mariniana e la pretesa di novità.

implicazioni poetologiche. Per iniziare si può dire che i risultati dell'analisi quantitativa delle ricorrenze della radice *-nov-/-nuov-* e varianti[44] nell'*Adone*, rapportate alla frequenza della medesima radice in altre celebri opere letterarie assunte a campione, bastano a confermare la maggiore enfasi posta dall'autore su tale concetto rispetto alla tradizione precedente. Esemplarmente:

G. B. Marino, *Adone*: 291
L. Ariosto, *Orlando furioso*: 173
T. Tasso, *Gerusalemme liberata*: 156
D. Alighieri, *Commedia*: 99 (*Inf*.: 34, *Purg*.: 42, *Par*.: 23)
M. Boiardo, *Orlando innamorato*: 72 (I: 40, II: 24; III: 8)
F. Petrarca, *Canzoniere*: 65
P. Bembo, *Rime*: 22
L. Pulci, *Morgante*: 2

Per quanto concerne il solo *Adone*, le ricorrenze del lessema *nuovo* e varianti si condensano in otto canti, vale a dire:

Ad. XX – *Gli spettacoli*: 36
Ad. X – *Le maraviglie*: 30
Ad. XIII – *La prigione*: 25
Ad. XI – *Le bellezze*: 22
Ad. XIX – *La sepoltura*: 22
Ad. IV – *La novelletta*: 15
Ad. IX – *La fontana d'Apollo*: 15
Ad. XIV – *Gli errori*: 15

Se considerati singolarmente, i risultati di una siffatta analisi quantitativa hanno un potenziale descrittivo circoscritto; per questo motivo sono stati sottoposti successivamente a un vaglio qualitativo volto a determinare la funzione contestuale assunta nel poema. A livello funzionale, la maggior parte delle ricorrenze appare tradizionale, dovuta alle convenzioni del codice epico-cavalleresco, del codice encomiastico e, più in generale, del poema narrativo. Il riferimento alla novità è infatti impiegato con sistematicità da Marino per sdoppiare e riattualizzare un personaggio del mito traslandolo in un personaggio fittizio o storico: il narratore che si dichiara "Leandro novello" (*Ad.* XX, 4, 1),[45] l'arciere Armillo che sdoppia il pro-

44 Con la naturale esclusione dei lessemi *continovo* e varianti, *novella* e *nuova* nel senso di *notizia*, *novizia* e della locuzione *di nuovo* etc.
45 Si cita il testo dell'*Adone* dall'edizione critica a cura di Emilio Russo, Milano, Rizzoli 2018 [2013]. D'ora in avanti e per tutto il corso del lavoro si citerà il commento di Russo come: Russo, *Commento*.

tagonista rivelandosi "Adon novello" (*Ad.* XIV, 85, 4) o, negli elogi dei potenti, almeno il re di Francia Luigi XIII descritto come "novo Amor d'un novo Marte" (*Ad.* I, 9, 4) nell'*incipit* del poema. In alternativa, il lessema è utilizzato per scandire lo scorrere del tempo e il susseguirsi delle stagioni (*novo dì*, *novella stagione*) o per segnalare la *peripeteia* introducendo uno scontro (effettivo, come in *Ad.* XIV, o solo profetizzato, come in *Ad.* X), una nuova avventura (come nel ciclo dei canti romanzeschi, *Ad.* XIII–XIV) o un cambiamento sentimentale (come in *Ad.* III con l'innamoramento dei due protagonisti, rispecchiato poi, in *Ad.* XII, dall'innamoramento di Falsirena, "l'Anti-Venere",[46] per Adone). Il lessema è altresì largamente utilizzato per qualificare qualcosa di straordinario, meraviglioso o inconsueto: emblematici in questo senso sono i canti dedicati al giardino di Venere, in cui si descrive la *nova* e *disusata foggia* delle delizie o anche degli spettacoli *in mortem* del protagonista. La maggior parte degli usi sono, in altre parole, riassumibili sotto la dicitura pozziana dell'*Adone* quale "poema diletto"[47] e rapportabili alle convenzioni di una prassi letteraria ben consolidata.

Qualcosa di diverso avviene nel caso di tre canti del poema (*Ad.* IX, X, XI), che attestano invece un impiego originale del termine in ottica autoreferenziale, costituendo una sorta di trittico fondato sul parametro della novità. Descrivendo la struttura dell'*Adone*, Giovanni Pozzi non ritiene infatti che i tre canti costituiscano, in senso stretto, un unico ciclo; ritiene tuttavia che essi assolvano una medesima funzione iniziando il protagonista alla conoscenza intellettiva.[48] Appli-

46 Giovanni Pozzi, *Commento*, vol. II, in: Giambattista Marino, *L'Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, 2 vol., Milano, Adelphi 1988 [1976]), p. 32. D'ora in avanti e per tutto il corso del lavoro citato come: Pozzi, *Commento*.

47 Pozzi, *Commento*, p. 118.

48 Secondo la struttura bipartita elaborata da Pozzi (ivi, pp. 392s.) per l'*Adone*, i canti VI–XI del poema si strutturano in due coppie speculari, la coppia VI–VII sull'iniziazione sensitiva del protagonista e la coppia X–XI sulla sua iniziazione intellettiva; in questo schema i canti VIII e IX assumono una funzione di passaggio: sfociando nell'amplesso finale tra Venere e Adone, il canto VIII chiude il ciclo precedente ("rappresenta il punto finale del godimento dei sensi secondo una linea di progressione *a minori ad maiorem*", ibid.), mentre il canto IX introduce già il nuovo ciclo a livello tematico ("è il primo della serie 9–11", p. 416). Pozzi non ritiene che la serie di canti IX–XI costituisca un trittico giacché il canto IX gli sembra assumere una posizione privilegiata: "Che questa [l'iniziazione alla facoltà intellettiva] incominci con la poesia è piuttosto singolare, come è singolare che il Parnaso sia il punto focale da cui si snoda un periplo che tocca i porti dei cieli" (ibid.). Tale singolare posizione strutturale – indipendente, ma insieme di passaggio – gli sembra rimarcata dall'invocazione alla musa Urania (*Ad.* X, 1–6), con cui Marino vorrebbe istituire una cesura per stile e materia tra i canti X–XI e il resto del poema: "È probabile allora che anche il M. voglia non solo alludere alla circostanza del viaggio celeste, ma contrassegnare uno stile che, nel corpo del poema, è proprio esclusivamente di questi due canti" (p. 438). Il "principio gnoseologico-stilistico" del capriccio che, per Pozzi (p. 436), distinguerebbe il ciclo cosmogonico

cando un criterio diverso da quello strutturale è dunque possibile interpretare i tre canti come appartenenti al medesimo ciclo e, qualora si ricercasse appunto il tema della novità, si noterebbe come questo trittico assolva una seconda funzione: caratterizzato dalla presenza di una fitta rete di rimandi interni basati sulla medesima pretesa di novità e connessi, nella finzione, alla persona dell'autore o del suo alter ego, il trittico è concepito da Marino come un manifesto indiretto di poetica sviluppato all'insegna della novità. L'uso reiterato della medesima collocazione nei tre canti sembra essere inteso dal poeta come una *sphragis in itinere*: nel mezzo dell'opera, nel contesto letterariamente eccelso dell'*Isola della poesia* e dei cieli di Venere e di Mercurio, per voce di istanze divine o di oracoli, Marino fornisce la chiave di lettura della propria parabola biografica e poetica scegliendo di farlo nei termini di una novità.

La prima ricorrenza della collocazione autocelebrativa si riscontra nel canto IX, quando Adone e Venere visitano il *fonte d'Apollo* sull'*Isola della poesia*. Con un omaggio allusivo alla terra natale che, pur trattenendo le ossa di Partenope, risulta capace di rinnovarne il canto ("spirto di melodia pullula ancora, / quasi d'antico onor germe novello", *Ad*. IX, 46, 3–4), Marino introduce l'alter ego Fileno, come lui figlio della stessa sirena ("un de' suoi figli", *Ad*. IX, 46, 7).[49] Celebrato per la bellezza del canto, eletto dalla dea prima suo cigno e poi futuro narratore della "bella istoria degl'incendi" tra Adone e Venere (*Ad*. IX, 57, 4), Fileno-Marino decanta la propria autobiografia, personale e poetica, in quarantacinque ottave. Nella finzione, attribuisce i motivi per cui si dice costretto a lasciare Napoli alla ricerca di novità e alla curiosità giovanile: "vago desio mi spinse e mi dispose / a cercar nove terre e nove cose" (*Ad*. IX, 73, 7–8).

Assai più significativa di questa dichiarazione dal contenuto piuttosto vago è la circostanza che il distico finale dell'ottava 73, canto IX, si ripresenta pressoché

dei canti X–XI dal ciclo VI–VIII, ci sembra tuttavia già motivare l'elezione dei poeti-cigni nel catalogo di *Ad*. IX; accogliendo inoltre l'interpretazione di Pozzi: se alla base dell'*Adone* sta un gioco di rispecchiamento speculare, al ciclo dominato dal capriccio (X–XI) mancherebbe un terzo canto, appunto il IX, per corrispondere perfettamente al ciclo VI–VIII.

49 Una prima messa in scena autoriale attraverso il richiamo alla sirena e al fiume di Napoli – "mio Sebeto" (*Ad*. I, 102, 2) –, con la collocazione nelle fila dei poeti che lo hanno cantato (per cui Pozzi, *Commento*, pp. 195s.; Russo, *Commento*, pp. 191s.), ha luogo già in *Ad*. I, 103; 104, 1–6, dove Amore elogia la qualità del Sebeto quale *locus amoenus* della poesia: "[«]Giacque in te la Sirena, e per te poi / sorger virtute e fiorir gloria io veggio, / trono di Giove e di pregiati eroi / felice albergo e fortunato seggio; / dolce mio porto, agli abitanti tuoi, / ne' cui petti ho il mio nido, eterno io deggio. / Padre di cigni e lor ricovro eletto, / e de' fratelli miei fido ricetto.» / Con questi encomi affettuosi Amore / del patrio fiume mio le lodi spande, / che 'l riconosce al limpido splendore / che fra mill'altri è segnalato e grande, / e de' cedri fioriti al grato odore / di cui s'intesse al crin verdi ghirlande".

identico nel canto seguente, connettendo con l'impiego della medesima collocazione l'autobiografia di Fileno-Marino all'insegnamento iniziatico di Adone. Nel canto X, il dio Mercurio, pedagogo e insieme dio delle arti[50] e degli ingegni, illustra a Adone i benefici apportati dal proprio pianeta. Traccia così un singolare oroscopo per i nati durante una congiunzione particolarmente felice del pianeta di Mercurio con quello di Venere:

> [«]Tennemi pur assai la patria bella
> dentro i confin de le native soglie,
> dico Napoli mia, che la sorella
> de la sirena tua sepolta accoglie.
> Ma perché l'uomo ne l'età sua novella
> è pronto a variar pensieri e voglie,
> *vago desio* mi spinse e mi dispose
> *a cercar nove terre e nove cose*.[»]
> (*Ad.* IX, 73)

> [«]Nascono per la virtù di questa luce
> luminosi intelletti, ingegni acuti;
> senno altrui dona et uomini produce
> cauti agli affati e ne l'industrie astuti.
> *Vago desio di nove cose* induce
> e d'incognite al mondo arti e virtuti.
> Per lei sol chiaro e celebre divenne
> de le lingue lo studio e de le penne.
>
> E quando questa tua dolce lumiera
> v'applica il raggio suo lieto e benigno,
> quel fortunato al cui natale impera
> riesce in terra il più famoso cigno.[»]
> (*Ad.* X, 113; 114, 1–4)

Non è difficile intuire chi sia il cigno in questione: difatti, nel commentare il passaggio, Emilio Russo avverte un "evidente richiamo autobiografico".[51] Al di là del desiderio espresso dal narratore all'inizio del canto IX ("Se fossi un degli augei saggi e canori", *Ad.* IX, 5, 1) e della promessa fatta della stessa Venere a Fileno-Marino ("se ciò farai, [...] nel felice drappel de' cigni miei / ti porrò, candid'ombra, alma beata / dove l'Eternità che sempre vive / nel libro suo l'altrui memorie scrive", *Ad.* IX, 58), è possibile chiarire l'allusione autobiografica su base filologica, confrontando il passaggio tratto dall'oroscopo (*Ad.* X, 113–114) con un estratto dal canto successivo (*Ad.* XI, 17) e constatando la ripresa di una medesima collocazione.

Nel canto XI, Adone si trova nel cielo di Venere e sta apprendendo gli effetti benefici apportati dal pianeta. Il passaggio è funzionalmente equivalente al prece-

50 È il ruolo che, nell'*Adone*, Marino attribuisce con una certa iniziativa personale a Mercurio, sostituendolo ad Apollo, dio delle arti secondo la tradizione. Nel cielo di Mercurio (*Ad.* X, 116–135) è stanziato infatti il Palazzo dell'Arte dove non dimorano soltanto le classiche arti del trivio e del quadrivio, ma anche tutte le discipline e le scienze umane. La personificazione dell'Arte si prostrerà poi al dio: "Così diceagli, e procedendo avanti / la gran maestra tralasciò suoi studi, / e reverente e con cortese inchino / umiliossi al messaggier divino" (*Ad.* X, 119, 5–8).
51 Russo, *Commento*, p. 1006.

dente: nuovamente si assiste a una *mise en abyme* del poeta, il quale cita una congiunzione astrale particolarmente benevola a garanzia delle proprie qualità poetiche. Nella finzione, Marino sceglie ancora una volta di celebrare sé stesso indirettamente, fornendo un insegnamento didascalico impartito da una istanza divina fuori dal tempo nel contesto di un trasferimento di conoscenza. Il precetto in questione risulta ulteriormente convalidato dal fatto che a impartirlo sia di nuovo Mercurio, il dio dell'eloquenza:

> [«]Nascon per la virtù di questa luce
> luminosi intelletti, ingegni acuti;
> senno altrui dona et uomini produce
> cauti agli affari e ne l'industrie astuti.
> Vago desio di nove cose induce
> e d'incognite al mondo arti e virtuti.
> Per lei sol *chiaro* e *celebre* divenne
> de le lingue lo studio e de le penne.
>
> E quando questa tua dolce lumiera
> v'applica il raggio suo lieto e benigno,
> quel fortunato al cui natale impera
> riesce in terra il più famoso cigno.[»]
> (*Ad.* X, 113; 114, 1–4)
>
> [«]Gli agi del letto, e con diletto e riso,
> scherzi e giochi, trastulli, ozi promette;
> bellezza dona e leggiadria di viso,
> ma fa molli le gente e lascivette.
> E se, quand'io le son incontro assiso,
> meco amico e concorde i rai riflette,
> produce in terra con auspici lieti
> *chiari* oratori e *celebri* poeti.[»]
> (*Ad.* XI, 17)

Incidentalmente, contribuisce a smascherare il richiamo autobiografico una convergenza tematica individuata da Emilio Russo nel *Ragguaglio a Carlo Emanuele* (1609), redatto dal Marino dopo l'attentato del Murtola: in quest'opera che, con tutta probabilità, è stata largamente riutilizzata per comporre l'*Adone*,[52] Marino dichiara di essersi salvato perché protetto da una felice congiunzione astrale verificatasi alla propria nascita.[53] Accanto alla fiducia nell'oroscopo,[54] un altro fattore

52 Russo, *Commento*, p. 858.

53 Marino attribuiva la felice circostanza della sua salvezza a una favorevole posizione assunta dalla costellazione della Vergine, che "forse misticamente la sopraceleste Vergine significa" (Marino, *Ragguaglio* 82, citato in: Emilio Russo, "Una nuova edizione del «Ragguaglio a Carlo Emanuele» del Marino, in: *Filologia italiana* 7 (2010), pp. 107–138, qui p. 131); benché prontamente neutralizzato, giacché la salvezza non sarebbe avvenuta "senza divino ordine", il riferimento pur sempre attesta un certo grado di fiducia nei "decreti astrologici" (ibid.). All'astrologia il poeta aveva inoltre previsto di dedicare un inno della *Polinnia*, ma la raccolta non venne mai realizzata; cfr. Russo, *Marino*, pp. 240–246, per il progetto dell'opera, che contempla anche inni dedicati alle stelle e ai pianeti, in particolare a Mercurio e Venere, oltre alla materia sacra.

54 È significativo rilevare come la questione del tema natale sia abbastanza sentita da Marino da essere presentata già nell'allegoria anteposta al canto X: "Che Adone sotto la condotta di Mercurio e di Venere saglia in cielo ci disegna che con la favorevole costellazione di questi due pia-

comprova la tesi che Marino intenda sistematicamente autocelebrarsi dentro il trittico: una medesima collocazione, *onorati affanni*, è rilevata da Russo sia nel discorso di Fileno ("Negar non voglio, né negar poss'io, / ch'ai dolci studi, agli *onorati affanni* / [...] l'animo mio / non inclinasse assai fin da' primi anni", *Ad.* IX, 63, 1–6) sia nella biblioteca dei "più scelti inchiostri" (*Ad.* X, 155, 2) dentro il cielo di Mercurio: "Or qui di tutti quei ricchi tesori / che si perdon laggiù, si tien registro: / sacre memorie et involate agli anni, / che traman morte agli *onorati affanni*" (*Ad.* X, 156, 5–8).[55] Tale collocazione potrebbe essere ricondotta allo stesso *Ragguaglio*, che presenta una variante di significato affine, *onorate fatiche*:[56] questa a sua volta richiama puntualmente sia le "fatiche" (*Ad.* X, 155, 7) della biblioteca di Mercurio nell'*Adone* sia quelle "onorate fatiche" che, per la *Lettera ad Achillini*, "conducono [... chi camina al monte della gloria] alla eternità".[57] È pertanto confermata l'ipotesi che Marino faccia esplicito riferimento a sé stesso.

Riprendendo i passaggi analizzati (*Ad.* IX, 73, 8; *Ad.* X, 113, 5) e soffermandoci in particolare sul desiderio che spinge Marino a cercare *nove cose* si nota che questa collocazione si ripete identica in un altro estratto del canto X, quando si tratta la *vexata quaestio* delle macchie lunari. Ancora nel ruolo di pedagogo celeste, Mercurio profetizza a Adone l'avvento del telescopio; pronuncia così una lode di Galileo Galilei formulata sempre all'insegna della novità, ma pone una certa enfasi sul significato della novità quale scoperta:

> [«]Aprendo il sen de l'ocean profondo,
> ma non senza periglio e senza guerra,
> il *ligure argonauta* al basso mondo
> scoprirà novo cielo e nova terra.
> Tu del ciel, non del mar, *Tifi secondo*,
> quanto gira spiando e quanto serra,
> senza alcun rischio, ad ogni genere ascose
> scoprirai novi luci e *nove cose*.[»] (*Ad.* X, 45)

neti può l'intelletto umano sollevarsi alle più alte specolazioni eziandio delle cose celesti"; la stella di Mercurio è difatti "potentissima, quando è ben disposta, ad inclinare gli uomini alla virtù et ad operare effetti mirabili in coloro che sotto le nascono" (Marino, *Allegoria al canto X*, p. 955).

55 Russo, *Commento*, p. 1023, nota 8.

56 Russo, "Ragguaglio", p. 131.

57 Marino, *Lettera ad Achillini*, p. 53: "Non deve chi camina al monte della gloria per la stitichezza di quattro linguacciuti nasuti, a cui anche le rose putono, tralasciare il corso delle *onorate fatiche* che lo conducono all'eternità". La locuzione è attestata anche nella *Lettera Claretti*: "Pensavano forse alcuni per le molte e varie turbulenze di fortuna, lequali hanno agitato il Cavalier Marino da un tempo in qua, che dovesse insieme con la vita sua perire anche quella delle sue *onorate fatiche*" (Marino, *Lettera Claretti* 1, p. 138); miei i corsivi.

Nell'ottava citata, Marino istituisce un parallelismo tra Colombo e Galilei, dove da *tertium comparationis* funge la figura di Tifi, timoniere degli Argonauti secondo il mito: si tratta di una rinvio puntuale all'invocazione alla musa Urania, che apre il canto corrispettivo, già rilevato dalla critica.[58] Nell'ultimo verso dell'ottava 45 ricorre però la collocazione *nove cose* a chiudere l'ottava: una collocazione identica ricorre cioè nella medesima posizione metrica in cui ricorreva nel discorso di Fileno-Marino (*Ad.* IX, 73, 8).[59] Nel riprodurre e riecheggiare la struttura dell'ottava

58 Cfr. Marzio Pieri (*Per Marino*, Padova, Liviana 1976, pp. 270–279), secondo cui Marino lega la propria poesia (l'innalzamento stilistico, la nuova materia) a una lista di personaggi mitologici illustri accomunati da un analogo audace ingegno che si eleva oltre i propri confini. Cfr. infatti Marino, *Ad.* X, 3: "Tifi primier per l'acque alzò le antenne, / con la cetra sotterra Orfeo discese, / spiegò per l'aure Dedalo le penne, / Prometeo al cerchio ardente il volo stese. / Ben conforme all'ardir la penna venne / per così stolte e temerarie imprese; / ma più troppo ha di rischio e di spavento / la strada inaccessibile ch'io tento". È significativo come l'innalzamento stilistico e la nuova materia siano metaforizzati del poeta sotto l'insegna di una «strada inaccessibile» e «insolita». Che Marino alluda al medesimo «novo cammino» dell'idillio *La ninfa avara*, assumendolo a metafora continuata della propria poesia? ("Conviensi a non vulgare / spirito peregrino / dal segnato sentier sviarsi alquanto, / e per novo camino / dietro a novi pensier movere il corso. / Ingegnati pur dunque / tu, che novo Anfione esser ti vanti, / tra que' versi che canti, / alcun verso cantar, ch'omai di questo / meglio al'orecchie mie si sodisfaccia, / e concetto trovar che più mi piaccia", Marino, *Sampogna* IX, 290–300). Non appare un'interpretazione impossibile dato il prologo dell'ultimo canto dell'*Adone*: "Et ecco alfin, dopo *camin* sì lungo, / scorge la meta il mio corsier già stanco" (*Ad.* XX, 1, 1–2). Se anche la metafora è tradizionale e ricorre in un'ottava ricca di riferimenti ai poemi di Torquato Tasso e di Ludovico Ariosto, del quale si riprende appunto la metafora del poema come cammino che volge al termine (Russo, *Commento*, p. 2147), non sembra inopportuno ricordare come una certa vicinanza temporale intercorra tra l'ultima politura della *Sampogna* in prossimità della stampa e i canti IX–XI dell'*Adone*, presumibilmente aggiunti, secondo Pozzi (*Commento*, p. 121), come ultimo stadio dopo il 1616. Appare pertanto ragionevole ammettere una possibile influenza reciproca tra le due opere in cantiere a livello di riflessione poetica implicita. Analoga l'opinione di Pieri (*Per Marino*, pp. 276s.), che ammette una lettura della *Sampogna* quale "specchio in minore" dell'*Adone*.

59 Alessandro Martini ("L'autoelogio del Marino nel IX canto dell'*Adone*", in: *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di Danielle Boillet e Liliana Grassi, Lucca, Pacini Fazzi 2012, pp. 237–256, qui p. 253) avverte appunto il riecheggiarsi delle due ottave: "mi pare interessante notare che [in *Ad.* X, 45] si parla di Galileo in termini molto simili a quelli che Fileno usa per parlare di sé [*Ad.* IX, 73]"; non rileva però la portata complessiva e il senso del rimando. Di contro infatti il conciso, ma efficace rilievo di Gerhard Regn ("Die Tragödie als *spettacolo gentil*: Poetik der *meraviglia* und hedonistische Weltmodellierung bei Marino", in: *Parthenope – Neapolis – Napoli*, *Bilder einer porösen Stadt*, a cura di Elisabeth Oy-Marra e Dietrich Scholler, Magonza, V&R 2018, pp. 87–116, qui p. 89, nota 5) relativo proprio a *Ad*. IX, 73: "In poetologischer Perspektive ist die Betonung der Lust aufs Neue eine Chiffre für die Poetik der *novità*, die Marino [...] *zum Programm* erheben wird". Per Regn il programma nuovo del Marino si baserebbe su due principi: la desemantizzazione della *meraviglia* aristotelica che assume le forme di pura 'magia' e 'acrobazia verbale' (ivi, p. 93) e l'elezione di una sfrenata vena edonistica a fondamento

autobiografica dentro un elogio volto a personaggi illustri, tutti spinti da una analoga ricerca di novità, Marino si inserisce nella triade in modo deliberato,[60] ma sottile, servendosi di più indiretti strumenti metrici.

La 'vaghezza delle nove cose' rievoca infine un passaggio dell'*Adone* che non appartiene al trittico di materia cosmogonica, ma che appare comunque assai significativo per la presenza della medesima istanza divina in un contesto funzionalmente equivalente.[61] Nel canto VII intitolato *Le Delizie*, nel contesto dell'inizia-

---

etico del poema, una circostanza che si dirama a raggiera impattando negativamente su tutte le altre componenti del poema, siano essi generi letterati, contenuti filosofici o principi poetici classicistici. Il medesimo principio di piacere edonistico condizionerebbe altresì la ricezione dell'opera, per cui il pubblico risponderebbe positivamente a ciò che di volta in volta lo colpisce: "Der *Adone* gehorcht einer Poetik der Diversität, der Metamorphose und der Wiederholung, der gleichzeitig einer Poetik lustbetonter Präsenz ist. Für den Leser zählt […], unabhängig von der Frage nach der Existenz eines übergreifenden Sinnzusammenhangs in erster Linie, das was im Moment der Rezeption sein Interesse bindet, was ihn verblüfft und ihm gefällt" (ivi, p. 110). Non sembra impossibile che un analogo principio stia alla base anche del processo di composizione dell'*Adone*, per cui ciò che piace e colpisce il Marino nell'istante di scrittura fluisce poi concretamente nell'opera a scapito degli altri possibili rapporti logici e/o semantici. Miei i corsivi.

60 Ci sono stati vari tentativi di attribuire un'interpretazione ideologica profonda a questa operazione. Per Fulco (*Passione*, pp. 13–43, qui pp. 16s.), il poeta si rispecchierebbe in una cerchia di personaggi illustri che avrebbero rivendicato per sé stessi "il diritto a contraddire, a fondare il nuovo" per il desiderio di "conoscere e dominare le cose, dell'imitarle artificialmente, del crearne nuove", influenzato dai trattati eterodossi di Giulio Cesare Vanini, ma l'ipotesi è stata recentemente sconfessata dalla critica (Francesco Paolo Raimondi, "Tracce vaniniane nell'*Adone* di Marino?", in: *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi, Atti del convegno di Basilea (7–9 giugno 2007)*, a cura di Emilio Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2009, pp. 347–384). Per Maurice Slawinski ("The Poet's Senses: G. B. Marino's Epic Poem *L'Adone* and the New Science", in: *Comparative criticism* 13 (1991), pp. 51–81, qui p. 55) l'ottava fornirebbe la prova indiretta di un "'closet' Copernicanism" del Marino, ma anche questa ipotesi non convince giacché l'elogio di Galileo è circoscritto a otto versi su un totale di oltre 40.000. Su linee argomentative affini, Paul Renucci ("Marino", in: *Storia d'Italia*, 6 vol., vol. II, 2 *Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, Torino, Einaudi 1974, pp. 1381–1387, qui p. 1386) attribuisce al poeta una vena epicurea, "sensualistica e razionalistica insieme, da cui viene espresso un ottimismo assai lontano dalla rassegnata sottomissione a tutte le forze oscure e a tutti i poteri stabiliti". Più misurata e condivisibile appare l'opinione di Pozzi (*Commento*, pp. 56–61), secondo cui Colombo, Galileo e Marino sarebbero meramente accomunati dal fascino per il congegno tecnologico (rispettivamente: la nave, il telescopio e i dispositivi poetici). Come nota infatti Giovanni Aquilecchia ("Da Bruno a Marino. Postilla all'*Adone* X 45", in: *Studi Secenteschi* 20, 1 (1979), pp. 89–95, qui p. 92), la comparazione di Colombo, Galileo e Tifi costituisce un "cliché elogiativo" piuttosto diffuso nel Seicento. Appare pertanto del tutto passibile di utilizzo vago in senso autoreferenziale.

61 Incidentalmente, nella *Liberata*, Rinaldo è spinto ad addentrarsi nella selva di Saron da desiderio di novità: "Ei si rivolge, e dilatato il mira / E gonfio assai, quasi per nevi sciolte, / Che in se stesso volubil si raggira / Con mille rapidissime rivolte. / Ma pur *desio di novitade* il tira / A spiar tra le piante antiche e folte; / E in quelle solitudini selvagge / Sempre a se nova maraviglia il

zione sensitiva di Adone, Mercurio narra al proprio discepolo l'origine della musica; questa nascerebbe quale frutto della collaborazione tra Apollo, dio della poesia, e sé stesso, dio della tecnica:

> [«]Apollo, il dotto dio, meglio dispose
> l'ordine poi de' tasti e de' concenti,
> *et io, che vago son di nove cose*,
> novi studi mostrai quindi a le genti,
> e 'n più forme leggiadre e dilettose
> d'inventar m'ingegnai vari stromenti,
> onde certa e perfetta alfin ne nacque
> la bella facoltà che tanto piacque.[»] (*Ad.* VII, 61)

Accomunati da una medesima predilezione per la novità, enfatizzata dalla ripresa letterale di quella stessa collocazione che sarà strettamente legata, nei canti seguenti, alla propria autorialità, Fileno-Marino e il dio delle arti sono accomunati da un analogo desiderio collezionistico di nuove invenzioni: tra le due figure è così instaurato un parallelismo all'insegna della novità. Investendo questo passaggio di un significato ideologico, si potrebbe sostenere che le *nove cose* su cui Marino fonda la percezione del proprio successo e della propria eccellenza letteraria si riferiscano parimenti alla poesia come alla musica e siano possibilmente volte alla sperimentazione audace di entrambe. Il nostro ragionamento persegue però un diverso obiettivo e intende piuttosto evidenziare come il legame instaurato tra l'autore e il personaggio mostri un paradosso proprio della poetica del Marino.

---

tragge" (Tasso, *Gl* XVIII, 22, citato secondo l'edizione a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi 1993 [1971]); mio il corsivo. Occorrerebbe chiarire se si tratti di un'allusione deliberata; che rievochi però a livello semantico quella novità nel senso del *meraviglioso* propria anche dei giardini tentatori di Venere o trovi il suo fondamento nella *curiositas* aristotelica (per cui la lettura di Elisabetta Selmi, "«I miracoli miei del bosco e di Rinaldo convengon alla poesia»: il c. XVIII della *Gerusalemme Liberata*", in: id., *Torquato Tasso: il «filosofo cortigiano» e il poeta senza confini*, Alessandria, dell'Orso 2017, pp. 109–130, qui p. 115), la locuzione indubbiamente assolve una funzione molto diversa nel poema tassiano: non costituisce una dimensione di autocelebrazione poetica, ma introduce un inganno funzionale allo sviluppo e allo scioglimento della favola, portando alla liberazione della selva in cui i crociati potranno procurarsi i materiali per l'ultima battaglia. Bisognerebbe altresì chiarire il senso della collocazione *nove cose* nel distico finale di *Ad.* XIII, 86, 7–8: "Sempre il desir, di *nove cose* amico, / fa che 'l novello amor scacci l'antico". A livello funzionale, la locuzione introduce una *peripeteia*: è l'incoraggiamento che Falsirena attende per rivolgere a Adone le proprie attenzioni amorose. È tuttavia significativo come il focus si sposti dal tema dell'invenzione a un rilievo in sé piuttosto convenzionale della natura incostante del sentimento amoroso: si introduce così in *Ad.* XIII un orizzonte lascivo riferito in precedenza ai vezzi e ai trastulli sperimentati nel Palagio d'Amore: "Incantato da' vezzi e tutto inteso / a *cose* Adon sì disusate e *nove*" (*Ad.* V, 13, 1–2). Miei tutti i corsivi.

Se l'interpretazione del personaggio, dio delle arti e inventore, quale figura autoriale o addirittura doppio del Marino apparentemente ben si sposa con l'ideale seicentesco del poeta che trae prestigio dall'inventare nuove tecniche espressive[62] e appare altresì confermata da numerosi elementi nel testo,[63] l'identificazione totale tra le due istanze è in realtà problematica. Nell'*Adone*, la messa in dubbio delle qualità di pedagogo di Mercurio è costante e proietta sul testo un'ombra ambigua: già Emilio Russo evidenzia come, nel canto VII, l'iniziazione di Adone tendesse a scivolare in secondo piano rispetto alle descrizioni lussureggianti dei giardini di Venere e ad altri pezzi di bravura poetica;[64] la critica ha inoltre appurato unanimemente la sostanziale inutilità delle favole didascaliche

62 F. Croce, "Critica", p. 481.

63 Sul tema cfr. Fulco (*Passione*, p. 18), secondo cui Mercurio ha una "impronta fortissima" sulla struttura del canto X nel saldare tra loro i diversi blocchi narrativi; lo ritiene pertanto "una proiezione autobiografica almeno parziale del poeta": "Con la maschera ambigua e mobilissima di Mercurio, nelle *perfomances* del c. X, si esibisce e si occulta, provoca e finge di rientrare nell'ordine, una personalità forte e smaliziata, libertina senza vocazioni al martirio, curiosa e prensile senza inibizioni, narcisista senza autoindulgenze, con qualche arguto lampo d'autoironia" (ivi, p. 43, corsivo originale). Come suggerisce Fulco (ivi, p. 20), l'autoironia probabilmente dipende dal patronato di Mercurio, dio non solamente del capriccio, ma anche del furto; in effetti, questa circostanza è rimarcata nel poema almeno tre volte definendo il dio "de' furti autor [...] e maestro" (*Ad.* XV, 153, 7), "volator ladrone" (*Ad.* XVIII, 203, 5), "autor [...] de la froda" (*Ad.* XIX, 423, 4) o citando puntualmente tutti i suoi ladronecci (*Ad.* XI, 185–186). La legittimità del procedimento di sdoppiamento autoriale era sancita da Marino nei paratesti almeno a fini offensivi: "come se noi non sapessimo assai meglio di loro [dei detrattori] che quando si vuol mordere si ricorre all'equivoco et si scherza col doppio, acciocché possa in ogni caso il poeta lasciare il senso metaforico e salvarsi nella ritirata del proprio" (Marino, *Lettera ad Achillini*, p. 39). Si potrebbero fornire altre prove a favore dell'ipotesi di un Mercurio doppio del poeta almeno in parte: (i) il suo ruolo di personaggio-regista (*Ad.* V, 122; sul tema anche Rainer Zaiser, *Inszenierte Poetik, Metatextualität als Selbstreflexion von Dichtung in der italienischen Literatur der frühen Neuzeit*, Münster, LIT 2009, pp. 159–171); (ii) il suo status *super partes* rispetto a tutti gli altri personaggi, giacché non si inserisce propriamente nello schema ideologico *amore-sdegno* che, per Marco Corradini ("Ragione, amore e sdegno nella *Gerusalemme liberata* e nell'*Adone*", in: id., *In terra di letteratura*, Lecce, ARGO 2012, pp. 201–222) starebbe alla base del poema, non provando né l'uno né l'altro; si noti che l'unica altra eccezione in tale schema è costituita da Pasquino, un personaggio che, come dimostrato da Russo ("Ragguaglio", p. 117), costituisce senza dubbio una proiezione autoriale; (iii) la solidarietà manifestata da Mercurio a Momo e indirettamente a Pasquino dopo l'umiliazione inflitta a Venere in *Ad.* VII; (iv) la sua natura di inventore e "artefice" (*Ad.* X, 170, 5); (v) la manifestazione di un tratto inedito e irriverente, "un cenno cotal di ghigno astuto" (*Ad.* VIII, 22, 1) con cui Mercurio abbandona Venere e Adone all'amplesso, affermando di cedere l'allievo assai volentieri a tale lasciva novità: "A dio ti lascio; omai fin qui (di Giove / disse là giunto il messaggier sagace) / per ignote contrade et a te nove / averti scorto, o bell'Adone mi piace" (*Ad.* VIII, 19, 1–4).

64 Russo, *Commento*, p. 678.

narrate dal dio ad Adone ai fini della sua iniziazione.[65] Non meno ambigui sono gli epiteti di volta in volta impiegati dal narratore e dagli altri personaggi per qualificare le abilità pedagogiche e la personalità di Mercurio; schematicamente parlando, tali epiteti rispondono a due esigenze tra loro conflittuali, affermare e insieme confutare l'affidabilità del personaggio: così, costui è talvolta definito "novellatore loquace" (*Ad.* V, 98, 4), dio garrulo (*Ad.* V, 98, 4; *Ad.* XI, 184, 6), talvolta, e con una certa ironia, "dottore" (*Ad.* X, 105, 1), "sagace" (*Ad.* V, 98, 2; *Ad.* VIII, 19, 2), "astuto" (*Ad.* V, 7, 2; *Ad.* XV, 172, 6), "dotto" (*Ad.* XIX, 346, 7), "arguto" (*Ad.* VI, 121, 8; *Ad.* X, 261, 2), "saggio" (*Ad.* V, 111, 2; *Ad.* XII, 83, 1). Spesso i tratti si presentano in concomitanza:

> «Lascia omai queste favole (dicea)
> et al garrulo dio non creder tanto,
> però ch'egli è ben saggio, a dirne il vero,
> ma vie più fraudolente e menzognero[»] (*Ad.* XI, 184, 5–8)

> Con queste fole e favolette avea
> del sommo Giove il messaggier sagace
> persuaso il garzon; né qui ponea
> freno al garrir, novellator loquace.
> Ma troncando il cianciar stese la dea (*Ad.* V, 98, 1–5)

Puntualmente, il personaggio è sminuito nella propria credibilità da Venere, che ne rigetta le previsioni quali calunnie, per quanto esse si rivelino tutte esatte: ad esempio, quando Mercurio sceglie di mostrare ad Adone proprio la tragedia del cacciatore Atteone anticipando la sua fine (*Ad.* V, 122–146), quando gli predice un destino nefasto per l'azione congiunta di Marte e di una belva feroce (*Ad.* XI, 183) o quando, con rinvio extra-letterario, gli profetizza le guerre moderne (*Ad.* X, 185–287).[66] Alla base resta tuttavia un problema fondamentale perché se il pedagogo si rivela inadeguato, risultano compromessi anche il processo di apprendimento e il contenuto insegnato.[67] Se, nella finzione, Mercurio non può insegnare

65 Pozzi, *Commento*, pp. 16–42; Zaiser, *Metatextualität*, pp. 146–171.

66 Un'opposta declinazione di questa accusa si ritrova nell'invettiva di Venere intorno alle prodezze di Amore; la dea lamenta infatti una situazione in cui Mercurio si è rivelato un pedagogo fin troppo capace: "Ciò che del mentitor l'arte richiede, / ciò ch'ai furti de l'alme oprar bisogna, / da lo dio de l'astuzie e de le prede / ne lo studio [Amore] imparò de la menzogna. / Non conoscer giustizia e romper fede, / schernir pietate e non stimar vergogna, / tutto apprese da lui; né scaltro e destro / il discepol fu poi men del maestro" (Marino, *Ad.* VI, 167). La critica dell'inaffidabilità di Mercurio si oppone inoltre alla sua professionalità quale "fido messo" (*Ad.* XIII, 145, 2) e "buon motore della seconda stella" (*Ad.* XIV, 141, 1).

67 Vi sono alcuni tentativi di lettura ideologica degli episodi in cui Mercurio, nel ruolo di pedagogo, si contraddice: ad es. per *Ad.* X, Fulco (*Passione*, pp. 33–35, qui p. 35) ritiene che le contrad-

niente ad Adone, riesce difficile credere che, da perfetto doppio di Marino,[68] insegni qualcosa di effettivamente valido in fatto di poetica – a maggior ragione se si investe di luce paradigmatica e metaletteraria[69] il rimprovero rivolto da Venere a Mercurio nella partita di scacchi, quando il dio si dimostra un pessimo baro: "Ben sei de' furti autor (disse) e maestro, / ma vuolsi nel celargli esser più destro" (*Ad.* XV, 153, 7–8). Sembra più probabile, pertanto, che Mercurio costituisca un riflesso autoriale parziale e che il poeta ironizzi su questo suo ruolo in modo deliberato, segnalando con opportuni indicatori l'inaffidabilità del personaggio e mescolando insieme false e vere piste interpretative. Il procedimento sarebbe di per sé legit-

dizioni siano deliberate e riconducibili alla volontà mariniana di affiancare agli assiomi cosmologici di matrice aristotelico-tolemaica i risultati delle nuove scoperte scientifiche "per pervenire inaspettatamente ad un ribaltamento pragmatico, che lascia in sospeso, visibili ma non denunciati, gli elementi irriducibili di frizione". A prescindere da questa lettura, Pozzi (*Commento*, p. 36) rileva una contraddizione interna nella distribuzione dei ruoli dei personaggi, notando che Mercurio assume la funzione di pedagogo due volte in due cicli chiusi e strutturalmente indipendenti l'uno dall'altro.

68 Ci si discosta così dall'interpretazione di Claudia Micocci (*Sondaggi sull'*Adone *di Marino*, Roma, Aracne 2009), la quale ritiene Mercurio non soltanto "alter ego dell'autore" (p. 9), ma un vero e proprio suo "doppio, quasi una figura di scissione della propria personalità, con il pescatore Fileno" (p. 15), mentre, a mio avviso, andrebbe istituito un grado di corrispondenza diverso, più complesso e stratificato per un poeta antifrastico come Marino. Si condivide invece l'attribuzione di una "valenza metaletteraria" almeno parziale alla figura di Mercurio quando rapportata all'oroscopo del poeta ("Il canto X [...] sembra far riferimento a un oroscopo del poeta nato (secondo il suo biografo ottocentesco Borzelli il 14 ottobre del 1569, di sabato alle ore 14) sotto il segno di Mercurio e di Venere", ivi, p. 15, nota 17), giacché, come dimostrato, Marino instaura un parallelismo chiarissimo sulla base di una collocazione identica. Parimenti interessante appare il parallelismo instaurato tra Marino creatore del poema e Mercurio inventore della sfera rotante (*Ad.* X, 168–184) sulla base del topos del «poema quale picciol mondo»: "Ma se Mercurio è uno dei doppi, nel poema, di Marino, anche il poema è un doppio della sfera costruita dal dio" (pp. 30–33, qui p. 31). L'argomento del canto X rinvia infatti a un gioco di specchiamenti a catena tra microcosmo, macrocosmo e strumento tecnico passibili di un'interpretazione metaletteraria: "Di sfera in sfera colassù salita / Venere con Adone in ciel sen viene, / a cui Mercurio poi quanto contiene / il maggior mondo in picciol mondo addita" (Marino, *Argomento del canto X*, p. 956).

69 È la ricostruzione di Maddalena Fingerle (*Lascivia Mascherata, Allegoria e travestimento in Torquato Tasso e Giovan Battista Marino*, Berlino/Boston, De Gruyter 2022, pp. 120–138), secondo cui il gioco degli scacchi allude alla prassi della scrittura. È opportuno notare come Mercurio funga da pedagogo di Adone anche in questa occasione: "Volge a Cillenio in questo tempo i preghi / Ciprigna bella e con que' dolci vezzi / a cui voglia non è che non si pieghi, / anzi marmo non è che non si spezzi, / chiede che 'l modo al bell'Adon dispieghi / di dar regola al gioco e moto ai pezzi" (*Ad.* XV, 129, 1–6). Questo ruolo si spiega non soltanto in luce metaletteraria, ma anche considerando la partita come un complemento e insieme uno sdoppiamento dell'iniziazione intellettiva del protagonista (Pozzi, *Commento*, p. 571).

timo: giacché Mercurio è il dio della doppiezza e della menzogna, Marino non ne infrangerebbe neppure il costume.

L'inaffidabilità di Mercurio è però faccenda ben più complessa, di rilevanza centrale non soltanto perché si ripercuote sulla validità delle profezie autoreferenziali dell'*Adone*, ma perché attesta un tratto tipico della poetica e della prassi compositiva del Marino: la volontà di introdurre paradossi o cortocircuiti nel testo per sfruttare sistematicamente gli spazi di ambiguità creati. Intorno al primo punto va detto che, sebbene ad Adone non insegnino niente, gli oracoli si avverano sempre nella finzione; il protagonista morirà infatti in modo simile a quanto profetizzato da Mercurio: "Guardati pur dal bellicoso dio / e fuggi ogni crudel bestia selvaggia" (*Ad.* XI, 183, 3–4).[70] Ora, l'aspetto interessante è che, nel poema, gli oracoli funesti su Adone sono tre:[71] la profezia astrologica di Mercurio (*Ad.* XI, 176–184), la predizione chiromantica di Venere (*Ad.* XV, 35–86) e infine l'oracolo di Proteo (*Ad.* XVII, 124–127), dalla base comunque astrologica, giacché vede Adone minacciato da "fero ciel, cruda stella, iniquo fato" (*Ad.* XVII, 126, 2). Sebbene tutti e tre i vaticini si avverino, risultano sempre integrati in un contesto problematico: nel canto XI, per voce di Venere, si rigetta l'astrologia quale arte mendace e tracotante come il dio che la esprime (*Ad.* XI, 184–208),[72] poi, nel canto

70 In modo simile perché più istanze malevole concorrono simultaneamente alla morte di Adone (sul tema Pozzi, *Commento*, pp. 17s.). Il protagonista causerà la propria morte facendo erroneamente invaghire di sé il cinghiale con una freccia di Amore, ma la belva è stata interpretata dalla critica come la faccia bestiale di Marte (Pozzi, *Commento*, pp. 37s.; pp. 41s.; Paolo Cherchi, *La metamorfosi dell'*Adone, Ravenna, Longo 1996, p. 89: "il cinghiale è Marte metaforizzato").

71 Per essere precisi, considerando due concisi oracoli contenuti nel canto I, le predizioni sul destino di Adone sarebbero cinque, ma questo non ha ripercussioni sulla validità della tesi esposta. Il primo vaticino è pronunciato da Apollo, dio degli oracoli per eccellenza, e si avvera sicuramente: il dio presenta il protagonista come "sventurato fanciullo, a cui le stelle / prima il rigor che lo splendor mostraro / contro gli armò crude influenzie e felle, / ancor da lui non visto, il cielo avaro" (*Ad.* I, 31, 3–6). Il secondo vaticino, pronunciato da Fortuna, entra invece in contraddizione con il primo: "«Adone, seguimi (disse) e vedrai quanto / cortese stella al nascer tuo promise[»]" (*Ad.* I, 51, 5–6). Come sostiene tuttavia Russo (*Commento*, p. 168), si tratta probabilmente di una manipolazione per ingannare il protagonista. Fortuna, d'altro canto, non negherà esplicitamente di essere ingannevole, ma affermerà soltanto la propria onnipotenza: "Benché vulgare opinione antica / mi stimi un idol falso, un'ombra vana, [...] / pur son fata e son diva e son reina / m'ubbidisce Natura, il ciel m'inchina" (*Ad.* I, 52, 1–2; 7–8).

72 Significativamente, la profezia di Mercurio sulla fine di Adone è contestata nella sua validità già a livello paratestuale, nell'allegoria: "In Mercurio, ch'a' prieghi d'Adone calcolandogli la figura della natività e pronosticandogli la morte, vien confutato da Venere, si dinota quanto sia grande l'umana curiosità di volere intendere le cose future e quanto poco si debba credere alla vanità dell'astrologia giudiciaria" (Marino, *Allegoria al canto XI*, p. 1083). Le restanti apparizioni dell'astrologia nel poema (*Ad.* X, 124, 5–8) rientrano nel catalogo delle Arti dentro il Palazzo di Mercurio e si basano su iconologie tradizionali (Pozzi, *Commento*, p. 449). Russo (*Commento*,

XV, Venere stessa fa una predizione esatta,[73] il cui contenuto di verità è però relativizzato dal narratore rispetto all'ineluttabilità e onnipotenza della volontà divina (*Ad.* XV, 44); infine, nel canto XVII, il vaticinio di Proteo, fosse anche destinato ad avverarsi per volontà divina, è significativamente confutato dallo stesso dio che lo pronuncia con il riconoscimento dell'onnipotenza di Venere. Tale riconoscimento è espresso nel poema in ben due circostanze (*Ad.* XI, 208; *Ad.* XVII, 132) di cui una particolarmente allusiva, a implicare che l'onnipotenza della dea superi persino quella divina:

> [«]Del sovrano motor l'amata prole,
> di quanto Amor governa alta reina,
> che non farà? Che non potrà, se vole?
> Qual legge astringer può forza divina?
> Facile, o dea, ti fia, s'al tuo bel sole
> Perpetua notte empio destin destina,
> con quell'impero che lassù t'è dato,
> vincer natura et ingannar il fato.[»] (*Ad.* XVII, 132)

Nonostante la sistematica confutazione dei vaticini e della qualità pedagogica o della sincerità di Mercurio gli oracoli paradossalmente si avverano, come si trova costretta a riconoscere la stessa dea: "Ciò che previsto fu, ciò che predetto / da

p. 1010) rileva però significativamente come due arti di norma distinte, astrologia e astronomia, si sovrappongano in una: "l'una contemplatrice è de le stelle / e suoi vaticinar cose future: / vedi ch'ha in man la sfera e de' pianeti / si diletta d'espor gli alti secreti". Proiettato in retrospettiva, il passaggio costituisce il fondamento teorico dei due oracoli sulla nascita di Marino (*Ad.* X, 113–114; *Ad.* XI, 17).

73 Si potrebbero ulteriormente problematizzare le modalità con cui si delinea la profezia di Venere in *Ad.* XV. Come rileva in particolare Pozzi (*Commento*, p. 579), la profezia ha forma inconsueta, assolvendo pertanto funzioni diverse da quelle di una mera prolessi: "il racconto del passato di Adone [… è] un terreno estraneo all'arte divinatoria che preferisce cimentarsi col futuro. Ma non è dubbio che il racconto abbia ben altre funzioni che non sono quelle legate alla circostanza della lettura della mano: sulla soglia del secondo giro della narrazione, il poeta coglie l'occasione di riassumere la vicenda ormai conclusa, il primo giro di compasso […]. L'ampia materia finora trattata viene riassunta in 15 ottave, numero che coincide con quello dei canti in cui è stata distribuita. Non senza una sottile autoironia l'autore rivela qui l'esilità della sua sostanza narrativa: l'immensa vastità del poema reale (lungo 15 canti) potrebbe esser compressa in uno spazio così ristretto: potrebbe esser ridotta ad una favoletta lunga 15 ottave. Anche questo è una sorta di carme figurato". Predire il passato certo e concluso di Adone insieme al futuro avvalora sì la previsione di Venere instillando fiducia nell'arte chiromantica, ma allo stesso tempo relativizza la validità della verità rivelata: oltre a conoscere benissimo gli antefatti, la dea ha contribuito attivamente a far sì che il passato di Adone si realizzasse in quel preciso modo; più che espressione del fato, della volontà divina o astrali, è semmai un riconoscimento indiretto del potere di Venere.

Mercurio e da Proteo, ha pur effetto" (*Ad*. XVIII, 159, 7–8). La svalutazione del contenuto di verità degli oracoli è sicuramente dovuta alla emotività del personaggio che tenta di esorcizzare un'impendente minaccia;[74] tuttavia, anche quando la dea esplicitamente dichiara il proprio potere (*Ad*. XI, 208), il poeta introduce nel tessuto testuale segnali che già confutano a livello sotterraneo quanto affermato. Così, la medesima catena di rime *Ciprigna-sanguigna-maligna* connette l'ottava che sancisce l'onnipotenza di Venere con quella che descrive l'entrata in scena di Gelosia. Nel rivelare a Marte i tradimenti di Venere, Gelosia fomenterà il rancore del dio verso Adone e contribuirà pertanto attivamente agli sviluppi che lo condurranno alla morte:

> [«]L'orrida falce sua contro *Ciprigna*
> il più pigro pianeta indarno rota.
> Contro me s'arma invan stella *sanguigna*:
> vibri, se sa, la spada o l'asta scota,
> ch'a placar del suo cor l'ira *maligna*
> basta ch'un guardo mio sol la percota.
> Qual timore aver puoi d'influssi rei,
> se porto il tuo destin negli occhi miei?[»]
> (*Ad*. XI, 208)

> Levò costei da la magion profonda
> al ciel la fronte livida e *maligna*.
> Sbiecò le luci ove di tosco immonda
> luce fiammeggia torbida e *sanguigna*
> e la vita mirò lieta e gioconda
> che 'n braccio al caro Adon traea *Ciprigna*,
> né cotanta in altrui quiete e pace
> fu senza rabbia a tollerar capace.
> (*Ad*. XII, 27)

Sebbene in più luoghi sia disconfessato il fondamento di verità dell'astrologia, di fatto, nella finzione poetica, niente pone seriamente in discussione la validità di questa arte;[75] analogamente, la sistematica confutazione delle capacità pedagogi-

74 Russo, *Commento*, p. 1172: "la profezia pronunciata da Mercurio, che stendeva un'ombra di tragedia su questa zona del poema, viene di fatto disinnescata". Francesco Mango (*Fonti*, p. 159) avverte il paradosso generato dagli episodi citati, ma li interpreta come il frutto del dissidio interiore di un secolo epistemologicamente fratturato tra "l'amore alla scienza e la fede ancor viva all'astrologia": "c'era profondo dissidio tra la ragione e la fede, *onde segue uno stato di contraddizione*, e vediamo il commosso ammiratore del Galilei che ora quasi crede all'astrologia, […] ora ride della magia […], e ora aggiusta fede alla chiromanzia" (ivi, pp. 106s.; mio corsivo). Oltre a basarsi su uno schema storiografico depurante difficilmente sostenibile, per cui "[q]ui ci par d'essere ancora nei tempi medi e non nel secolo del Galilei" (ivi, p. 159; sui problemi cfr. *infra* note 25–26), tale lettura non tiene conto del deliberato tentativo mariniano di sabotare il proprio testo.

75 Ciò è naturalmente diverso dal sostenere che Marino assuma posizioni eterodosse nei confronti di una scienza che sì, nel Cinquecento, appariva sempre più invisa agli ambiti ecclesiastici, ma che era comunque estremamente diffusa e praticata – come rileva Michel Foucault (*Le parole e le cose*: *un'archeologia delle scienze umane*, trad. italiana a cura di Emilio Panaitescu, Milano, Mondadori 2018, pp. 45–49, qui p. 47) in relazione all'episteme del XVI secolo: "la divinazione non è una forma concorrente della conoscenza; fa tutt'uno con la conoscenza stessa". Appare più pro-

che e vaticinanti di Mercurio non compromette la validità dei suoi oracoli, sia che essi predicano la fine di Adone sia che essi rimandino a circostanze extraletterarie fattualmente verificatesi: per quale motivo, dunque, dovrebbero rivelarsi falsi gli oracoli intorno alla nascita di un poeta illustre capace di straordinarie novità? Queste previsioni appaiono indirettamente tanto più valide.

Negando di continuo ed esplicitamente i fondamenti di verità su cui si basano circostanze sempre valide il testo genera un paradosso logico, per cui, a scapito di quanto dichiarato, Mercurio è un dio della menzogna che dice il vero e l'astrologia è un'arte più affidabile di tante altre scienze o credenze nell'influenzare gli eventi; e tuttavia non si può definire con certezza il valore di verità di entrambe le situazioni se non proiettando in retrospettiva le effettive circostanze della morte di Adone (*Ad.* XVIII): ciò significa che, per la maggior parte del suo sviluppo, il testo si muove in una dimensione di ricercata ambiguità minando gli stessi presupposti su cui si fondano le certezze esibite.[76]

Questa situazione di ambiguità ricercata caratterizza anche i paratesti poetici del Marino, particolarmente in relazione al rapporto tra la novità della sua produzione e la concreta possibilità di imitarla. La *Dedica* del *Ritratto al Serenissimo Duca Carlo Emanuele di Savoia* (1608) appare in questo senso assai significativa per il suo fine autopromozionale. Per accattivarsi il duca, Marino (sotto lo pseudo-

babile che, come sostiene Carmela Colombo (*Cultura e tradizione nell'«*Adone*» di G. B. Marino*, Padova, Antenore 1967, p. 97), Marino fosse mosso da una "mera curiosità", anche approfondita, ma pur sempre radicata su posizioni "estremamente caut[e]" (Pozzi, *Commento*, p. 480). Questa cauta fascinazione appare confermata dalle *Dicerie Sacre*, che comunque attestano un certo grado di fiducia del Marino nell'astrologia nei limiti concessi dall'ideologia religiosa dominante: "Io a' più veraci oracoli de' sacri et ecclesiastici censori rapportami, niego che le stelle lo 'mperio dell'arbitrio et il consiglio della ragione ne tolgano e che con la violenza delle loro costellazioni più ad uno ch'ad un altro effetto ne tirino a forza. So che Colui che le regge, perché il merito e 'l premio non si disdicano a chi ben opera, diede libera all'uomo la volontà, e che l'uomo savio può col senno, ministro della elezione, a suo talento signoreggiarle. *Non però niego ch'a quelle imaginette ardenti non sia stato dato qualche movimento, che ci disponga a questa et a quella inclinazione*" (Marino, *Dicerie Sacre, Il Cielo* 78, p. 343, citato qui e in tutto il presente lavoro secondo l'edizione a cura di Erminia Ardissino, Roma, BIT&S 2014); mio corsivo. Per quanto specificatamente concerne l'*Adone*, Russo (*Commento*, p. 1159) ha rilevato come Marino commissioni a Simon Carlo Rondinelli l'oroscopo di Adone già a inizio secolo, attestando così una redazione antica della profezia di Mercurio (*Ad.* XI, 176–183). Tale circostanza attesta altresì come l'episodio fosse abbastanza caro al poeta da sopravvivere al lungo processo di gestazione e revisione dell'opera. La validità dell'intervento astrale nel determinare la morte di Adone è ribadito, in tutta coerenza, anche poco prima del trapasso: "Capita al fatal loco ov'ha prescritto / il fine al viver suo stella omicida" (*Ad.* XVIII, 66, 3–4).

76 Cfr. anche Giovanni Pozzi ("Problemi e immagini del barocco letterario. I problemi", in: *Nuova secondaria* 5 (1987), pp. 24–29, qui p. 26), secondo cui Marino "turba la legge lineare della narrazione", determinando "sconcerto, [...] allucinazione".

nimo del Conte di Rovigliasco) promuove il poemetto descrivendolo come nuovo e ottimo da ogni punto di vista tecnico. Anche agli inizi della sua parabola letteraria il poeta anticipa dunque quel legame che, a suo avviso, connette a filo doppio novità, eccellenza e tecnica, di cui si è data dimostrazione negli altri paratesti:

> È componimento nuovo, anzi, e per lo genere del poema e per la maniera della testura, il primo che si sia ancora nella nostra lingua veduto. Componimento, e per la novità della invenzione e per l'artificio dell'ordine e per l'arguzia de' concetti e per la coltura, gravità e dolcezza dello stile, maraviglioso.[77]

La novità e l'eccellenza del Marino sono tali da fornire un ottimo modello a tutti i poeti italiani. Oltre al *Ritratto*, il poeta include nell'elenco degli scritti meritevoli di imitazione altri cantieri aperti, di cui si attribuisce la primogenitura. Anche questo indicatore, derivato e insieme testimonianza dell'indiscusso peso del parametro della novità nella coscienza teorica del poeta, ritornerà in tutti i successivi paratesti a garanzia della sua felice intuizione nel selezionare prodotti graditi al gusto volubile del pubblico.[78] Più significativa è tuttavia la relativizzazione finale; potrebbe infatti apparire una vanteria, ma è in realtà sintomatica del modo in cui Marino concepisce la propria poesia:

> Sarà (per mia stima) questa nuova foggia di poetare imitata da gli spiriti studiosi, sì come imitate si veggono tuttavia l'altre cose sue dalla maggior parte della gioventù d'Italia: non pure i sonetti, i quali dalla publicazione delle sue rime in qua hanno accresciuto tanto di spirito e di vivezza quanto il mondo sa; ma eziandio molte altre specie di poesie, che a penna vanno in volta e che sono già in punto per uscire alla luce: particolarmente gl'idilli e gl'inni, quelli nella *Sampogna* e questi nella *Polinnia*, da lui nuovamente nel nostro idioma introdotti e da alcuni vivaci intelletti prima imitati che stampati; *se bene i componimenti di sì gran poeta, pieni di magnificenza chiara e di facilità sostenuta, vestiti di numero maestevole e soave, ricchi di metafore scelte e pellegrine, ornati di fantasie leggiadre e capricciose, et abbondevoli di certi lumi propriamente suoi, si possono peraventura meglio ammirare che imitare, e danno luogo più alla desperazione che alla emulazione.*[79]

Se «certi lumi» sono «propriamente suoi», allora i suoi modelli si fondano su competenze attribuibili al solo talento personale, a scapito di ogni altra regola imitativa;[80] se i suoi modelli si possono meglio ammirare che imitare, allora il processo

77 Marino, *Dedica al Ritratto* 6, pp. 64s. Anche per Russo (*Marino*, p. 92) il *Ritratto* "è testo che non si esaurisce però nello strato occasionale, mettendo in campo e rendendo operanti una serie di vettori caratteristici della poesia mariniana".

78 Russo, "Promesse", p. 131.

79 Marino, *Dedica al Ritratto* 10, pp. 68s.; mio corsivo.

80 Sulla questione dell'*ingenium* personale si erano scontrati Bembo e Pico della Mirandola nella celebre epistola latina sull'imitazione; sul tema cfr. i rilievi di Fumaroli (*Eloquenza*, pp. 75–80),

imitativo è destinato a fallire in partenza: in altre parole, Marino si dichiara modello, ma si pone paradossalmente come autore inimitabile.[81] Questa condizione di poeta-modello troppo nuovo e singolare per essere realmente imitabile non costituisce però una contraddizione; apre piuttosto uno spazio argomentativo ambiguo che è possibile sfruttare per affermare l'esistenza di un tratto peculiare capace di distinguere un poeta da tutti gli altri. Nel caso del *Ritratto*, l'individuazione di una propria maniera riassumibile in pochi tratti essenziali è una circostanza dovuta, giacché l'opera ha un'estensione ridotta che la rende poco appetibile come esemplare di poema narrativo. È tuttavia anche una mossa tattica perché permette al Marino di inserirsi efficacemente in un contesto di corte altamente competitivo affermando di essere capace di attuare proprio quel che altri avrebbero ritenuto impossibile.[82] Che la mossa sia voluta è attestato anche dal fatto che Marino rovescia il potenziale deficit della brevità in un vantaggio. L'opera merita infatti di es-

ma anche di Giancarlo Mazzacurati (*Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori 1967, pp. 194–220). In prospettiva mariniana, si potrebbe affiancare un significativo rilievo di Giovanni Pozzi ("L'ottava in forma di rosa", in: id., *Alternatim*, Milano, Adelphi 1996, pp. 257–262, qui p. 261), il quale imputa la mancata imitazione diretta dell'*Adone* a una sua trasformazione dal "genere in specie". Tancredi Artico (*Anatomia dell'epica da Tasso a Graziani* [tesi di dottorato, pdf], Pavia 2016, <research.unipd.it>) ha recentemente dimostrato come l'*Adone* sia stato in realtà imitato nell'epica seicentesca anche a livello strutturale; si trattava tuttavia pur sempre di snodi circoscritti.

81 E difatti, in tutta coerenza, Marino dichiarerà che «la poesia richiede singolarità», ricollegando strettamente tale parametro alle competenze soggettive dell'individuo: "Comandò Augusto ai presidenti delle provincie che non lasciassero strappazzare il suo nome da scrittori dozzinali. Ordinò Alessandro che niuno altro ardisse di dipignere la sua imagine che Apelle, e niuno altro scolpirla che Lisippo. Né dovrebbono permettere i signori supremi che l'ombra degl'ingegni plebei intorbidasse il lume della lor gloria, e che l'altrui indignità avvilisse l'altezza de' meriti loro. Imperoché la poesia richiede singolarità, e gli scritti di questi cotali o non si leggono o si leggono con riso, là dove quelli degli uomini chiari e famosi e si leggono e si ammirano e vivono, e vive in essi la memoria di coloro che vi sono mentovati. Perciò a dirne il vero non conveniva allo splendore di quell'unico sole altra penna che di questa unica fenice. Né doveva il più degno prencipe di questa età esser da altri cantato che dal prencipe della moderna poesia" (Marino, *Dedica al Ritratto* 8, pp. 66s.). Come ricostruisce nel commento al testo Marco Corradini (*Commento Ritratto*, ivi, p. 68), la dichiarazione attesta i malumori del poeta nei confronti dei numerosi imitatori-plagiari che ne contraffacevano i versi; la paradossale dichiarazione di inimitabilità si spiega dunque anche nel contesto di una polemica a caldo. I rilievi del filologo saranno d'ora in poi citati come: Corradini, *Commento Ritratto*.

82 Corradini, *Commento Ritratto*, p. 64, con riferimento alla polemica con il Murtola, allora segretario del Duca di Savoia: il *Ritratto* mariniano va inteso come risposta alla prefatoria della *Creazione del mondo*.

sere letta e imitata proprio perché questa maniera, collaudata ora per la prima volta nell'epica, dimostra in modo conciso ed efficace l'eccellenza del poeta:

> Vaglia questo poco d'inchiostro, in queste poche carte sparso, come per un'arra o pegno di quel molto ch'egli ha in animo di spendere, per sodisfare in parte alle sue obligazioni. Suole il nuotatore, prima che lunge da terra di lanciarsi a mezzo golfo si arrischi, cola dove il mare non e molto profondo e dove il piede tocca l'arena, vicino a riva provarsi. Il guerriero, prima che con la spada di filo in publico e pericoloso duello entri a combattere, con la smarra imparando a segnare i colpi, nel giuoco della scherma si essercita. Il musico, prima che con alta e chiara voce il canto distingua, con qualche scherzevole e fugace passaggio le corde ricercando, l'altrui orecchie dispone. Il dipintore, prima che con terminati proffili le sue figure colorisca, in rozzo disegno o con carbone o con gesso oscuramente l'abbozza. Et il poeta, avendo intenzione di tessere assai piú lunga tela de' fatti del Serenissimo Don Carlo Emanuello, prima che in piu diffuso trattato si distenda, ha voluto, quasi per un cenno, fabricarne questo picciolo poemetto. Ma non altrimenti che da un tratto di linea fu conosciuta l'eccellenza del pennello, e dal solo piede fu argomentata la proporzione di tutta la statua, da queste stanze (benché poche) si potrà giudicare s'egli nel poema eroico sia atto a sostenere infra i due estremi quella mezzanità temperata di venusto e di grave, ch'altrui pare impossibile a conseguire.[83]

Significativamente, la «mezzanità temperata» in cui Marino individua il proprio tratto-sigillo non è solamente nuova, ma è soprattutto intesa in senso tecnico-stilistico:[84] è definita commistione bilanciata tra due poli saldamente ancorati alla tradizione retorica, la *venustas* e la *gravitas*, di cui nella trattatistica cinquecentesca si era assai dibattuto. Guardandosi bene dal definire le concrete modalità con cui si realizza un binomio stilistico intrinsecamente problematico – e lo si può anticipare: saranno modalità controverse –, Marino tatticamente introduce nel paratesto alcune chiavi interpretative che il pubblico dell'epoca avrebbe sicuramente colto, ma senza realmente ricavarne concrete linee guida. Al contrario, il poeta fornisce alcune false piste giacché, come ha acutamente notato Marco Corradini, tra i tre aspetti retorici che costituirebbero a tutto tondo la novità del *Ritratto* secondo le modalità descritte dentro la *Dedica* soltanto la novità elocutiva è

83 Marino, *Dedica al Ritratto* 7, p. 66.

84 Questa concezione fondamentalmente stilistica della maniera si conserverà negli anni. Cinque anni dopo, nella *Lettera Claretti*, Marino lamenta di alcuni furti ai suoi danni dichiarando di ritenere che, seppure occultati, comunque bastino a tradire la sua maniera individuale. Per riconoscere la maniera è infatti sufficiente studiare lo stile: "Tutto è vero e tutto passa bene quando vi concorre la volontà di chi ne può disporre a suo beneplacito, quantunque ciò non si possa fare con tanta cautela e secretezza, che pure alla fine non pervenga all'altrui notizia, se non per altra congettura, *almeno per l'osservazione dello stile de gli scrittori, dequali ciascuno suole avere una maniera sua particolare, differente dalle altre*" (Marino, *Lettera Claretti* 22, pp. 146s.; mio corsivo).

realmente possibile.[85] Marino si muove dunque deliberatamente in uno spazio teorico ambiguo, che sfrutta a proprio vantaggio quando introduce un riferimento retorico noto e controverso per poi sorvolare sulla necessaria contestualizzazione. Stabiliti quindi i punti di partenza dell'indagine, ossia i riferimenti riconducibili alla trattatistica retorico-stilistica, e la loro centralità nella coscienza teorica e poetica del Marino, di fronte alla reticenza del poeta nel formulare una teoria sistematica occorre rivolgersi alla concreta prassi letteraria. Questa può costituire una chiave di accesso attendibile per tentare di individuare i fondamenti della *mezzanità*, suo tratto-sigillo.

1.2 «dove l'erba stampata ancor si vede / de le vestigia del diletto antico» (*Ad*. XIX, 12, 3–4)

All'interno dell'*Adone* c'è un passaggio che, per il suo posizionamento privilegiato, per le sue implicazioni inerenti al senso del poema e per la sua concreta realizzazione tecnica, può contribuire a spiegare il funzionamento del principio stilistico della *mezzanità*. Si tratta dell'*incipit* del canto XIX, ottave 7–12, con cui si apre l'ultima sezione di un poema che ha ormai esaurito la propria favola, giacché i tre snodi obbligati del mito (l'incontro degli amanti, i loro amori e trastulli, la morte del protagonista maschile) si erano già verificati rispettivamente nei canti III, VIII

85 Cfr. Marco Corradini ("L'oro e l'alloro. Poesia e potere nel *Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuello* di Giovan Battista Marino", in: *Las artes del elogio: estudios sobre el panegírico*, a cura di Jesús Ponce Cárdenas, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid 2017, pp. 159–184, qui p. 170), sulla materia del *Ritratto*, che ha per oggetto le imprese eroiche del Duca di Savoia: "Marino finge di rilevare un'"imperfezione" nella propria opera per farne in realtà un punto di forza: il *Ritratto* non si muove nel campo aristotelico del verisimile, riferimento obbligato di tutti i teorici cinquecenteschi dell'epica, bensì del vero storico. La considerazione serve, in primo luogo, a consolidare e rilanciare ulteriormente l'elogio del duca (è necessario infatti, almeno in teoria, che la lode abbia la verità per fondamento, se non vuole essere tacciata di adulazione ingannevole); ma certo tra gli intenti del napoletano vi è quello di sottolineare ancora una volta la novità della sua scrittura poetica, il superamento delle "antiche regole" e del "solito costume". Se tuttavia il poeta non può che attenersi al vero, ossia se trova già pronta la materia da trattare, come lo storiografo, ciò significa che viene annullato lo spazio dell'*inventio*, terreno tradizionale su cui misurarsi: resta il versante dell'*elocutio*, polo privilegiato di interesse dei letterati del nuovo secolo. Nel *Ritratto* avviene in effetti così, dal momento che il contenuto è fondamentalmente rappresentato dagli eventi della vita di Carlo Emanuele e dei suoi avi, sia pure con una generosa assimilazione alla storia di alcune componenti mitiche, che in ogni caso per storia passavano, nell'ambiente sabaudo: il compito che Marino si assume, e in questo consiste la differenza con lo storiografo, è quello 'tecnico' di rivestirli di un ornato retorico quanto più possibile splendido, dove giganteggia la figura per eccellenza del genere epidittico, l'iperbole".

e XVIII. Con Adone morto, con il poema mitologico che ha ormai esaurito il proprio circuito chiuso, tutto ciò che segue nei due canti finali non esiste dunque per ragioni strettamente logiche;[86] lo scioglimento del poema risponde a una logica diversa, dilatando i tempi narrativi sino alla sepoltura e alla metamorfosi:

> Il tratto che distingue il poema mitologico da ogni altro è la fissità della vicenda. Il lettore è già perfettamente informato di come l'intreccio si svolgerà, poiché nulla può cambiare nello sviluppo fondamentale degli eventi. Egli può aspettarsi delle novità a modo di *excursus* in determinati punti di pausa, ma non nella dinamica del racconto.[87]

In altre parole: i due canti costituiscono una sezione strutturalmente perfetta per inserire delle novità.

Assai significativa è a questo punto la circostanza che la coppia di canti XIX–XX, rispettivamente dedicati al dolore di Venere e ai giochi funebri in onore di Adone, sia stata percepita dalla critica come problematica. In *Lectura Marini*, Marzio Pieri e Francesco Guardiani notano entrambi come lo scioglimento non

86 Cfr. Giovanni Pozzi ("Preliminari a Marino", in: id., *Alternatim*, Milano, Adelphi 1996, pp. 205–256, qui pp. 205s.), sulla struttura chiusa del poema mitologico rispetto alle altre tipologie di poema narrativo: "Anche il poema cavalleresco aveva i suoi clichés; permetteva però di tornare al punto di partenza, bastando a ciò non lasciar morire gli eroi importanti ed eliminare le controfigure [...]. Mutati i registri, ciò valeva in parte anche per l'eroico. Il mitologico invece doveva giungere a una conclusione obbligata mediante dei passaggi obbligati; soltanto fra l'uno e l'altro si potevano inserire delle digressioni". Alcuni spunti (la metamorfosi in anemone, i giochi in morte di Adone) erano naturalmente offerti dal codice narrativo di riferimento, che si trattasse del poema mitologico ovidiano o del poema epico di tradizione omerica, e saranno effettivamente sfruttati da Marino. Tuttavia, a riprova del fatto che Marino individuava tre snodi narrativi fondamentali nel mito di Adone e che quindi il poema fosse giunto al termine al canto XVIII sta la tripartizione tematica del poemetto adoneo giovanile: i tre libri sono infatti rispettivamente dedicati all'incontro degli amanti, agli amori e alla morte del giovane (sul tema anche Pozzi, *Commento*, p. 106). Uno snodo essenziale previsto dal mito, la metamorfosi, è nell'*Adone* "tema marginale; il poeta rifugge dal toccare il vero significato che sta qui alla base del concetto di metamorfosi: l'interscambiabilità delle sostanze; e si ferma sui rapporti che hanno tra di loro le apparenze: come qui, sulle forme e sui colori" (ivi, p. 693); "la metamorfosi non ha nessun rilievo sul piano dei significati profondi del racconto è un episodio con funzioni meramente ornamentali" (ivi, p. 662). Ed effettivamente, il poema adoneo giovanile neppure la contempla: "l'*Adone*, il quale è diviso in tre libri. Il primo contiene l'origine dell'innamoramento fra dea e 'l giovane; [...] Nel secondo si raccontano gli amori ed i godimenti dell'uno e dell'altro; [...] *Nell'ultimo si narra la caccia dell'infelice giovane e la sua morte, col pianto che fa la dea sopra il corpo dell'amato*" (Marino, *Lettere*, n. 34 a Bernardo Castello, di Roma, 1605, pp. 53–55, qui p. 53, citata secondo l'edizione di riferimento a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi 1966). Mio corsivo.

87 Pozzi, *Commento*, p. 16; corsivo originale.

avvenga e il poema resti sospeso. Pieri neppure commenta il contenuto del canto XIX, ma si limita a evidenziare il cortocircuito narrativo:

> quello fu lo stato d'animo del lettore d'Adone. Quando, morto l'eroe, era davvero sciolto il voto del poema. E si doveva chiudere. Quel satanasso, invece, del Marino, deciso ormai a giocarsi quel poco o tanto di credito che una vita sudatissima di primo poeta gli avesse acquistato, non demorde. [...] Il canto diciannove, il canto venti dell'*Adone* sono questi messaggi fatti per non arrivare. Disattivano il poema. Irrealizzano il principio [...] della macchina produttiva. Compiono il gesto enorme, luciferino dassenno, di annichilire la creazione. [...] Siamo ben oltre la durata. [...] Per questo il canto diciannove – nella sua immutante lunghezza – è come un pedale d'orchestra che non risolve.[88]

Guardiani ritiene che i due canti finali siano legati dal posizionamento eccentrico oltre i margini della favola, ma nota come confliggano tra loro generando una forte contraddizione a livello ideologico.[89] Non solo: ritiene che la disposizione dei due canti, il primo di tono funebre, il secondo di tono lieto, contraddica la protasi stessa del poema, rovesciandola. La disposizione problematizzerebbe così la presunta chiave di interpretazione fornita dall'autore:

> Ora, se per Marino il significato della storia di Adone si fosse esaurito in quello stesso dei tragici *exempla* riportati, e cioè nel constatare che l'amore fra uomini e dei finisce in dolore, o anche, aumentando la portata metaforica degli esempi, nel riconoscere che sempre "smoderato piacer termina in doglia" [*Ad.* I, 10, 8], non ci sarebbe mai stato un ventesimo canto, e di quelle dimensioni (515 ottave) per giunta.[90]

88 Marzio Pieri, "Diciannovesima rilettura", in: *Lectura Marini*, a cura di Francesco Guardiani, Ottawa, Dovehouse 1989, pp. 317–324, qui pp. 322s.

89 Francesco Guardiani, "Il gran teatro del mondo, ovvero il mondo a teatro", in: *Lectura Marini*, pp. 325–340, qui p. 325: "È il diciannovesimo canto che più somiglia all'ultimo. «La sepoltura» si lega a «Gli spettacoli» in quanto posta, come questi, al di là della morte di Adone, dopo, cioè, che il filo più ovvio del discorso si è definitivamente spezzato". Pozzi ritiene che soltanto il canto XX costituisca il "dopo-poema" (*Commento*, p. 695), "estraneo ad ogni genere di rapporto" (p. 42); tuttavia, rileva come il canto XIX risponda a una logica peculiare: la prima parte, di "trattenimento" (p. 662), narra racconti mitologici consolatori che in piccolo riproducono e amplificano la storia di Adone, problematizzandone il senso (pp. 21–23); la seconda parte, sulla trasformazione di Adone in anemone, ha funzioni esclusivamente ornamentali (p. 662; cfr. anche ivi, pp. 51s.).

90 Guardiani, "Teatro", p. 326. Va inoltre rilevato che, nel canto XIX, oltre a cozzare con il senso del poema e con l'atmosfera lieta del canto XX, il tentativo delle quattro divinità di consolare Venere raccontandole le storie tragiche di sei "Adoni in piccolo formato" (Pozzi, *Commento*, p. 21) fallisce anche a livello narrativo. La dea resta infatti inconsolabile e il tentativo si rivela addirittura controproducente: "«Dolci gli essempi e dolci e belle invero / son le ragioni (diss'ella), alme immortali, / con cui cercate agevole e leggiero / rendermi il fascio di sì gravi mali. / Ma, di temprar in vece il dolor fiero, / voi l'inasprite con pungenti strali, / che 'l rimembrar de' vostri antichi danni / raddoppia forza ai miei presenti affanni[»]" (*Ad.* XIX, 327). Non appare inoltre inopportuno segnalare come la chiave di lettura fornita dalla protasi entri in contraddizione con quanto

Concordando idealmente con Pieri e condividendo la tesi di Giovanni Pozzi sulla sostanziale inutilità delle macchine narrative nell'*Adone*, Guardiani sostiene a sua volta che, nei canti finali, "il cambio è fisso in folle e la macchina non si sposta".[91] Secondo questo filone della critica, il blocco di canti si fonderebbe pertanto su un'incoerenza di ordine logico-narrativo, che si ripercuoterebbe a sua volta sul senso ideologico del testo. Osservando più da vicino l'*incipit* del blocco in questione si notano però problematicità che vanno oltre l'incoerenza descritta; si potrebbe anzi sostenere che la presenza di contraddizioni e ambiguità carichi questo passaggio di implicati assai rivelatori degli intenti mariniani.

In *Ad.* XIX, 7–12 si descrive la disperazione di Venere mentre vaga per le stanze e il giardino del suo palazzo dopo la morte di Adone; tale sezione, che si conclude con la dea gettatasi sul letto mentre rimpiange i momenti felici trascorsi con l'amato, precede l'entrata in scena delle quattro divinità giunte a consolarla. Ora, questo *incipit* costituisce un blocco problematico in piccolo, concentrando in spazio ridotto una tendenza che caratterizza l'intero poema: giacché il dolore della dea sembra riscrivere il modello della *Mater dolorosa* ai piedi della Croce, contamina l'elemento sacro con il profano costituendo un'infrazione grave, assai rischiosa nel contesto storico-culturale post-tridentino.[92] A ciò si aggiunge il fatto che, nel poema, il lutto di Venere si inscrive in un contesto ambiguo che rende arduo, se non impossibile, attribuire all'episodio un orizzonte di senso inequivocabile. L'allegoria identifica infatti la dea con la lascivia,[93] contribuendo ulterior-

affermato nella dedicatoria del poema; anche intesa nell'orizzonte di una *recusatio*, la favola di Adone non dovrebbe essere "liet[a]" per niente: "perché non debbo io sperare che Sua Maestà [...] abbia con benignità a gradire questo picciolo e povero dono, presentato da un suo devoto, il quale appunto altro non è che frutto di rozzo intelletto e miele composto di fiori poetici, quasi *lieto* e sicuro presagio de' ricchi tributi e de' trionfali onori, che in più maturo tempo saranno al suo valore offerti?" (Marino, *Lettera a Maria de' Medici*, pp. 87–94, qui p. 92); mio corsivo.

91 Guardiani, "Teatro", p. 327.

92 Pozzi, *Commento*, p. 655, già in relazione al dolore di Venere immediatamente dopo la morte di Adone (*Ad.* XVIII, 173–184); l'episodio sarà sdoppiato ed amplificato in *Ad.* XIX, 7–12. Per una imprescindibile ricostruzione del contesto storico-culturale post-tridentino cfr. la monografia di Clizia Carminati, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e Censura*, Roma/Padova, Antenore 2008.

93 Marino, *Allegoria al canto XIX*, p. 1973: "Con la visita de' quattro dei amici di Venere, i quali vengono a condolersi con essolei, si allude a quattro cose che concorrono a fomentare la lascivia. Per Cerere s'intende la crapula, per Bacco l'ebrietà, per Tetide l'umore salso e per Apollo il calor naturale". A ciò si aggiunge l'inconsistenza interna che vorrebbe Apollo amico di Venere: nel poema, il dio si era comportato semmai da nemico della dea tramando alle sue spalle e fomentando la vendetta di Amore ai suoi danni (*Ad.* I, 19–40). Significativo è che Marino tenti di risolvere l'incongruenza dichiarando che Apollo sia in realtà mosso da ipocrisia e da "odio segreto" per Venere (*Ad.* XIX, 21, 5). Se tali due moventi affettivi consentono al narratore di inserire un'in-

mente a problematizzare la sua sovrapposizione con la figura mariana. Il prologo morale (*Ad.* XIX, 1–6), che dovrebbe introdurre la sequenza del lutto a livello narrativo e insieme spiegarla a livello ideologico, sembra inoltre contraddire gli eventi precedenti quando afferma che il pianto distingue gli uomini dagli animali; e tuttavia, poco prima, il cinghiale reo dell'uccisione di Adone si era salvato dalla condanna a morte proprio in funzione del suo pentimento, commuovendo persino la stessa dea (*Ad.* XVIII, 240).[94]

Assai più interessante è però quanto rilevato da un secondo filone della critica che, nell'episodio della Venere dolorosa come anche nel poema in generale, avverte un problema di "atmosfera", dalle ripercussioni vagamente affettive e, implicitamente, stilistiche. Tra le diverse proposte di lettura[95] emerge quella di

vettiva contro i sentimenti tipici dell'ambiente di corte e possono quindi essere considerati un valido tentativo di risolvere l'incoerenza interna, contraddicono pur sempre il contenuto dell'allegoria.

94 Il poeta non parla apertamente di lacrime, ma esse costituiscono una conseguenza più che plausibile del dettagliato spettro affettivo attribuito al cinghiale (*pentimento*, *afflizione*, *disperazione*, *vergogna* e *duolo*); il pianto appare dunque allusivamente implicato dal contesto, come già assume Russo (*Commento*, p. 1975) con alcune cautele: "il discorso pare ricollegarsi al pentimento del cinghiale descritto al termine del canto precedente, anche se il distico conclusivo proietta l'argomento su una differenza generale tra uomini e belve". Cfr. infatti *Ad.* XIX, 1: "Umano ufficio è veramente il pianto / e più proprio de l'uom, forse, che 'l riso, / poich'apena vestito il fragil manto, / in aprir gli occhi al sol, ne bagna il viso. / Non si dia no di quest'affetto il vanto / l'animal che si duol su 'l corpo ucciso: / formar non san, non san versar le fere / figlie de la ragion lagrime vere"; *Ad.* XVIII, 241: "Sciolta l'afflitta e desperata belva / cercando va la più riposta grotta; / fugge dal sole in solitaria selva / tra folti orrori ove mai sempre annotta. / Per vergogna e per duol quivi s'inselva / e la zanna crudel vi lascia rotta. / La zanna ch'oscurò tanta bellezza / contro que' duri sassi a terra spezza".

95 Per limitarsi a citare tre esempi: senza riferimento specifico all'episodio, ma parlando generalmente dell'organizzazione dei sentimenti nel poema secondo l'opposizione dualistica *piacere-doglia* postulata dalla protasi, Pozzi (*Commento*, pp. 52–56, qui p. 55) avverte uno sbilanciamento. Il secondo registro appare "estremamente più semplice" e poco sfruttato dal poeta. Ricollegandosi alle accuse mosse già nel Seicento per la presunta freddezza del sentimento nel poema, Pozzi sostiene che tale condizione è "esito fatale della polarizzazione dei sentimenti in un rapporto antitetico e della loro tensione al livello elevato dell'iperbole. Quelle accuse d'insensibilità o altre simili non colgono nel segno perché [...] il gioco del poeta è un altro" (p. 53). L'operazione mariniana, che sfocia in esiti pansessualistici, consisterebbe infatti nel "calcolato spostamento di alcuni elementi di un sistema conoscitivo", saldando tra loro generi letterari diversi (p. 55). Con riferimento specifico all'episodio citato, Paolo Cherchi (*Metamorfosi*, pp. 71–77, qui p. 77), il quale si definiva già deluso di fronte alle circostanze poco tragiche della morte di Adone, ritiene deliberata la tattica di rimuovere sottilmente il protagonista dalla narrazione: per quanto inaspettata, sarebbe espressione di "calcolata ambiguità [...] nell'appannare il punto focale della narrazione". Marco Corradini ("*Adone*: il tragico e la tragedia", in: *In terra di letteratura*, pp. 225–278) riscontra

Giorgio Bàrberi Squarotti, il quale significativamente ritiene che nell'episodio regni un'atmosfera di «tragico negato» per la marcata focalizzazione del poeta sulla figura di Venere. Non soltanto la descrizione enfatizza l'aspetto esclusivamente fisico del dolore e delle lacrime che lo manifestano, vanificando ogni tentativo di individuare una religiosità profonda del Marino, ma la focalizzazione sulla sola controparte femminile si ripercuote negativamente sul rilievo assunto dall'effettivo protagonista dell'opera: la morte di Adone prospettivamente scivola in secondo piano rispetto al dolore della dea, venendo prontamente dimenticata e portando un protagonista già di per sé assai pallido a sbiadire completamente. Il restante sviluppo dell'episodio contribuirebbe poi a sublimare l'evento a fini virtuosistici per privarlo di ogni intrinseca tragicità e, parallelamente, per separarsi in modo deciso dai codici della tragedia e del poema epico ed eroico-cavalleresco, che nel modulo tragico individuavano invece una loro componente fondamentale.[96]

Secondo Bàrberi Squarotti, l'operazione mariniana sarebbe dunque motivata da ragioni ideologiche e di agonismo letterario, con ripercussioni secondarie sull'impianto narratologico e sull'ordinamento sentimentale dell'opera. In questa ricostruzione vi è però la rumorosa assenza di due aspetti centrali per la coscienza teorica del Marino dei paratesti (§ 1.1): manca il vaglio della dimensione intertestuale dei modelli, la base da cui prende avvio il processo di composizione del nuovo testo, e della dimensione tecnico-stilistica, che ha il compito di occultare i furti armonizzandoli. Vale dunque la pena approcciare l'episodio del lamento di Venere da questa doppia prospettiva; ne emergono infatti dati assai interessanti:

> Venere, poi che su la fredda spoglia
> sparse lung'ora invan lagrime e note,
> deh qual sentì nel cor novella doglia
> al raggirar de le notturne rote,
> quando, tornata a la deserta soglia
> ne le camere entrò vedove e vote?
> E 'l bel palagio pien d'orror funesto
> vide senza il suo sol solingo e mesto?
>
> Quella magion, che dal divino artista
> fabricata fu già con tanta cura,
> le sembra ahi quanto infausta a la sua vista,
> desolata spelonca e tana oscura.

infine nel poema un'atmosfera elegiaca, priva di ogni tragicità; ha tuttavia attribuito una valenza ideologica alla scelta mariniana per cui cfr. le riserve esposte oltre (§ 3.3, note 286; 292).

96 L'intera argomentazione si legge in: Giorgio Bàrberi Squarotti, "Il tragico negato: *Adone*, XIX", in: *Critica letteraria* XXX, 2–3 (2002), pp. 441–452.

Sì la memoria del piacer l'attrista,
ch'odia l'oggetto de l'amate mura
e 'l ciel de l'idol caro, or che n'è priva,
quasi inferno noioso, aborre e schiva.

Come pastor che tardi il piè ritragge
verso l'ovile a passi corti e lenti,
e trovalo da fere aspre e selvagge
tutto spogliato o da predaci genti,
per le selve vicine e per le piagge
chiama e richiama i suoi perduti armenti,
e, da le solitudini profonde,
nulla, fuorché la valle, altro risponde;

o come vacca a cui di sen rapito
abbia il picciol vitel dente inumano
o col maglio crudel rotto e ferito
a piè del sacro altar rigida mano,
di doloroso e querulo muggito
rimbombar fa dintorno il monte e 'l piano,
ultima al prato, con dimesse corna,
esce di mandra et ultima ritorna;

così, dapoi che 'l caso empio successe
de l'infelice Adon, la dea di Gnido,
baciando l'orme dal bel piede impresse,
trascorse il muto e solitario nido.
Ne la la stanza ch'Amore un tempo elesse
de' suoi dolci trastulli albergo fido,
guarda il letto diletto e, quivi afflitta,
geme, l'abbraccia e sovra lui si gitta.

Sola sovente al bel giardin sen riede,
visita l'antro ombroso e 'l poggio aprico,
dove l'erba stampata ancor si vede
de le vestigia del diletto antico.
Parla a le piante sconsolate e chiede
al sordo bosco il suo fedele amico.
Bagna di pianto i fiori ov'ei s'assise
e scherzò seco dolcemente e rise. (*Ad.* XIX, 7–12)

La prime due ottave (*Ad.* XIX, 7–8) collocano il lamento di Venere nel solco della tradizione lirica di matrice petrarchesca e petrarchistica riprendendone alcuni lessemi canonici ("lagrime", "doglia", "cor", "mesto", *Ad.* XIX, 7, v. 2; v. 3; v. 8) e metafore (l'amato quale "sol[e]", *Ad.* XIX, 7, 8). Per il senso generale dell'episodio va premesso che l'allineamento è deliberatamente reso problematico sin dagli

esordi: i lessemi e motivi tradizionali sono posti in relazione con termini dalla marcata velatura erotica, quali "piacer", "idol" (*Ad.* XIX, 8, v. 5; v. 8), a tale tradizione estranei. Per tornare però agli archetipi letterari soggiacenti, le due ottave si collocano parimenti nella tradizione del lamento epico richiamando uno dei modelli più illustri: Venere che si strugge di dolore e non può più sostenere la vista del cielo si comporta esattamente come Didone abbandonata. Pur scegliendo di parafrasare il *taedet* virgiliano con l'aggettivo *noioso*, evitando il latinismo *tedio* che avrebbe innalzato lo stile, Marino esibisce il calco in modo evidente: "tum vero infelix fatis exterrita Dido / mortem orat: taedet caeli convexa tueri" (Verg., *Aen.* IV, 450–451); "e 'l ciel de l'idol caro, or che n'è priva, / quasi inferno noioso, aborre e schiva" (*Ad.* XIX, 8, 7–8).[97]

A questo punto va rilevato come le due varianti del genere del lamento, il lamento amoroso di stile medio e il lamento epico di stile alto, non si sviluppino in due ottave contigue indipendenti, ma vengano richiamate in simultanea e tra loro interconnesse sin dall'esordio dell'episodio. Contribuisce a legarle la pervasiva presenza della vocale O, cui si accompagna anche la vocale U. Gli esempi sono frequenti e appaiono significativi per la loro estensione, giacché coinvolgono

97 Per notare una riscrittura parallela del modello virgiliano, sotterranea e tanto più dissacrante, alla coppia Venere-Didone va aggiunto un terzo personaggio di natura bestiale. Sebbene il poeta eviti ogni citazione letterale, fa sì che il cinghiale pentito si comporti nel medesimo modo di Venere e Didone: "Già la selva si cerca e si circonda, / ciascuno il primo a prova esser s'ingegna. / Trovano in tana alfin cupa e profonda / *la fera che del giorno il lume sdegna*, / e con la bocca ancor di sangue immonda, / poich'offesa ha colei che 'n Cipro regna / e colto il fior di così nobil vita, / quivi di tanto error vive pentita" (*Ad.* XVIII, 232). È meno chiaro se il poeta intenda instaurare un parallelismo tra il comportamento del cinghiale e quello di Venere in termini assoluti, ma se così fosse questo getterebbe una luce ancora più ambigua e lasciva su un rilievo già di per sé assai evocativo. La morte di Adone così come preannunciata ("[…] il ministro del mortal delitto / per corre il fior d'ogni beltà s'annida", *Ad.* XVIII, 66, 5–6) basta da sola ad accendere l'interesse di Russo (*Commento*, p. 1892): "è significativo che la morte di Adone venga presentata con l'espressione talora impiegata a rendere i piaceri sessuali". La raccolta del fiore, con cui si allude al bacio del cinghiale sulla coscia di Adone, ricorda però anche, vagamente, le metafore botaniche impiegate per descrivere l'amplesso tra il protagonista e Venere. Si tratta certo di immagini piuttosto convenzionali, ma l'atto è significativamente descritto nei termini di un possesso ed è passivamente subìto da Adone. L'allusione velata contribuirebbe così a degradare ulteriormente il costume di Venere, caratterizzando in retrospettiva la sua iniziativa sessuale come bestiale e ferina: "Qui del seme d'Amor la messe colse, / qui vendemmiò de' suoi sospiri il frutto; / qui, tramontando il sol, Venere si tolse / d'Adon più volte il bel possesso in tutto" (*Ad.* VIII, 95, 3–6). Un irriverente indizio in questo senso potrebbe fornirlo l'allegoria, in cui si afferma che il pentimento del cinghiale sa commuovere persino gli animi più bestiali: "Nella scusa che fa il porco con la dea, si dinota la forza della bellezza, che *può alle volte commovere gli animi eziandio ferini e bestiali*" (Marino, *Allegoria al canto XVIII*, p. 1863). Nel corrispettivo canto (*Ad.* XVIII, 240), il cinghiale aveva però commosso la sola dea. Miei tutti i corsivi.

in alcuni casi l'intero giro del verso: "cor novella doglia" (*Ad.* XIX, 7, 3), "notturne rote" (*Ad.* XIX, 7, 4), "vedove e vote" (*Ad.* XIX, 7, 6), "orror funesto" (*Ad.* XIX, 7, 8), "sol solingo" (*Ad.* XIX, 7, 8); "desolata spelonca e tana oscura" (*Ad.* XIX, 8, 4), "odia l'oggetto de l'amate mura" (*Ad.* XIX, 8, 6). Presumibilmente, Marino intende così evocare l'atmosfera cupa che circonda un palazzo ormai oscurato dall'assenza di Adone, coerentemente con lo sviluppo narrativo e tematico dell'episodio. A livello di *elocutio* si ha però un fenomeno interessante: due archetipi letterari di origine lontana e di stile differente vengono combinati intervenendo sul tessuto fonico del testo; estendendo una patina sonora cupa sulle due ottave si otterrebbe cioè l'omogeneizzazione dei due codici e, di conseguenza, un loro livellamento.

Nelle ottave successive, *Ad.* XIX, 9–12, Marino procede amplificando ulteriormente il modello virgiliano: come Didone Venere aborre così tanto la vista del cielo da evitarlo e il ritiro della dea nel palazzo costituisce per Marino un pretesto per descrivere in modo pseudo-ecfrastico le bellezze, ora dolorose bruttezze, che la dea contempla. Di conseguenza, in *Ad.* XIX, 9–10, ci potrebbe aspettare una *superatio* del modello virgiliano con la rappresentazione di una maggiore sofferenza. Questa aspettativa è tuttavia presto disattesa per la presenza di due fenomeni che si condizionano vicendevolmente. In primo luogo, Marino sembra proseguire il tentativo di omogeneizzare tra loro gli archetipi del lamento lirico ed epico a livello sonoro ricorrendo nuovamente al fonema O, in entrambi i timbri. Per rafforzare l'impressione fonica cupa del passaggio, il poeta impiega lessemi caratterizzati dalla fitta presenza della U; questi si raddensano nei versi finali dell'ottava 10, costituendo un *climax* fonico: "perduti" (*Ad.* XIX, 9, 6), "solitudini profonde" (*Ad.* XIX, 9, 7), "crudel rotto" (*Ad.* XIX, 10, 3), "doloroso e querulo muggito" (*Ad.* XIX, 10, 5), "rimbombar far dintorno il monte" (*Ad.* XIX, 10, 6), "corna" (*Ad.* XIX, 10, 7), "ultima ritorna" (*Ad.* XIX, 10, 8). In secondo luogo, alcuni esempi scelti attestano come le ottave 9 e 10 abbiano fini onomatopeici: dipendono dunque dalla semantica del passaggio; difatti, il dolore di Venere è paragonato con una doppia similitudine prima al dolore di un pastore che chiama invano il proprio gregge, poi a quello di una vacca cui è stato strappato il vitello. L'operazione compositiva mariniana si complica pertanto in queste ottave perseguendo un duplice obiettivo con un'unica operazione: armonizza a livello fonico due archetipi di lamento, rispettandone e amplificandone i convenzionali toni cupi, e insieme recupera e amplifica la particolare *evidentia* fonica implicata dalle due similitudini a livello semantico. L'intervento sulla tessitura sonora delle ottave consente così di costruire una complessa argutezza formale fondata sulla dimensione della sonorità.

Le due ottave sono però assai significative anche dal punto di vista intertestuale. Come riscontrato dalla critica,[98] l'ottava 9 esibisce due citazioni quasi letterali del *Canzoniere* petrarchesco: queste riscrivono sia il tema lirico della solitudine del poeta-amante (*Rvf* XXXV, 2: "a passi tardi et lenti" > *Ad.* XIX, 9, 2: "a passi corti e lenti") traslato ora al pastore, sia la metafora dell'amata quale fera (*Rvf* CCCX, 14: "fere aspre et selvagge" > *Ad.* XIX, 9, 3: "fere aspre e selvagge"), ora argutamente riportata da Marino dal piano metaforico al suo *proprium*. Il traslato dall'amata ai lupi e implicitamente dall'amante al pastore è altamente problematico: le immagini sono di registro bucolico-pastorale,[99] dunque di materia e tono inappropriato per il genere epico, che convenzionalmente richiederebbe uno stile alto. Sebbene nella tradizione epica precedente, da Omero a Stazio, da Claudiano a Lucrezio sino al più recente Tasso, si possano trovare esempi di moduli bucolici integrati al codice epico, Marino non sembra – almeno a prima vista – voler attenuare la problematicità dei versi. Come dimostra una ricezione seicentesca, il termine "vacca" (*Ad.* XIX, 10, 1) costituisce una consistente fonte di disturbo. Tommaso Stigliani definisce infatti il paragone tra la vacca e Venere "vile e da giocolare" nonché sfacciatamente allusivo: "il nome in lingua nostra fa ricordare il suo puttanesimo".[100] Non solo il termine è basso e dunque disdicevole in un poema epico, ma ha anche implicazioni ideologiche estremamente controverse: sin dai primi versi dell'opera, Venere era stata programmaticamente definita "santa madre d'Amor" (*Ad.* I, 1, 3).[101]

Nonostante il deliberato contrasto fra due registri posti agli antipodi dalla retorica classicistica tripartita, la lettura delle ottave 9 e 10 non sembra generare quell'effetto comico o burlesco[102] che parrebbe convenzionalmente implicato da

98 Russo, *Commento*, p. 1978.

99 Per la precisione, stanno alla base di *Ad.* XIX, 9 almeno due passaggi di Stazio e Claudiano (per cui Pozzi, *Commento*, p. 663) e, alla base di *Ad.* XIX, 10, almeno due di Ovidio e Lucrezio (per cui Russo, *Commento*, p. 1979). Le due similitudini non provengono quindi da poemi bucolico-pastorali in senso stretto; tuttavia, appartengono pur sempre a tradizioni estranee alla linea epica dell'*Eneide* e alla linea lirica del *Canzoniere*.

100 Tommaso Stigliani, *Dell'Occhiale, Opera difensiva del Cavalier Fr. Tomaso Stigliani, Scritta in risposta al Cavalier Gio: Battista Marini, Dedicato all'Eccellentiss. Sig. Conte d'Olivares*, In Venetia, Appresso Pietro Carampello, 1627, p. 385.

101 Anche questo un paragone improprio per Stigliani; cfr. infatti ivi, p. 138: "Invocazione né Pagana né Cristiana. Non Pagana perché la deità della poesia non era Venere, ma le Muse ed Apollo. Non Cristiana perché il Poeta pio non dee oggidì implorare altri che il nostro Verace Iddio, overo i suoi santi. Sconvenevolezza di costume".

102 Per Cherchi (*Metamorfosi*, p. 79) l'effetto di un abbassamento burlesco sarebbe ricercato da Marino quando descrive con moduli bucolici il comportamento di Marte tradito mentre si aggira per la selva (*Ad.* XVIII, 21–22): "Chi può dubitare che si tratti di poesia comica? La montagna che partorisce il topo. Marte ridotto a pastorello querulo, al quale non manca neppure il classico fag-

siffatta infrazione stilistica. Né l'ottava 10 né quelle che la circondano contengono alcun segnale coerente che lasci interpretare il testo in tal senso; al contrario, l'immagine della vacca appare polita e così ben integrata nel contesto da costituire, almeno in apparenza e nonostante la sua inadeguatezza,[103] un coerente orizzonte di paragone con Venere. Forse una chiave interpretativa di questo fenomeno si può individuare nel trattamento cui il poeta sottopone il testo a livello di *elocutio*: il lavoro sulla componente sonora dell'ottava fa sì che il lessema di registro umile appaia così ben inserito nel flusso sintagmatico del testo da non emergere durante la lettura a livello paradigmatico, come avverrebbe, ad esempio, se fosse enfatizzato da una collocazione in sede di rima. Differentemente dunque dalla ricezione polemica di Stigliani, il quale tende a focalizzarsi su singoli versi o

gio! Il suo lamento è un'ecloga"; così anche Emilio Russo (*Commento*, p. 1874) nota il contrasto tra la descrizione epica del dio (*Ad.* XVIII, 21, 8) e il suo lamento elegiaco. Cfr. infatti Marino, *Ad.* XVIII, 21–22: "Nel proibito altrui bosco selvaggio / vassene Marte a lo sparir del sole, / ch'a lo spuntar del mattutino raggio / sa ben ch'Adon tornar dentro vi vole. / Quivi appoggiato ad un troncon di faggio / de l'ore pigre si lamenta e dole. / Quivi s'asside ad aspettar la luce / degli eserciti orrendi il sommo duce. / Pensando ai torti suoi sì gravi e tanti, / geme in un mormorio flebile e fioco, / si distempra in sospir, si stilla in pianti, / e giace in ghiaccio e si disfoga in foco. / Ha le labra di fil verdi e spumanti, / né trova al gran martir requie né loco; / e sì forte è l'affanno e sì possente / che le corde del cor spezzar si sente". È indubbio che Marino stia mescolando stili e generi diversi per degradare il costume di Marte; più dubbio resta il fatto se il poeta intenda accompagnare alla rottura stilistica una rottura fonica: la fitta "trama di allitterazioni" rilevata da Russo (*Commento*, p. 1874) lascia piuttosto ipotizzare che il poeta deliberatamente estenda sul passaggio una patina fonica coesiva per dissimulare – e dunque non occultare, ma neppure esibire – il materiale discrepante. Anche in una commistione stilistica che tradizionalmente genererebbe esiti comici o degradanti, Marino perseguirebbe comunque un certo ideale sonoro armonico. Un saggio di Maria Cristina Cabani ("Marino si diverte? Le armi del comico: gioco, scherzo e riso nell'*Adone*", in: *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca. Atti del convegno di studi, Genova, Auditorium di Palazzo Rosso 5–6–7 ottobre 2006*, a cura di Simona Morando, Venezia, Marsilio 2007, pp. 27–50) sulla fisionomia del registro comico nel poema evidenzia problematicità conciliabili con la mia lettura. Anche per Cabani "la comicità di Marino è filtrata" (p. 34), si realizza nella "forma di abbassamento di registro o di palese deformazione; solo in certi casi questi fenomeni suscitano il riso, ma un «riso moderato»" (p. 27), aspira sì alla "demolizione del pathos" per sovvertire i moduli tipici dell'epico e del tragico (p. 28), ma persegue un tono deliberatamente "ambiguo, tra ludico e scherzoso" (p. 46); in altre parole, "L'*Adone* non è un poema comico" (p. 44) o, almeno, non lo è interamente.

103 Cfr. anche Bàrberi Squarotti ("Tragico negato", pp. 448s.), il quale interpreta il passaggio come il tentativo mariniano di sublimare la tragicità della morte con la bellezza della poesia, "spegne[ndo] sensibilmente e calcolatamente la forza dell'evento": "L'altezza poetica della similitudine illustre si trasforma nell'analoga condizione della dea lacrimante per la morte di Adone; e il dolore di così alto evento di perdita e di uccisione, di scomparsa e di pianto, appare allora come del tutto inadeguato per infinità e durata al lamento del pastore e al muggito querulo della vacca". L'interpretazione è pertanto idealmente compatibile con la mia argomentazione.

lessemi estrapolandoli con un "lanternino",[104] nel fluire melico della poesia di Marino[105] il lessema *vacca* deve piuttosto perdersi, occultato almeno alla prima lettura. Analogamente, modelli letterari tra loro discrepanti possono essere omologati gli uni agli altri mediante una ricercata armonizzazione sul piano più superficiale dell'*elocutio*. Ma se la tecnica armonizzante del Marino coinvolge la dimensione sonora del testo per dissimulare i modelli, allora si è indirettamente risposto al quesito precedente (§ 1.1), quando ci si interrogava sulla natura dei dispositivi retorici soggiacenti all'ideale tecnico-stilistico della *mezzanità*. Se ne può trarre una indicazione metodologica preziosa: per definire la *mezzanità* mariniana occorre vagliare anche la riflessione teorica cinquecentesca sulla sonorità della lingua poetica.

104 È la critica rivolta a Stigliani da Scipione Errico (*L'Occhiale appannato, Dialogo di Scipione Herrico, Nel quale si difende l'*Adone *del Cavalier Gio. Battista Marino, contro l'*Occhiale *del Cavalier Fra Tomaso Stigliano*, In Napoli, Ad Instanza di Gioseppe Matarozzi, 1629, qui p. 32). Come segnala Artico (*Anatomia*, p. 225), il «lanternino» è un procedimento ermeneutico tipico del materano che attesta l'effettiva portata critica delle sue censure: Stigliani tende a non identificare i furti su larga scala, fraintendendo pertanto le reali proporzioni del furto mariniano, mentre questo prescinde dai singoli crimini isolati agendo in modo sistemico. Ai nostri fini basti rilevare come Stigliani proceda scomponendo i testi mariniani, estrapolando e isolando le singole parti dal flusso melico per evidenziarne le problematicità; similmente argomenta Marziano Guglielminetti ("Marino", pp. 369s.): "Il fittissimo sottobosco letterario, in cui affonda le radici la pianta lussureggiante e fronzuta del poema mariniano, solo se bruscamente e parzialmente portato alla luce dai ricercatori di fonti, desta l'impressione di un coacervo disorganico. A livello di analisi di linguaggio non si rileva mai connotabile".

105 Per una particolare insistenza impressionistica sulla poesia "flui[da]" e "senza scosse" del Marino cfr. Claudio Varese ("Teatro, Prosa, Poesia", in: *La Letteratura italiana*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. IX *Il Seicento, L'età barocca, Vico*, Milano, RCS 2001 [1967], pp. 71–628, qui pp. 420–449). Varese si focalizza esclusivamente sulla componente sintattica del poema, ma le sue riflessioni si rivelano pregnanti se neutralizzate ed estese anche ad altre componenti testuali: "Mentre il Tasso sentiva sua caratteristica e sua necessità quella del «parlar disgiunto» che gli sarà rinfacciata dalla Crusca sino al Galilei, il Marino proprio in questo da lui si distingue. La sua ottava non obbedisce né alla costruzione complessa e snella e al dominio intellettuale dell'Ariosto, né alla forza degli interni passaggi dell'alto e severo «recitar cantando» del Tasso. La moltiplicazione dei temi, come quella tipica del canto V, dove i miti di Narciso, Ganimede, Ciparisso, Ila e Atide sono quasi l'oscillazione di uno stesso personaggio e di uno stesso motivo, si riflette nel *fluire di un'ottava che non si interrompe e scivola senza scosse, con un frequente predominio della paratassi. I brani, i concetti isolati, le acutezze trovano nel contesto del Marino un'unità che non è più quella dei canoni cinquecenteschi del poema* e nemmeno quella tassesca di una inquieta coscienza della disgiunzione e del congiungersi" (pp. 437s.). Pur applicando alla sintassi una lente psicologizzante che andrebbe neutralizzata, Varese coglie, almeno a livello impressionistico e tecnico, alcuni aspetti assai interessanti; tra essi, la volontà mariniana di istituire "quasi [...] un effetto di equilibrio che non di contrapposizione e di rottura" (p. 428), di ricercare un effetto "non comico" o "grottesco" (pp. 434; 437; 443) e la centralità assunta dalla dimensione sonora del testo (p. 434). Miei i corsivi.

L'analisi intertestuale e stilistica delle due restanti ottave, *Ad.* XIX 11–12, consente di trarre un'ultima considerazione significativa. Per quanto concerne il piano fonico, l'ottava 11 si serve dei medesimi moduli riscontrati nelle quattro ottave precedenti (*Ad.* XIX, 7–10): ricorrono lessemi con i fonemi U ed O (per cui almeno il "muto e solitario nido", *Ad.* XIX, 11, 4) e fitta è la presenza di termini con alta densità consonantica in sede di rima, una peculiarità omogeneamente percepita dai trattatisti cinquecenteschi come centrale per lo stile più alto;[106] va tuttavia premesso che questo tipo di moduli fonici va diradandosi nella conclusione dell'episodio.

Per quanto invece concerne la favola, Venere continua a vagare per il palazzo sino a raggiungere la propria camera e, vedendovi il letto nuziale, vi si getta sopra piangente. Dal punto di vista intertestuale, il poeta riecheggia ancora una volta il modello virgiliano: dopo aver scoperto la partenza di Enea Didone aveva reagito in modo assai simile, vagando senza meta per la città come baccante in preda al delirio ("Saevit inops animi totamque incensa per urbem / bacchatur, qualis commotis excita sacris / Thysia […]", Verg., *Aen.* IV, 300–302). Ora, la conoscenza del modello illustre potrebbe generare una certa aspettativa, suggerendo che Marino intenda recuperare anche l'apogeo tragico virgiliano: è sul letto nuziale che Didone pianifica il suicidio (Verg., *Aen.* IV, 522–553) ed è subito dopo aver baciato il letto che la regina si uccide (*Aen.* IV, 658–660: "Dixit et os impressa toro «moriemur inultae, / sed moriamur» ait, «sic sic iuvat ire sub umbras;[»]"). Non sarà tuttavia questo il destino di Venere; se indubbiamente il mancato suicidio dipende dalla condizione divina del personaggio che non consente di sfruttare

106 Rinviando gli approfondimenti (§ 2.1; nello specifico § 2.1.3.1.2), basti per ora citare il parere autorevole di Torquato Tasso (*Discorsi del poema eroico* III, pp. 581s., citato secondo l'edizione: id., *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Milano/Napoli, Ricciardi 1959): "È nondimeno la lingua greca molto atta a la espressione d'ogni minuta cosa; a questa istessa espressione inetta è *la latina, ma molto più capace di grandezza e di maestà*; e la nostra lingua toscana, se bene con egual suono ne la descrizione de le guerre non ci riempie gli orecchi, con maggior dolcezza nondimeno ci lusinga nel trattare le passioni amorose. […] Né peraventura ragione alcuna se ne può rendere: *perché se costoro a me chiederanno per qual cagione le materie de la guerra sono stimate più proprie de la latina, e l'amorose de la toscana, risponderei che ciò si dice avvenire per le molte consonanti de la latina e per la lunghezza del suo esametro più atto a lo strepito de le armi ed a la guerra*, e per le vocali de la toscana e per l'armonia de le rime più convenevole a la piacevolezza de gli affetti amorosi. Ma non però queste materie sono in guisa proprie di questi idiomi che l'arme ne la toscana e gli amori ne la latina non possano convenevolmente essere cantate da eccelente poeta". La densità consonantica rientra tra gli stilemi prototipici dello stile magnifico sin dagli anni giovanili: "S'accresce la magnificenza con l'asprezza, la quale nasce dal concorso di vocali, da rompimenti diversi, *da pienezza di consonanti* ne le rime, da lo accrescere il numero nel fine del verso, o con parole sensibili per vigore d'accenti, o per pienezza di consonanti" (Tasso, *Discorsi dell'arte poetica* III, pp. 398s.). Miei corsivi.

a pieno lo spunto della fonte, va comunque rilevato come la riscrittura sia funzionale al rovesciamento dei significati originari del modello mediante un depotenziamento ricercato.

In *Ad.* XIX, 12, ottava in cui Venere conclude la propria peregrinazione raggiungendo il giardino, si assiste infatti al mirato tentativo di cancellare ogni potenziale sviluppo patetico previsto dalla fonte. Le tattiche impiegate dal poeta sembrano essere tre. In primo luogo, le lacrime, simbolo tutto esteriore del dolore di Venere,[107] sono funzionali soltanto a dissetare i fiori del suo bel giardino: l'anticlimax è evidente.[108] L'ottava si conclude poi con un tono quasi sereno: è sul ricordo dei dolci scherzi e delle risate che si chiude l'ultimo verso ed è il lessema "riso" (*Ad.* XIX, 12, 8) a costituire programmaticamente sia l'ultima parola-rima dell'ottava sia l'ultima parola-rima dell'episodio luttuoso. In secondo luogo, dal punto di vista sonoro, si riscontra una maggiore concentrazione di lessemi contenenti vocali di timbro chiaro, I, E ed A. Tali fonemi si alternano prima gradualmente e poi si sostituiscono completamente ai fonemi dai toni cupi, come appunto nel distico finale: "Bagna di pianto i fiori ov'ei s'assise / e scherzò seco dolcemente e rise" (*Ad.* XIX, 12, 7–8). In terzo luogo, Marino scardina il modello illustre anche

107 Premettendo che le *Lagrime* assumeranno lo statuto di genere autonomo nel panorama letterario cinquecentesco in ambito sia devozionale sia laico e che tale genere sarà praticato anche dallo stesso Marino (per cui oltre § 3.3), si cfr. Bàrberi Squarotti ("Tragico negato", pp. 446s.), secondo cui, in *Ad.* XIX, 7–12, vi sarebbe il ricercato tentativo di "acuire più intensamente e ripetitivamente le lacrime, il lamento, il pianto nella loro forma di esclusività fisica". Il tema, fine a sé stesso, è "spogliato da ogni senso del tragico" nonché da ogni "riflessione religiosa, o [...] spiritualità": la morte interesserebbe a Marino soltanto quale "schifosa corruzione della bellezza dei corpi". Il pianto di Venere costituisce però anche un problema di costume giacché, come ricostruisce Guido Baldassarri (*Il sonno di Zeus: Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni 1982, pp. 59–68, qui p. 67) in relazione al pianto dell'eroe nella tradizione epica, eroica e romanzesca, anche il pianto femminile era "subordinato a delle condizioni precise in nome della «virtù donnesca» riconosciuta alle dame di estradizione feudale/nobiliare"; il filologo cita come esempio proprio le rimostranze di un giovane Tasso che ritiene sconveniente il costume di Didone piangente: il suo pianto sarebbe improprio nel codice epico giacché giustificato nel solo nome dell'amore. Nel caso di Venere, il pianto non è soltanto giustificato da ragioni amorose, ma acquista ulteriori connotazioni lascive neppure troppo velate.

108 Un analogo tentativo di cancellare il potenziale effetto drammatico del pianto di Venere si verifica quando la dea piange Adone appena morto. Le lacrime della dea inzuppano le piume di Amore impedendogli la fuga; la scena acquista tinte quasi comiche: "Volea fuggir Amore, tanta pietate / de l'angosce materne al cor gli venne, / ma de le lagrimette innargentate / la bella pioggia gli spruzzò le penne; / né potendo trattar l'ali bagnate, / il volo a forza entro 'l bel sen ritenne / e tentò con dolcissimi argomenti / d'acquetar quelle doglie e que' lamenti (*Ad.* XVIII, 215). Per il deliberato tentativo mariniano di compromettere la funzionalità del dispositivo patetico, con ripercussioni per la funzionalità della componente affettiva del testo cfr. oltre § 2.2.2; § 3.3.

a livello intertestuale, facendone un calco irriverente che ne rovescia il senso. In *Ad*. XIX, 12, 3–4 il poeta cita l'*incipit* del canto IV dell'*Eneide*, dislocandolo però nella chiusura del passaggio. Ne riporta inoltre il traslato dal piano metaforico al piano fisico del discorso: così, l'erba schiacciata del giardino in cui Venere può ancora vedere le tracce dei suoi incontri amorosi con Adone ("le vestigia del diletto antico", *Ad*. XIX, 12, 4) riscrive letteralmente il passo virgiliano in cui Didone riconosce i primi segnali affettivi – l'antica fiamma – dell'innamoramento ("Adgnosco veteris vestigia flammae", Verg. *Aen*. IV, 23). Che le tracce riconosciute dalla dea siano poi di natura erotica assai diversa rispetto a quelle riconosciute da Didone è circostanza chiarita dallo stesso poeta, e in modo inequivocabile: una serie di riprese lessicali tratte da *Ad*. VIII, il canto dei *Trastulli* e del primo amplesso, attribuisce all'episodio di *Ad*. XIX una velatura lasciva del tutto assente nel modello latino.[109]

Collocato al di fuori dello schema funzionale del poema e integrato inoltre in un contesto ambiguo, l'episodio della Venere dolorosa si definisce dal punto di vista morfologico per un aspetto fondamentale. Una volta scomposto a livello analitico, si rileva prodotto dell'innesto di materiali eterogenei e discrepanti, provenienti da tradizioni lontane per origine, stile e genere; osservato nel suo complesso si mostra omogeneo e ricercatamente levigato sul livello più superficiale dell'*elocutio*. Ciò significa che la tecnica di prelievo e dissimulazione dei modelli rubati, considerata dal Marino dei paratesti la misura della novità e dell'eccellenza della sua poesia, va intesa in modo ampio includendo al suo interno non solo tecniche di ripresa intertestuale, ma anche procedimenti di armonizzazione fonica. Se ne potrebbe trarre un principio di ordine generale: in modo analogo al funzionamento del «rampino», 'nuovo' perché rivitalizza tradizioni letterarie diverse ricombinandole, anche le tecniche armonizzanti rivitalizzano procedimenti retorici tradizionali impiegandoli in modo originale.[110] Tra le funzioni 'nuove' ac-

109 Le riprese sono segnalate da Pozzi (*Commento*, p. 663) e da Russo (*Commento*, pp. 1979s.). Significativamente, i due critici segnalano anche come l'ottava 12 parallelamente riscriva il modello petrarchesco. Si potrebbe dunque dire che Marino stia cercando di rovesciare con un solo verso due illustri modelli di genere differente, l'uno epico, l'altro lirico. Per Pozzi (*Commento*, ibid.), il quarto verso (*Ad.* XIX, 12, 4) sarebbe "costruito materiale lessicale petrarchesco: «Ove vestigio uman la rena stampi» [*Rvf* XXXV, 4]; così pure *diletto* e *antico*, anche se la giuntura manca a Petrarca". La giuntura si spiega appunto come una riscrittura irriverente del modello virgiliano (lt. *vĕtŭs*, *vĕtĕris* > it. *antico*), mediato dal dantesco "conosco i segni de l'antica fiamma" (Dante, *Purg*. XXX, 48, citato secondo l'edizione della *Commedia* a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori 1991).

110 Sembra utile riprendere un rilievo di Pozzi (*Commento*, p. 14): "[La] retorica non era la misura standardizzata od il sistema classificatorio ufficioso cui si rifaceva man mano la produzione letteraria. Era anche questo; e perciò giustamente può essere assunta come il sistema metrico

quisite dalla componente sonora sembra plausibile includere la politura amalgamante del testo in senso melico, ma anche la possibilità di fornire un'architettura formale per costruire argutezze formali e per interagire con la fonte in modo sotterraneo. La sonorità andrebbe quindi intesa non come una componente accessoria, che quasi collateralmente deriva da altre, più importanti trasformazioni che alterano il modello, ma andrebbe pienamente considerata una dimensione produttiva nel processo di assorbimento e riadattamento dello stesso, rispecchiando volontà agonistiche.[111]

L'episodio della Venere dolorosa si rileva infatti interessante anche da un'altra prospettiva, vale a dire per la sua concreta realizzazione stilistica: dal momento che la sonorità è una componente dello stile, non sembra impossibile che alcune delle problematicità della sequenza possano derivare dalla sua tessitura sonora. L'episodio evidentemente scardina i parametri vigenti nella poetica classicistica rinascimentale: il tema funebre che, per il principio dell'*aptum* e per la suggestione del modello illustre, richiederebbe di essere composto con moduli tragici, affini al registro più alto dello schema stilistico tripartito, risulta frapposto a registri, motivi ed elementi lessicali estranei in quanto provenienti dalla tradizione bucolica e lirica; e tuttavia, nonostante la grave infrazione e i rovesciamenti irriverenti dell'archetipo virgiliano, il dispositivo tragico appare compromesso, depotenziato, ma non infranto: grazia alla sapiente politura del passaggio la riscrittura del dolore di Didone non assume le forme di un parodia comica, ma acquista un proprio profilo stilistico indistinto. Giorgio Bàrberi Squarotti ha tentato di definire questo fenomeno «tragico negato».

È chiaro come una siffatta categoria critica, che ben dimostra la difficoltà ermeneutica di ricostruire un poema fluido come l'*Adone* sulla base di una poetica

atto a misurarla. *Ma era soprattutto essa stessa un sistema di produzione.* Ciò si vede bene nel Tesauro; quando costui trasferiva la ricerca sui tropi a dei libelli che non erano quelli dove la tradizione li collocava, non riduceva già a proporzioni più ristrette il corpo di uno strumento universale di conoscenza come la retorica, ma *immetteva nelle vecchie energie un impulso generatore di nuovi risultati.* Riducendo tutta la retorica alla metafora, egli otteneva una specie di macchina di trasformazione nell'ambito delle operazioni verbali; per questo egli diede al suo trattato il nome di una macchina, il cannocchiale. Anche il Marino operava con una mentalità analoga, poiché una volta lo sorprendiamo paragonare il muoversi della narrazione all'orologio, macchina meravigliosa in sommo grado [*Ad.* XX, 2]"; mio corsivo.

111 Tale rilievo appare confermato da due sondaggi. Il primo, a firma di Giovanni Pozzi ("Ludicra Mariniana", in: *Studi e problemi di critica testuale* 6 (1973), pp. 132–162), rileva come Marino, nell'*Adone*, recuperi e ricontestualizzi le figure di suono contenute nella fonte ovidiana per problematizzarla; il secondo, a firma di Clizia Carminati (*Tradizione, imitazione e modernità, Tasso e Marino visti dal Seicento*, Pisa, ETS 2020, pp. 97–112), constata all'opposto come Marino, nel *Ritratto*, neutralizzi le figure di suono presenti nelle diverse fonti riscritte.

ambigua come la mariniana, aspiri a descrivere proprietà dell'opera che vanno ben oltre la dimensione stilistica; Bàrberi Squarotti prova infatti a interpretare il passaggio in chiave ideologica, ritenendo che la cancellazione di ogni tragicità insita nel fenomeno della morte e del conseguente lutto derivi da una sostanziale assenza di religiosità o spiritualità da parte del Marino.[112] Potrebbe certamente essere, ma si potrebbe argomentare in termini inversi, senza uscire dall'ambito retorico: una dimensione stilistica indistinta, né apertamente tragica né apertamente comica e realizzata in una dimensione intermedia tra le due, potrebbe rendere il passaggio confuso e contraddittorio dal punto di vista pragmatico, condizionandone il funzionamento a livello affettivo. La commistione stilistica indiscriminata al livello della *elocutio*, a sua volta basata su un assemblamento assai libero delle fonti al livello della *inventio*, potrebbe cioè ripercuotersi sul fine pragmatico dell'opera, compromettendo anche la dimensione del *movere*: da questa circostanza, che si spiega come una manipolazione altamente consapevole dei dispositivi provenienti dal repertorio poetico tradizionale, potrebbe derivare l'ambiguità e contraddittorietà ideologica del poema. L'intervento sulla dimensione più superficiale dell'*elocutio*, che sul passaggio stende una patina fonica omologante, coronerebbe infine il processo contribuendo a stemperare le discrepanze, stilistiche o tematiche che siano, occultandole nel flusso melico del testo; e tuttavia, come si mostrerà più avanti (§ 2; § 3.3), qualsiasi precettistica retorica diffusa tra Cinquecento e Seicento, persino la più elastica, sanziona questo tipo di procedimento quando compromette le istanze del *movere*.

Non si desidera investire un segmento narrativo isolato di luce paradigmatica, ma va comunque rilevato come la concreta morfologia stilistica dell'episodio, supportata dal suo posizionamento privilegiato e dalla sua mancata funzionalità ai fini della favola, appaia compatibile con quell'ideale della *mezzanità* presentato nella prefatoria del *Ritratto*. Una commistione stilistica che deliberatamente trascende i limiti di oscillazione consentiti dalla retorica classicistica sembra realizzarsi infatti nella forma di uno stile medio, di funzionalità armonizzante e insieme melica; a sua volta, la *mezzanità* è descritta, quale binomio retorico, come una commistione temperata tra due forme stilistiche. Occorre pertanto chiedersi: è possibile che l'episodio costituisca un tentativo mariniano particolarmente evidente di perseguire nel poema l'ideale retorico-stilistico presentato nel paratesto,

112 Ripropone – grosso modo – una tesi di Benedetto Croce ("Sensualismo e ingegnosità nella lirica del Seicento", in: id., *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza 1911, pp. 377–434, qui p. 413): "Altre corde, fuori di queste sensuali, non vibrano, o vibrano debolmente negli scrittori di allora. Se [...] di religione si scrive molto, si sente ben poco. [...] Il dolore e la morte non vanno oltre il gemito e lo spavento fisico. È raro trovare qualche espressione di sentimento etico, che stia alla pari, per energia, con l'espressione del godimento sensuale".

attestando così una forte coerenza interna tra poetica e prassi compositiva anche in mancanza di una teorizzazione esplicita? E se la *mezzanità* avesse posto nell'*Adone*, potrebbe agire in modo sistemico nel poema, spiegandone il funzionamento e, potenzialmente, le problematicità? E sarebbe infine possibile astrarre dai risultati particolari per individuare alcuni principi generali validi per la poetica mariniana nel suo complesso? Assumendo l'ideale della *mezzanità* a chiave ermeneutica per interpretare l'*Adone* si intende vagliare proprio queste possibilità.

Come anticipato (§ 1.1), tale ideale non è però definito con chiarezza dal poeta; anzi, sembra essere deliberatamente lasciato ambiguo. Del tratto-maniera Marino cita la novità, ma dichiara che esso si fonda, almeno nominalmente, sulla rivitalizzazione di due presupposti retorici più antichi, a loro volta, come si vedrà (§ 2), particolarmente controversi. Occorre pertanto scegliere una seconda chiave ermeneutica per tentare di ricostruire il profilo retorico specifico della *mezzanità*, con cui poi vagliare l'*Adone*. Si potrebbe uscire da questa aporia metodologica combinando i risultati della precedente analisi esemplare con le linee guida dei paratesti: nei paratesti, Marino afferma che i materiali discrepanti estrapolati dalla tradizione sono resi originali e trasformati nella sua nuova *maniera* grazie a un intervento armonizzante a livello di *elocutio*; nell'episodio, si è visto che tale armonizzazione coinvolge la dimensione sonora del testo, costituendo l'ultima, superficiale passata di vernice che sigilla il risultato conferendogli omogeneità; non solo: contribuisce anche all'assorbimento dei modelli insieme ad altre tecniche intertestuali. Il sostrato teorico dal quale si sviluppa l'ideale della *mezzanità* potrebbe consistere dunque nella coeva precettistica retorica specificatamente dedicata alla sonorità della lingua.

Ricostruire il contesto retorico-stilistico cinquecentesco per vagliare la tessitura sonora dell'*Adone* comporterebbe due vantaggi immediati: costruirebbe un ideale ponte tra la concreta produzione letteraria mariniana e la soggiacente poetica[113] e, al contempo, mostrerebbe in modo intersoggettivamente verificabile come la poetica della novità di Marino consista in una sostanziale rivitalizzazione di moduli e tecniche antiche, senza per questo ripristinare narrative storiografiche ombreggiate da giudizi di valore. Tale approccio ermeneutico potrebbe comportare anche un terzo vantaggio: consentirebbe di riallacciarsi a una tradizione impressionistica piuttosto lunga nella storia della ricezione dell'*Adone*, o della

113 Le due dimensioni sono idealmente connesse in un riscontro di Emilio Russo ("Percorsi di esegesi mariniana. Addenda per un commento all'*Adone*", in: *Marino 2014, Atti della giornata di studi (Friburgo, 4 settembre 2014)*, a cura di Sandra Clerc e Andrea Grassi, Bologna, Emil 2016, pp. 53–72, qui p. 65): Marino avrebbe la capacità di "rinnovare materie e immagini in un impasto sonoro che lasciava sbiaditi gli esiti altrui".

poesia mariniana in generale, che ritiene pervasiva e del tutto peculiare la presenza di una «onda melica», «musicalità» e «dolcezza» nei versi di Marino. Chiarire se tale peculiarità fonico-stilistica provenga da un sostrato teorico con cui interagisce in modo complesso e dinamico consente di oggettivare un filo rosso costante nella storia della critica,[114] che accompagna il poema sin dagli anni della stampa[115] e che appare avere un ruolo determinante nel concepimento dello stesso, quale tratto unificante in un'opera realizzata sulla base di innesti e ibridazioni.[116]

114 Per limitarsi a qualche esempio significativo, premettendo che ulteriori testimonianze saranno citate più avanti, Giorgio Fulco ("Giovan Battista Marino", in: *Storia della letteratura italiana*, a cura di Enrico Malato, vol. V. *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno 1997, pp. 597–652, qui p. 636) ritiene l'*Adone* esito di una "magia stilistica". Carlo Calcaterra (*Il Parnaso in Rivolta*, Bologna, il Mulino 1961, p. 65) spiega il fenomeno in termini negativi: "L'indefinito melisma stilistico, che si avverte in quasi tutto l'*Adone*, deriva in gran parte da quell'aura musicale che in certi punti, quasi prendendo la parola al narratore, muta in suono melodico la parola, così che egli, quasi dimentico del fine ultimo, al quale dovrebbe far convergere l'azione, si dissipa di ottava in ottava"; significativamente, ritiene che tale indistinta "onda lasciva dello stile nell'*Adone*" abbia conseguenze affettive: "non genera in nessun modo il vero sentimento dell'amore, così il virtuosismo stilistico non va oltre la retorica, che alletta l'orecchio e sfavilla innanzi all'occhio" (ivi, pp. 45s.). Su una linea argomentativa affine si esprimeva già il De Sanctis (*Storia*, p. 643), influenzando la ricezione critica otto e novecentesca: "Talora i concetti stessi spariscono; ma rimane sempre un'onda melodiosa, la cantilena". Un tentativo di oggettivare un lungo filone di impressionismo critico rapportando i riscontri sulla dolcezza dello stile agli sviluppi retorici nelle opere liriche del Marino è stato recentemente intrapreso da Carminati (*Tradizione*, pp. 61–95), con risultati molto significativi.

115 Ci si limita a citare la testimonianza di Tommaso Stigliani (*L'Occhiale*, p. 124), costretto a riconoscere la *dolcezza* della maniera del rivale anche nel contesto di una feroce critica all'*Adone*, a margine della stampa del poema: "[Marino] avrebbe senza dubbio recato a' lettori qualche diporto, e trattenimento, per la corrente dolcezza de' versi, ch'in vero egli hà del suo e per l'arguzie ch'egli trasporta da altri scrittori. Il quale spezzamento s'egli avesse fatto beato lui: perche rimanendosi dentro a' termini del suo vero talento, e della sua vera vocazione, che è la semplice poesia lirica (se ben da qualche tempo in qua anche questa è in lui corrotta, e peggiorata), non avrebbe stese le ali fuora dal nido, [...] non essendo il soggetto eroico impresa da tutti ingegni". La concessione, che certamente vuole ridimensionare le aspirazioni mariniane circoscrivendole a un genere assai più umile, pur coglie alcuni tratti significativi della fattura stilistica del poema e, in particolare, del suo imperfetto funzionamento affettivo; cfr. pertanto oltre (§ 3.3) per una dovuta ricontestualizzazione.

116 Penso in particolare al riscontro di Emilio Russo ("Introduzione", in: Marino, *Adone*, pp. 5–30, qui pp. 24–26), che ha riconosciuto la centralità della componente stilistica, intesa anche in senso sonoro, per la costruzione dell'*Adone*: "Nella sequenza dei canti come nell'alternarsi degli episodi è proprio la grana dello stile a costituire il denominatore unitario, riconoscibile in ogni passaggio"; "straordinaria e riconosciuta anche da avversari e critici di ogni tempo, è la musicalità dei versi, una fattura pastosa e insieme fluida di suoni che anche nei passaggi meno

La scelta di una simile chiave interpretativa avrebbe infine alcune conseguenze metodologiche: consentirebbe di vagliare l'*elocutio* del poema assumendo una prospettiva neutrale. Si potrebbe così riaggiustare il tiro di una certa stilistica storica ormai superata, che estrapolava alcune caratteristiche dello stile mariniano per rilevarne, in chiave moraleggiante e in modo anche piuttosto sbrigativo, una certa musicalità lasciva e sensualistica da rigettare e poi bandire dalla repubblica delle lettere. Riportare la poetica della novità mariniana al proprio solco di sviluppo, descrivendola come esito soggettivistico di un processo di rivitalizzazione e distacco da presupposti retorici per cui esistevano linee guida chiare e dalla valenza sovraindividuale, consentirebbe di partire dall'oggetto storico riconoscendo nella componente della sonorità e, astraendo, in generale nella *elocutio*, una dimensione di indagine legittima accanto a quelle della *inventio* e della *dispositio*.[117] Dato lo spiccato interesse mariniano per l'aspetto tecnico della lingua poetica, è anzi l'oggetto storico stesso a rendere tanto più appetibile l'impiego di una metodologia incrociata che, nell'analisi, tenga pienamente conto della *elocutio*.

Il presente studio intende ricostruire dal punto di vista retorico-stilistico l'ideale della *mezzanità*, eletta a chiave ermeneutica per indagare il funzionamento

in rilievo sembra frutto di una vena poetica che il Marino dissipa senza economia", generando una "sonora e smaltata riuscita dei versi".

117 Se il vaglio critico della *inventio*, non soltanto intesa come il tentativo di identificare temi prototipici per la letteratura barocca e/o «marinistica» (sul Marino «catalogatore di aspetti della realtà» cfr. Giovanni Getto, "Introduzione", in: id., *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, 2 vol., vol. I *Marino*, Torino, UTET 1949, pp. 9–56, qui pp. 28–40, nonché James V. Mirollo, *Giambattista Marino*, New York/Londra, Columbia University Press 1963, pp. 121–131; pp. 132–161 per gli stilemi), ma anche nelle forme di una ricerca delle fonti fine a sé stessa (per cui Mango, *Fonti*, pp. ix–xviii), ha sempre avuto grande seguito nella storia della critica mariniana in reazione alle dichiarazioni del poeta sul proprio «rampino», il vaglio critico della *dispositio* ha conosciuto una recente rivalutazione sulla spinta degli studi di Giovanni Pozzi intorno al funzionamento dell'*Adone* (*Commento*, pp. 16–172; cfr. anche Paolo Cherchi, "Elementi ludici nel plagio mariniano", in: *Quaderni d'italianistica* 21, 2 (2000), pp. 45–57). Per quanto il poema sia stato vagliato dal punto di vista stilistico, anche se spesso con molti preconcetti, e sia stato analizzato l'impiego di singole figure di suono (per cui cfr. oltre § 2), manca tuttora, a mia conoscenza, un tentativo sistematico di ricostruire la dimensione della sonorità nel contesto cinquecentesco, considerando l'impatto delle innovazioni mariniane sulle altre dimensioni retoriche, in particolare su quella del *movere*. Un tentativo assai significativo di contestualizzare alcuni stilemi e fatti metrici quali "proiezioni di correnti culturali" cinquecentesche, nell'orizzonte di una *querelle* stilistica che oppone gravità e piacevolezza «separando il Tasso e il Bembo», è intrapreso da Andrea Afribo ("Gravità e piacevolezza dal Bembo al Tasso. Appunti da una *querelle*", in: *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, vol. II, Firenze, Olschki 1999, pp. 411–430, qui p. 414; id., *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati 2002); se ne parlerà approfonditamente oltre (§ 2.1.1; 2.1.2).

dell'*Adone* e della poetica della novità. Si svilupperà in due capitoli. Il primo (§ 2) sarà diviso in due parti: la prima (§ 2.1), che aspira a fornire una sistematizzazione teorica della componente sonora nell'epoca di interesse, vaglierà la riflessione retorica cinquecentesca per individuare i precetti che possibilmente soggiacciono all'ideale stilistico mariniano. Così identificato il contesto teorico di riferimento, la seconda (§ 2.2) si focalizzerà sulla poetica e produzione mariniana per definire l'ideale in questione; confrontando i dati raccolti con i paralleli sviluppi poetici raggiunti da G. V. Imperiale, si evidenzieranno analogie e differenze tali da delineare una prima contestualizzazione storica della *mezzanità* nel panorama letterario seicentesco. L'ultimo capitolo (§ 3) si focalizzerà infine su tre ripercussioni specifiche dell'ideale mariniano così ricostruito. Si tratterà di conseguenze di vario grado su diversi livelli della riflessione poetica, sia in relazione al coevo contesto culturale e letterario sia in relazione alla poetica mariniana stessa. Si proporrà pertanto di descriverle come tre principi di valenza generale dentro la poetica mariniana, che potrebbero contribuire a spiegare il suo funzionamento.

2 Per una teoria della sonorità tra Cinquecento e Seicento

L'analisi esemplare di *Ad*. XIX, 7–12 condotta nell'introduzione ha evidenziato il seguente dato: la voluta amalgamazione di modelli letterari tra loro inconciliabili per la poetica classicistica rinascimentale coinvolge per Marino anche, e intenzionalmente, il piano sonoro del testo. Nel caso esaminato, tale volontà si manifesta non soltanto nelle singole figure di suono, ma anche a livello sistemico, nella scelta del poeta di alternare prima e poi gradualmente sostituire fonemi[1] vocalici dai timbri contrapposti. Tale dato ha conseguenze di primaria importanza per ogni tentativo di definizione delle caratteristiche della *imitatio* mariniana, dal momento che rende necessario ricostruire anche la dimensione della sonorità accanto a quella intertestuale postulata dall'autore nella *Lettera ad Achillini*; in particolare, sembra opportuno chiedersi se le due dimensioni non si combinino piuttosto in sinergia.

Quella che potrebbe essere ritenuta una direzione di ricerca problematica, in quanto potenzialmente subordinata ad interpretazioni soggettive, o di rilevanza circoscritta, perché basata su "minuzie"[2] stilistiche marginali rispetto alle più ampie questioni d'interesse che caratterizzano le poetiche cinquecentesche, si è altresì rivelata una direzione di ricerca proficua. Dall'analisi del campione è infatti emerso che la riflessione sulla sonorità della lingua poetica ha alle proprie spalle una lunga e consolidata tradizione. Per il periodo storico di nostro interesse, è individuabile una chiara linea temporale di trattazione esplicita, pur con diversi gradi di sistematicità e di coerenza, che dalle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo (1525) giunge sino a *Il Cannocchiale Aristotelico* di Emanuele Tesauro (1654):[3] una linea, cioè, che idealmente congiunge due momenti teorici cen-

1 Solo due considerazioni sulla scelta del termine *fonema*. Si sarebbe potuto scegliere il termine *grafema*, trattandosi nel presente caso di analisi testuale, ma si è voluto allo stesso tempo tenere conto dell'usanza storica di leggere in testo in presenza del pubblico inserendolo in un contesto di *performance*. Si potrebbe inoltre obiettare che la scelta stessa di parlare di *fonemi* implichi già, fino a un certo grado, la proiezione di un concetto moderno a una epoca premoderna; in assenza di una terminologia unitaria cinquecentesca – salvo forse il più generico *lettere* –, si è tuttavia preferito optare per un termine univoco e chiaro per chi legge.

2 Il termine è di Francesco Panigarola, predicatore tardocinquecentesco approfondito più avanti (§ 2.1.1; § 2.1.4).

3 Come ricostruisce Ezio Raimondi ("Una data da interpretare (a proposito del *Cannocchiale aristotelico*)", in: id., *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze, Olschki 1961, pp. 51–76, qui pp. 53s.), la *princeps* dell'opera è del 1654, ma la stesura risale probabilmente al decennio compreso tra gli anni Venti e Trenta del Seicento; l'opera sarà rielaborata sino almeno al 1670.

Open Access. © 2025 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212011-002

trali per le esperienze letterarie cinque e seicentesche, abbracciando così l'arco dell'intera produzione mariniana. La riflessione sulla sonorità coinvolge diverse aree, come la trattatistica cinquecentesca con la fondamentale mediazione tassiana dei *Discorsi* e di altre opere teoriche, interessando anche le controversie intorno al consolidamento del modello epico della *Liberata*[4] e la retorica ecclesiastica tridentina. A tal proposito è fondamentale premettere che la ricerca è stata consapevolmente condotta su un campione[5] di testi circoscritto, ma esemplare: fermo restando quindi la possibile espandibilità dell'elenco, preme porre l'accento sulla presenza assoluta della questione nel *discours* cinque e seicentesco nonché sulle modalità argomentative e sui contenuti specifici.

4 Non si tratteranno estesamente le controversie intorno agli aspetti sonori e stilistici della *Liberata*. Si rinvia esemplarmente al dialogo di Francesco Malatesta Porta ("Il Rossi, ovvero Del parere sopra alcune obbiezioni fatte dall'Infarinato Accademico della Crusca, intorno alla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, di Malatesta Porta, Lo Spento, Accademico Ardente", in: Torquato Tasso, *Controversie sulla* Gerusalemme liberata, vol. III, Pisa, presso Niccolò Capurro 1828, pp. 61–264). Accanto alla digressione sui fonemi (pp. 161–167) e sul concorso vocalico (pp. 220–223), va segnalato il passaggio in cui si instaura un esplicito legame tra i fonemi impiegati e gli affetti evocati: "[Rossi]: Sogliono i miglior poeti, appunto come i valenti pittori con la diversità de' colori fanno mirabilmente l'ombre, i lumi, i rilievi, e la varietà della prospettiva, ora direttamente, ora in iscorcio apparire, ed ora da presso mostrare, ed ora fingere, ed i lontani accennare; sogliono parimenti, dico, i poeti migliori, con variamento di poetici colori, quasi in figura agli occhi degli intendenti quello rappresentare, che a scrivere ed a descrivere imprendono, e secondo di che ragionando vanno, e non solamente co' generi del parlare or umile, or mezzana, or magnifica ed ora anche alquanto gonfiatamente variando; ma con diversità di piedi, che non meno si ricevono nel verso volgare, che nel latino si ricevessero, di sillabe e di lettere, o diciamo d'elementi; rapportano agli occhi ed agli orecchi tardità, prestezza, spavento, compassione nei petti, dolcezza, asprezza e simiglianti effetti ed affetti [...] Or udite quale orridezza ed asprezza sieno in questi [versi]: *Orrida maestà nel fero aspetto*, / *Terrore accresce, e più superbo il rende*: / *Rosseggian gli occhi, e di veneno infetto* / *Come infausta cometa il guardo splende* [*Gl* IV, 7, 1–4] [...] [Belm.] Sento appunto nel concorso della R e della S e della T l'orridezza, e mi è avviso di mirarla in Plutone, e di spaventarmene" (pp. 150s.). Per la polemica tra Torquato Tasso e Leonardo Salviati, dalle significative implicazioni fonico-stilistiche, cfr. almeno Hermann Grosser, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La nuova Italia 1992, pp. 222–265.

5 Il campione comprende le *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo, il *Cannocchiale Aristotelico* di Emanuele Tesauro, i *Discorsi dell'arte poetica* e i *Discorsi del poema eroico* di Torquato Tasso, la *Poetica* di Gian Giorgio Trissino, la *Retorica* di Bartolomeo Cavalcanti, le *Osservationi nella volgar lingua* di Ludovico Dolce, il dialogo *Della Eloquenza* di Daniele Barbaro, il *Predicatore, overo Parafrase, Commento e Discorsi intorno al libro dell'Elocutione di Demetrio Falereo* di Francesco Panigarola, i *Sommarii di Varie retoriche greche, latine, et volgari* di Gabriele Zinano, il dialogo *Dell'imitazione poetica* di Bernardino Partenio, il *De poeta* e l'*Arte poetica* di Antonio Sebastiani Minturno, le *Lettere* di Angelo Grillo, la *Lettera Dell'uso delle vocali à Monsignor di Vico* di Giulio Cortese, il trattato *In difesa della lingua fiorentina, et di Dante* di Carlo Lenzoni e il *Discorso sopra l'Idee di Hermogene* di Giulio Camillo Delminio.

Come attesteranno i paragrafi seguenti (§2.1.1–§2.1.4), l'esigenza di fornire una precettistica minuta nel Cinquecento, parallelamente alla convinzione dell'universale validità delle regole dell'arte, si combinano con il recupero filologico di tradizioni retoriche e stilistiche della tarda antichità alternative al modello stilistico tripartito (classico o ciceroniano): catturano così l'attenzione del Cinquecento critico opere a lungo dimenticate, come le retoriche dello pseudo Demetrio Falereo (vissuto tra i secoli IV–II a. C.)[6] o di Ermogene di Tarso (ca. 160–225 d. C),[7] che saranno oggetto di un consistente numero di edizioni, ristampe e commenti.[8]

6 La critica è unanime nel contestare l'attribuzione del trattato retorico *Περὶ ἑρμηνείας* o *De Elocutione* a Demetrio Falereo, motivo per cui si parlerà di pseudo Demetrio; molta incertezza circonda anche la figura biografica dell'autore e la datazione del trattato (su questi temi cfr. Giovanni Lombardo, *Commento*, in: Demetrio, *Lo Stile*, Palermo, Aesthetica 1999, pp. 211–215). Guido Morpurgo-Tagliabue (*Demetrio, Dello Stile*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1980, p. 12) ritiene la cronologia del retore "una delle più controverse, addirittura paradossale (le attribuzioni vanno dal III sec. a. C. al II. d. C., ma anche una delle più interessanti per le sue implicazioni nello sviluppo del pensiero post-aristotelico, pp. 29–43). Il filologo ipotizza una stesura risalente all'età alessandrina (p. 77), chiarendo in sede filologica il rapporto di antecedenza tra l'opera in esame e quella dei retori successivi (Cicerone, Dionigi d'Alicarnasso, Ermogene); individua inoltre nell'operazione pseudodemetriana il filo rosso di una "stretta derivazione da Aristotele, e insieme [una] notevole indipendenza" (p. 34), che presuppone sia una datazione prossima sia una certa distanza storica dal maestro. Significativamente, l'operazione pseudodemetriana è spiegata nei termini di una *renovatio*, con lo pseudo Demetrio che abbandonerebbe la "vecchia" tripartizione aristotelica per realizzare una "autentica e nuova analisi stilistica" (pp. 65–72, in particolare p. 71).

7 Per gli estremi biografici dell'autore del trattato retorico *Περὶ ἰδεῶν* o *De ideis* ci si appoggia alla datazione proposta da Bruno Lavagnini ("Ermogene di Tarso", in: *Enciclopedia italiana* 14 (1932), p. 250). La paternità del trattato è certa (Ulrich Lempp, "Einführung", in: Ermogene, *Stil-Lehre*, Stoccarda, Hiersemann 2012, pp. IX–XXXV, qui pp. IX–XI).

8 Lo pseudo Demetrio ebbe larga fortuna nel Cinquecento. Morpurgo-Tagliabue (*Demetrio*, pp. 163–165) indica una prima diffusione del testo greco con l'edizione aldina del 1508, seguita da altre quattro stampe fino al 1554, con lo spartiacque dell'edizione Vettori (Firenze 1552) e dei suoi *Commentarii* (1562), cui vanno aggiunte altre 21 stampe (edizioni, traduzioni latine, commenti) diffuse in tutta Europa; nel Seicento vi saranno sei nuove edizioni e 12 ristampe di edizioni cinquecentesche. Per un panorama completo della fortuna di Demetrio dall'antichità ai giorni nostri cfr. Lombardo, *Commento*, pp. 226–231. Sulla risonanza e pervasiva diffusione editoriale e critica della dottrina ermogeniana si darà notizia più specifica nei prossimi paragrafi, ma il rinvio d'obbligo è allo studio di Annabel M. Patterson (*Hermogenes and the Renaissance: Seven Ideas of Style*, Princeton, Princeton University Press 1970, pp. 15–27). Con Ulrich Lempp ("Einführung", pp. XXIV–XXIV) si riassumono le tappe fondamentali del processo di diffusione del trattato ermogeniano: il testo in greco viene diffuso per la prima volta nella stessa edizione aldina del 1508 in cui è stampato anche il trattato dello pseudo Demetrio. Ha così avvio il sistematico influsso dell'opera sul Cinquecento italiano, che, per Lempp (p. XXVII), inizierà a dare i propri frutti a partire dal 1558, stimolando allo stesso tempo la sua diffusione in tutta Europa sotto forma di commenti, traduzioni e ristampe. L'introduzione del trattato di Ermogene in Italia risale già alla prima metà

Il fenomeno di recupero descritto investe anche la riflessione intorno alla sonorità della lingua, che viene infatti considerata dalle retoriche – riscoperte come cinquecentesche – una delle fondamentali componenti dello stile nonché un parametro per distinguere tra loro le diverse forme stilistiche. Le linee guida fonetiche individuate rappresentano così condizioni strutturali necessarie a una ricostruzione storicamente attendibile della componente sonora dell'amalgama mariniano: alla fine del Cinquecento, tali considerazioni retoriche sono state non soltanto sistematicamente recepite e discusse dai maggiori trattatisti dell'epoca, ma sono diventate parte integrante del bagaglio tecnico dei poeti che, come Marino, avviano il proprio apprendistato letterario a questa altezza cronologica.

Prima di focalizzarsi sulla poetica mariniana nella seconda parte del presente capitolo (§ 2.2), occorre approfondire alcune esemplari ricezioni cinquecentesche per individuare le direttrici rilevanti per un discorso retorico-stilistico sulla sonorità, al fine di evitare di applicare all'oggetto di studio un'ottica modernizzante, non necessariamente corrispondente alle convinzioni del tempo. La prima parte del presente capitolo (§ 2.1) si soffermerà pertanto sui fonemi vocalici, ricostruendo le aspettative stilistiche associatevi rispettivamente nella tappa iniziale e conclusiva del percorso di indagine delineato, ossia nelle precettistiche di Pietro Bembo e di Emanuele Tesauro (§ 2.1.1). Le prescrizioni fonetiche emerse saranno poi approfondite in tutta la loro complessità nel paragrafo seguente (§ 2.1.2) individuando tre principali indirizzi di sviluppo: una direttrice teorica bembiana, una direttrice ermogeniana ortodossa e una direttrice integrativa che media tra le prime due. Le considerazioni esposte in tale paragrafo fungeranno da perno per l'argomentazione dei paragrafi successivi. Il primo (§ 2.1.3) sarà dedicato ai due principali stilemi della sonorità cinquecentesca, il concorso vocalico (§ 2.1.3.1) e il sistema consonantico (§ 2.1.3.2); il secondo, che chiude anche la prima parte di questo capitolo, approfondirà la retorica ecclesiastica codificata dal predicatore Francesco Panigarola (§ 2.1.4).

2.1 La tradizione trattatistica cinquecentesca

Prima di addentrarsi nella selva dei trattati e affinché il presente tentativo di teorizzare la discussione intorno alla sonorità della lingua poetica cinque e seicentesca risulti trasparente, sembra fondamentale motivare e sistematizzare a un li-

del Quattrocento, ma è comunque di circolazione circoscritta. Il più celebre commento quattrocentesco è quello di Giorgio di Trebisonda (Trapezunzio), noto a Pietro Bembo secondo quanto si dimostrerà tra poco (§ 2.1.1) e a Torquato Tasso, che lo cita nelle proprie *Postille* (§ 2.1.3.1.2).

vello più astratto le questioni strutturali e i possibili punti critici del presente approccio. La prima critica che potrebbe sorgere spontanea consiste nel domandarsi se sia possibile e fino a che punto sia corretto attribuire un contenuto semiotico (semantico, stilistico, affettivo etc.) ai fonemi.[9] La risposta positiva a tale interrogativo appare legittimata soltanto distinguendo tra la percezione moderna e quella storica dei fonemi, senza ricadere in interpretazioni arbitrarie che prendono avvio dalle moderne teorie fonetiche e fonologiche e le proiettano in retrospettiva,[10] ma basandosi esclusivamente sulle testimonianze storiche dell'epoca, da ricostruire dettagliatamente anche nelle loro incoerenze o nei loro diversi scarti teorici tra i molteplici autori. Soltanto così può essere garantito un legame tra il fonema e il suo contenuto semiotico che, oltre a non essere vittima di proiezioni anacronistiche, non viene arbitrariamente semantizzato; piuttosto, occorre avvicinarsi a una analisi funzionale della componente sonora del discorso poetico in cui i fonemi sono resi controllabili dal punto di vista metodologico e resi intersoggettivamente verificabili.

Un secondo e possibile punto critico potrebbe riguardare la rilevanza della sonorità e il suo impatto concreto nel periodo considerato, un quesito cui si può rispondere soltanto con l'analisi del campione. Per intanto si può premettere che vi è una coerenza interna nella trattatistica poetica e retorica cinquecentesca intorno ad alcune linee guida concernenti i singoli fonemi come alla loro rilevanza per la definizione di certi ideali stilistici (ad esempio della *gravitas* e dello stile medio). Con questo non si intende sostenere che regni un totale accordo nella teoria o nella prassi; la discussione è anzi assai complessa e articolata, ma ciò ben

9 Ringrazio Klaus W. Hempfer per questa domanda provocatoria quanto legittima, espressa in un colloquio interno del gruppo di ricerca FOR 2305, da cui sono maturate le riflessioni successive; allo stesso modo, sono in debito per il suo suggerimento di definire il presente approccio una analisi funzionale. Per ulteriori indispensabili premesse metodologiche cfr. altresì Giovanni Pozzi, "Anamorfosi poetiche nella maniera di cinque-seicento", in: id., *Alternatim*, Milano, Adelphi 1996, pp. 191–204, qui pp. 191–195.

10 Cfr. il recente manuale di Marcello De Grandi (*Appunti di storia della letteratura. Dalla nascita della lingua italiana al milleseicento*, Milano, Gelmini 2014), che approccia la produzione tassiana e mariniana dal punto di vista della sonorità, ricostruendola tuttavia da una prospettiva moderna, decontestualizzata a livello storico. I fondamenti di un tale approccio sono posti dalla monografia *Musica in parole, Saggio di poesie con appunti di estetica, di metodologia critica e di storiografia letteraria* (Varese, Libreria S. Vittore 1983), in cui si dichiara di non voler perseguire una prospettiva filologica, ma estetica (p. 71): si riconosce pertanto "la importanza del secondo – e ultimo – fattore stilistico della letteratura: la musicalità" (pp. 113–116), ma lo si descrive tuttavia applicando categorie moderne e/o impressionistiche all'oggetto letterario; la *Liberata* sarà ricondotta ai moduli di un presunto "Classicismo" (p. 124) e la R e la S verranno ad es. descritte entrambe come "dolci" (p. 119), con interpretazione diametralmente opposta a quella storicamente corretta (cfr. in merito § 2.1.3.2).

attesta la risonanza del tema nella coscienza critica del tempo, con conseguenze per le successive discussioni seicentesche. Seppur tutt'oggi manchi una sistematizzazione teorica della riflessione intorno alla sonorità nell'epoca storica di interesse, non sono pochi gli studi critici moderni che convincentemente si occupano dell'aspetto sonoro del testo in diverso grado e con diverse modalità, sia che si tratti di valutazioni di ordine generale o totalizzanti a livello impressionistico ed estetico relative a un certo autore o una determinata produzione poetica, sia che si tratti di rilievi marginali e diffusi o di sondaggi particolari concernenti date opere, autori o passaggi testuali. Già nel 1987, parlando della rilevanza del dispositivo della paronomasia per le *Rime* tassiane, il filologo tedesco Gerhard Regn riconosce lo status della sonorità come una componente fondamentale della produzione dei poeti premoderni, ricordando come essa risponda a una precisa scelta autoriale e vada intesa nel contesto dell'agone imitativo ed emulativo.[11] Ci sono stati vari tentativi di indagine in questo senso – più per Tasso che per Marino, in realtà –,[12] ma la questione può essere ulteriormente approfondita.

11 Gerhard Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradion, Studien zur* Parte prima *der* Rime *(1591/1592)*, Tubinga, Narr 1987, p. 226, sulle paronomasie o «scherzi delle parole» [Tasso, *Lezione*, p. 57]: "Die unmittelbare Überlagerung von *melismo* und *scherzo* kann dabei in Erinnerung rufen, was die moderne Forschung, der es allererst um den melischen Aspekt und sein „prämantisches" Potenzial zu tun ist, eher an den Rand ihrer Überlegungen drängt: daß die «magischen Tonlinien» [Regn sta citando: Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Francoforte sul Meno, Klostermann 1964, p. 417] kaum je autonom werden, sondern sich vorzüglich *im Rahmen* eines Kunstwillens realisieren, dem tendenziell immer eine Komponente geistreichen Spiels innenwohnt"; corsivo originale.

12 Senza pretese di completezza, per quanto riguarda Tasso, accanto ai sondaggi isolati (per cui cfr. esemplarmente Karlheinz Stierle, "Episches und lyrisches Pathos. Torquato Tassos *Canzone al Metauro*", in: *Interpretation: Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur*, a cura di Klaus W. Hempfer e Gerhard Regn, Wiesbaden, Steiner 1982, pp. 155–169; Stefano Verdino, "Il verso del *Torrismondo*", in: *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento: atti del Convegno di studi, Verona, 14–15 maggio 2003*, a cura di Gilberto Lonardi e Stefano Verdino, Padova, Esedra 2005, pp. 105–122), alcuni studi della filologia tedesca (Regn, *Tasso*; Bernhard Huss / Florian Mehltretter / Gerhard Regn, *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance*, Berlino/Boston, De Gruyter 2012) e italiana (Afribo, "Querelle"; *Gravitas*) riconoscono la rilevanza della dimensione della sonorità nella coscienza teorica tassiana. Sono illuminanti due analisi dello stesso Regn (*Tasso*, pp. 221–228; pp. 235–238) nel tentativo di ricostruire l'ideale tipologico dello stile lirico e dello stile magnifico tassiano sulla base delle *Rime*, tenendo anche conto della sonorità: lo stile lirico sarebbe definito in base alla sua 'qualità melica', eufonica e alla 'fluidità del verso' (p. 227), derivante dall'impiego incrociato di paronomasia e allitterazione, come esemplificato dal madrigale *Vaghe Ninfe del Pò* [*Le Rime* II, Nr. CLXXV, p. 260]; di tono opposto, giacché disarmonico e poco fluido, il lamento *Vissi: e la prima etate Amore e Speme* [*Le Rime* I, Nr. LXXIII, p. 105], quale "markanter Gegenpol zum 'corrente, molle, e soave' des «lyrischen» Versen" (p. 237). Per quanto riguarda Marino, a prescindere dal sondaggio di Stefano Agosti ("Funzioni anagrammatiche e rap-

Un terzo punto critico, concernente nello specifico l'analisi testuale e meno la teorizzazione critica, consiste nella scelta della metodologia. Già Quintiliano non ritiene particolarmente appropriato e utile "fare la conta" delle componenti minime del verso[13] né si vorrebbe implicare un rapporto univoco e inequivocabile tra fonema e forma stilistica, quasi a dire che con la presente proposta di teorizzazione si intenda necessariamente interpretare ogni passaggio dove è contenuta una certa vocale in un dato modo specifico. Piuttosto, ammettendo comunque una certa flessibilità delle linee guida cinquecentesche, pare opportuno combinare alla semplice ricorrenza fonetica un doppio criterio di affinamento argomentativo, di ordine sia quantitativo sia qualitativo. In particolare, sembra di fon-

presentazioni verbali nella poesia barocca: da Sponde e da Marino", in: *Il segno barocco. Testo e metafora di una civiltà*, a cura di Gigliola Nocera, Roma, Bulzoni 1983, pp. 199–222) sull'impiego di singoli stilemi, quali anagramma e serie acustiche, nelle *Rime*, singoli riscontri assoluti intorno alla sonorità o agli stilemi della poesia mariniana sono stati esposti da Guglielmo Felice Damiani ed Enrico Canevari in polemica tra loro; tali tentativi non sono sfociati in una sistematizzazione teorica che li rapportasse alle linee guida dei paratesti o al coevo contesto letterario e retorico. Per Damiani (*Sopra la poesia del Cavalier Marino*, Torino, C. Clausen 1899, p. 209), Marino ricercherebbe attivamente l'armonia imitativa: "le teoriche poetiche e musicali del Marino dovevano condurlo anche a cercare l'armonia imitativa. Infatti là dove il racconto è gaio e voluttuoso, voluttuose e gaie sono le parole per la sovrabbondanza delle vocali e delle rime chiare ed aperte; altrove per lo contrario rime chiocce e suoni cupi s'accordano a destare sentimenti di terrore"; Di contro Canevari (*Lo stile del Marino nell'*Adone*, ossia analisi del Secentismo*, Pavia, Frattini 1901, p. 74): "l'*Adone* non presenta neppure un esempio insigne di onomatopeia e di armonia imitativa. Ciò [...] deriva dall'aver il Marino cercato le assonanze e le consonanze soltanto per la sonorità del verso, e per sfoggio di sottigliezza d'ingegno; non per rendere l'espressione immagine al pensiero più somigliante". Di tenore invece molto diverso i sondaggi esemplari di Giovanni Pozzi ("Ludicra", pp. 132–162) e Clizia Carminati (*Tradizione*, pp. 267–279), che considerano la sonorità una componente testuale capace di fornire utili indizi intorno alla prassi mariniana di riscrittura delle fonti. Tuttora manca tuttavia un tentativo sistematico di ricondurre i rilievi puntuali a un coerente contesto di insieme.

13 Quint., *Inst. or.* IX, 4, 112–116, in particolare 112–113, riferito specificatamente alle sillabe e ai piedi, ma è chiaro che l'argomentazione potrebbe a maggior ragione valere per i fonemi: "Tutta questa materia è stata da noi svolta, non perché il discorso, che deve trascinare e scorrere agilmente, invecchi nel misurare i piedi e nel soppesare le sillabe: queste sono occupazioni di chi non solo non ha risorse, ma va dietro alle quisquilie: colui che si struggerà solo in questa minuziosa ricerca non avrà tempo per cose più importanti, se, trascurata la sostanza dei fatti e dispregiata l'eleganza della forma, «comporrà e commetterà», come dice Lucilio [Cic., *Orat*. 149], «l'unica con l'altra le tessere di un finissimo mosaico di parole». Non si raffredderebbe, così, il calore e non verrebbe meno l'impero, come appunto avviene ai cavallerizzi effeminati, che spezzano il galoppo dei cavalli, guidandoli al piccolo trotto? [...] il lungo esercizio del comporre ci metterà in condizione di poterci esprimere anche improvvisando" (citato secondo l'edizione di riferimento: Quintiliano, *L'istituzione oratoria*, a cura di Rino Faranda e Piero Pecchiura, 2 vol., vol. II, Torino, UTET 1996 [1968–1979], p. 379).

damentale importanza combinare il parametro della frequenza (o densità) vocalica in un dato passaggio con un approccio che tiene conto dei fenomeni metrici specifici (posizionamento in sede di accento o di rima, tipologia del metro, ricorso nelle cesure dei versi, presenza del concorso vocalico o della sinalefe) nonché di parametri di altra natura (lessicali e stilistici come semantici e pragmatici, legati al potenziale affettivo e alle aspettative generate dalla lettura). Per un'analisi esaustiva sembra opportuno chiedersi se la lettura argomentata sul piano sonoro del testo sia coerente con il contenuto e lo scopo dell'opera e, nel particolare caso di una risposta negativa, sembra di fondamentale importanza ricostruire i motivi sottesi alla scelta operata dall'autore.

Un quarto punto da chiarire riguarda la terminologia specifica scelta. Il fenomeno che si intende ricostruire e che è stato definito *sonorità* non ricade sotto una terminologia unanimemente condivisa nelle retoriche del tempo. Come attesteranno i paragrafi seguenti, i trattatisti possono rapportare la questione al livello generale del *suono* o del *numero* dei versi, al loro effetto (*melismo*) e alla *forza* delle lettere, dunque a questioni lessicali, oppure alla tessitura sintattica della *composizione*, vale a dire inquadrando i precetti fonetici nel più ampio contesto dello stile o della metrica. Rispetto al termine moderno *musicalità*, che, nella critica, tendenzialmente indica in senso generale o spregiativo la qualità estetica dei versi[14] e pare calzante in una prospettiva di ricerca interdisciplinare volta ad approfondire i legami tra le arti sorelle, il termine *sonorità* appare più adeguato ai nostri fini in quanto storicamente più vicino al termine tecnico e retorico originario di *suono*, senza dimenticare che esso risulta inoltre attestato nella precettistica retorica seicentesca.[15] Rispetto al termine *musicalità* il termine *sonorità* è in-

14 Basti citare a titolo esemplare un approccio storiografico piuttosto datato come quello di Francesco Flora (*Storia della letteratura italiana*, 5 vol., vol. III *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Milano, Mondadori 1967 [1940], pp. 258–282), che parla sistematicamente della *musicalità* del Marino in termini spregiativi: "Traduttore, comentatore più o meno elegante della poesia precedente, attore che ne declama i passi con variazioni vocali, mettendo di proprio il tono eloquentissimo e quasi musicale" (p. 264); "La forma del Marino è solo sensibilmente musicale, perché la materia che egli canta, riassunto di vecchie poesie, non ha in lui una ragion d'essere lirica ma solo imitativa e cerebrale. C'è nei suoi versi talora un languor fisico, quasi una spossatezza; e talaltra un puro gioco di numeri fatto per virtuosità. Alla musica interiore egli non giunge"; la sua è una "onda musicale", un "assaporar parole per la voluttà che ricordano" (pp. 267–269).

15 Cfr. Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico, o sia, Idea dell'arguta et ingegniosa elocutione, che serve à tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica, esaminato co' principii del Divino Aristotele, dal Conte D. Emanuele Tesauro, Cavalier Gran Croce de' Santi Mauritio, e Lazaro, Accresciuta* dall'autore, in Venetia, Appresso Steffano Curti, 1682; per introdurre il tema delle lettere fornisce una definizione del termine *sonorità* individuandone le tre componenti principali: "Passo all'altro abbellimento della Parola, che col nostro Autore dinominammo SONORITÀ. Hor

fine neutro, in quanto programmaticamente spogliato di connotazioni estetiche che potrebbero suggerire la presenza di un giudizio di valore.

Come emerge dai punti critici tematizzati, chi si approccia alla questione della sonorità corre maggiormente il rischio di non riuscire a mantenere un equilibrio tra una interpretazione legittima della fonte storica e il rischio di una sovrainterpretazione derivante dalla propria percezione soggettiva. Per questo motivo, oltre ad appellarsi ai chiari parametri della frequenza e della concentrazione fonetica, occorre definire il campo di indagine fissandone le coordinate temporali: ciò non solo in senso cronologico, come sarà fatto tra poco parlando di Bembo e Tesauro, ma anche nel senso di concentrarsi sulle sole ricezioni storiche, interpretando la sonorità cinque e seicentesca come vista dal Cinquecento e dal Seicento critico. Per questo motivo, le ricezioni moderne non saranno oggetto della nostra analisi.

2.1.1 La precettistica fonetica di Pietro Bembo e Emanuele Tesauro: il sistema vocalico

Come programmaticamente afferma Amedeo Quondam all'inizio del monumentale studio condotto con Giulio Ferroni sul Petrarchismo napoletano, qualsiasi interpretazione fondata del Cinquecento letterario italiano deve prendere avvio dalla riflessione bembiana e dalla sua ideologia. Il riferimento alla teoria del modello unico di Bembo sarà costante e pervasivo durante il secolo,[16] tanto da portare Giancarlo Mazzacurati a coniare il termine "bembismo"[17] per la generale fortuna delle proposte e, per quanto più strettamente concerne le *Prose della volgar lingua*, di una loro "successiva metamorfosi in baluardo classicistico".[18] Lungi tuttavia da voler porre la questione in termini depuranti, quasi a individuare nelle *Prose* l'unico prisma con cui ricostruire il Cinquecento appiattendo su una sola direttrice un'offerta teorica assai pluralistica e eterogenea,[19] ci si limita a rilevare,

questa Sonorità nasce della Beltà delle SQUILLANTI VOCALI: dalla NETTEZZA delle CONSONANTI: & dalla GRANDEZZA delle parole" (p. 101).

16 Cfr. Amedeo Quondam, "Dall'«abstinendum verbis» alla «locuzione artificiosa». Il petrarchismo come sistema della ripetizione", in: *La «locuzione artificiosa», Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, a cura di Giulio Ferroni e Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni 1973, pp. 209–233.

17 Mazzacurati, *Classicismo*, p. 163.

18 Ivi, p. 164.

19 Cfr. ivi, pp. 162–166. Come ricorda lo stesso Mazzacurati, nel clima storico in cui furono proposte, nei primi decenni del Cinquecento, le *Prose* "erano soltanto un volto, un elemento delle offerte contemporanee" (ivi, p. 163). Lasciarsi guidare dalla "conoscenza di posteriori eventi nella

quale nostro punto di partenza, come il medesimo testo che consoliderà la grammatica del volgare porrà la prima pietra miliare anche per quanto riguarda la riflessione sulla sonorità della lingua poetica: offrirà infatti una codificazione fonetica autorevole rispetto alla quale sarà poi vincolante e imprescindibile prendere posizione. Questo rilievo è significativo per un duplice motivo. In primo luogo, lo è per l'esegesi storica dell'opera stessa, dato che tale sviluppo particolare riconferma, a livello microstrutturale, il più generale sviluppo della storia della ricezione cinquecentesca delle *Prose* in direzione estremizzata oltre gli originali propositi pedagogici del loro autore,[20] trasformando l'opera in un repertorio di indicazioni tecnico-stilistiche. In secondo luogo, l'affermazione delle proposte bembiane in ambito fonetico e stilistico comporterà una serie di tensioni teoriche

storia linguistica" e letteraria italiana ci porterebbe ad attribuire alle *Prose* erroneamente, aprioristicamente, una centralità che sarà raggiunta soltanto in seguito: "ma la verità è che, così facendo, noi giudichiamo di una realtà che allora doveva prospettarsi ancora aperta, sperimentale, possibilistica, muovendo da un itinerario che appare oggi cristallizzato" (ivi, pp. 162s.).

20 Mazzacurati (ivi, pp. 164s.) legge il fenomeno nei termini di una "lettura deformata [...] frutto di incomprensione o di mistificazione", che tradisce gli ideali originari della riforma bembiana estremizzandoli: "Certo è che rare volte, come in questo caso, vale l'*habent sua fata libelli*. Se la fortuna delle *Prose* si è poi identificata a lungo col sorgere e l'affermarsi di un formalismo letterario sempre più immemore delle premesse umanistiche, con una sensibilità retorica sempre più fine a se stessa, con una idea di superamento e di perfezionamento della tradizione classica disancorata talvolta da un vero contributo di rinnovamento ideologico, la colpa (se di colpe si può parlare in sede storica) ricade minimamente sul loro autore"; corsivo originale. Addirittura, il filologo afferma che: "il tema della varia fortuna e delle deformazioni che l'interpretazione delle *Prose* subì nel corso del secolo [...] è tutt'altro che insignificante. Si può anzi affermare che esso costituisca, per l'indagine sulla coscienza letteraria e per la misura del classicismo rinascimentale, uno dei più importanti fili conduttori" (ivi, p. 166). Sulla posizione intellettuale bembiana e i suoi ideali di riforma oltre allo stesso Mazzacurati (ivi, pp. 133–262) cfr. almeno Luigi Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova, Liviana 1974 [1957], pp. 11–38; Rocco Montano, *L'estetica del Rinascimento e del Barocco*, Napoli, Quaderni di Delta 1962, pp. 95–104. Per alcuni esempi cinquecenteschi di ricezioni 'deformate' a firma di Sperone Speroni e Bernardino Tomitano, cfr. sempre Mazzacurati, *Classicismo*, pp. 147s., nota 1. Per un esempio moderno di ricezione 'deformata' cfr. ad es. Carmelo Cappuccio, *Poeti e prosatori italiani*, 3 vol., vol. II *Dal Cinquecento al Settecento*, Firenze, Sansoni 1959, p. 48, sul libro II delle *Prose*: "Sorge una vera precettistica sul suono delle vocali e delle consonanti, sugli effetti che nascon dagli accenti, sull'armonia e il decoro della parola e della frase: un attento studio della forma, *quasi sentita viva in se stessa*"; mio corsivo. Di contro è valido quanto già osservato da Montano (*Estetica*, p. 100): "tutto questo non ha nulla a che fare con una inclinazione estetizzante o una ricerca di sonorità verbali, di musicali armonie, con un compiacimento di suoni. [...] È la lezione ciceroniana. Ed è da supporre che non si debba attribuire a Cicerone compiacenze estetiche, ricerche musicali, dannunziani esercizi di suoni".

nel momento in cui si cercherà di aprire un sistema ormai "chiuso"[21] incrociandolo con modelli alternativi.

Nel libro II delle *Prose*, Bembo introduce le due categorie fono-ritmiche *gravità* e *piacevolezza*, di ispirazione ciceroniana,[22] per consolidare il modello petrarchesco sancendone l'inequivocabile eccellenza poetica. Petrarca è infatti l'unico poeta volgare a sapere abilmente bilanciare (*temperare*) tali qualità, rispetto a un Dante o a un Cino da Pistoia che tendono a far prevalere una delle due.[23] Le due categorie bembiane sono scomponibili in tre ulteriori componenti, *suono*, *numero*, *variazione*, di cui le prime due costituiscono una reminiscenza ciceroniana:[24]

> Ma come che sia, venendo al fatto, dico che egli si potrebbe considerare, quanto alcuna composizione meriti loda o non meriti, ancora per questa via: che perciò che due parti sono quelle che fanno bella ogni scrittura, la gravità e la piacevolezza; e le cose poi, che empiono e compiono queste due parti, son tre, il suono, il numero, la variazione, dico che di queste tre cose aver si dee risguardo partitamente, ciascuna delle quali all'una e all'altra giova delle due primiere che io dissi. E affine che voi meglio queste due medesime parti cono-

21 La definizione è di Giulio Ferroni ("La teoria della lirica: difficoltà e tendenze", in: *La «locuzione artificiosa»*, pp. 11–32, qui, p. 14).

22 Cic., *Orat.* 182 ("compositio [...] tota servit gravitati vocum aut suavitati"), citato in: Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, TEA 1993 [1966], p. 146, nota 4, edizione di riferimento per tutte le citazioni del testo. Come ricostruisce Gerhard Regn ("Petrarca und die Renaissance", in: *Renaissance – Episteme und Agon*, a cura di Andreas Kablitz e Gerhard Regn, Heidelberg, Winter 2006, pp. 11–45, qui p. 42), la ripresa delle due categorie fono-ritmiche ciceroniane avrà una serie di implicazioni fondamentali per la canonizzazione di Petrarca quale perfetto esempio di stile lirico per il Cinquecento, ma anche ai nostri fini per la centralità acquistata dalla dimensione eufonica nel modello stesso ("Zentralstellung des Euphonischen"). Per Regn (pp. 41s.), il parametro eufonico che ancora si spiega nel contesto ideologico della polemica sull'imitazione con Pico e consente di individuare in Petrarca il simbolo di *renovatio* e della rivincita del volgare sull'antichità classica, si impone gradualmente quale parametro indipendente per la fama dello stesso Bembo: "Die Autorität Bembos bedingt jedoch, daß seine Normierung auch unabhängig von ihrer nur implizierten erkenntnistheoretischen Fundierung wirkungsmächtig bleibt. Dadurch wird die Entfaltung des Wohllautes zu einem entscheidenden Kriterium der Vollkommenheit". La dimensione sonora diviene così un fondamentale criterio di valutazione per vagliare l'eccellenza dell'opera poetica.

23 Come ricostruisce sempre Regn ("Petrarca", p. 34) l'esclusione del modello pluristilistico dantesco è non solo funzionale al consolidamento del modello petrarchesco, ma inevitabile, in quanto inconciliabile con qualsiasi ideale armonico classicistico: "Kennzeichen von Dantes Sprache sind Stilmischung, Plurilinguismus [...] und Expressionismus – Merkmale, die aus der Warte eines humanistisch fundierten Klassizismus nicht anderes denn als Ausdruck des Disharmonischen, Uneinheitlichen, Ungeschliffenen und Exzessiven gewertet werden können".

24 Cfr. Cic. *Orat.* 163, citato in: Bembo, *Prose*, p. 146, nota 5 per le prime due: "duae sunt igitur res quae permulceant aures, sonus et numerus".

> sciate, come e quanto sono differenti tra loro, sotto la gravità ripongo l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza, e le loro somiglianti; sotto la piacevolezza ristringo la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi, e se altro è di questa maniera. Perciò che egli può molto bene alcuna composizione essere piacevole e non grave, e allo 'ncontro alcuna altra potrà grave essere, senza piacevolezza; sì come aviene delle composizioni di messer Cino e di Dante, ché tra quelle di Dante molte son gravi, senza piacevolezza, e tra quelle di messer Cino molte sono piacevoli, senza gravità. [...] Dove il Petrarca l'una e l'altra di queste parti empié maravigliosamente, in maniera che scegliere non si può, in quale delle due egli fosse maggior maestro.[25]

Del lungo passaggio basti premettere che *gravità* e *piacevolezza* sono descritte con marche retoriche eloquenti, rispettivamente *onestà*, *dignità*, *maestà*, *magnificenza*, *grandezza* per la prima e *grazia*, *soavità*, *vaghezza*, *dolcezza*, *scherzi*, *giuochi* per la seconda, sulle quali si tornerà tra poco. Per intanto va rilevato che proprio agli esordi dell'esposizione del *suono* vengono introdotti due celebri passaggi intorno alla "forza"[26] delle lettere, rispettivamente dedicati alle vocali e alle consonanti del volgare. Rimandando il discorso sulle consonanti (§ 2.1.3.2), si riporta per intero il passaggio sulle vocali:

> E di queste tutte miglior suono rende la *A*; con ciò sia cosa che ella più di spirito manda fuori, perciò che con più aperte labbra ne 'l manda e più al cielo ne va esso spirito. Migliore dell'altre poi la *E*, in quanto ella più a queste altre parti s'avicina della primiera che non fanno le tre seguenti. Buono, appresso questi, è il suono della *O*; allo spirito della quale mandar fuori, le labbra alquanto in fuori si sporgono e in cerchio, il che ritondo e sonoro ne 'l fa uscire. Debole e leggiero e chinato e tuttavia dolce spirito, dopo questo, è richiesto alla *I*; perché il suono di lei men buono è che di quelle che si son dette, soave nondimeno al-

25 Bembo, *Prose* II, IX, pp. 146s.

26 L'idea della *forza* delle lettere ben si inserisce nel contesto di una ricezione del *Cratilo* platonico, disponibile al Bembo sia integralmente nella traduzione ficiniana sia nei rinvii puntuali di Dionigi d'Alicarnasso [Dion. Hal., *comp*. XII; XVI], una delle fonti del passaggio fonetico delle *Prose*, senza contare che, qualora l'ipotesi di Francesco Tateo ("La «bella scrittura» del Bembo e l'Ermogene del Trapezunzio", in: *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, 5 vol., vol. III *Umanesimo e rinascimento a Firenze e a Venezia*, Firenze, Olschki 1983, pp. 717–732) si rivelasse esatta, Bembo avrebbe potuto anche leggere direttamente il testo in gioventù presso la scuola di Constantinos Lascaris. L'influsso del dialogo platonico sarebbe attestato non solo a livello particolare, nella possibile ripresa della gerarchia vocalica contenuta nell'opera stessa, ma anche al livello dell'ispirazione generale, nella convinzione che possa esistere un ideale assoluto di forza vocalica cui le singole vocali si avvicinano per approssimazione a seconda dello spirito emesso. Questa ultima circostanza sarebbe coerente con l'impostazione intellettuale di Bembo, caratterizzata, già secondo Baldacci (*Petrarchismo*, p. 23), da una "abitudine platonica", una "ineliminabile inclinazione platonica [...] intesa alla fondazione di valori assoluti", *in primis* quello della bellezza e della compiutezza letteraria. Sui peculiari tratti del platonismo di Bembo, particolarmente rilevanti nel contesto della polemica con Pico, cfr. Mazzacurati, *Classicismo*, pp. 194–220; Baldacci, *Petrarchismo*, pp. 20–38.

> quanto. Vien ultimamente la *U*; e questa, perciò che con le labbra in cerchio, molto più che nella *O* ristretto, dilungate si genera, il che toglie alla bocca e allo spirito dignità, così nella qualità del suono come nell'ordine è sezzaia.[27]

Combinando il parametro articolatorio con impressioni personali intorno alla potenza elocutiva durante l'emissione del suono (*spirito*), Bembo instaura e offre ai poeti successivi un sistema gerarchico molto chiaro. Al vertice della piramide pone la A quale vocale di "miglior suono", la più aperta e di maggior spirito, seguita dalla E, che le è affine per entrambi gli aspetti, pur essendo di minore qualità ("più a queste parte s'avicina della primiera"). Procedendo dal suono più nobile al più basso, alla E segue la O: è suono sì "sonoro", ma si situa legittimamente nella zona mezzana del sistema perché rispetto alle due vocali precedenti è per Bembo soltanto "buono". Alla O seguono i suoni più bassi del repertorio volgare: al penultimo posto nella gerarchia si colloca la I, suono esile ("debole", "leggiero", "chinato", "men buono"), ma comunque positivamente connotato ("tuttavia dolce", "soave [...] alquanto"). Ben diverso è il giudizio intorno alla U, che si situa alla base della piramide quale suono più umile e meno dignitoso: è per Bembo ultima "nella qualità del suono come nell'ordine". Si tratta certamente di un passaggio circoscritto delle *Prose*, ma è una codificazione che avrà esiti influenti ben oltre il singolo ambito dell'elocuzione. Diverse opere cinquecentesche successive, la cui tipologia testuale spazia dalla lezione accademica al dialogo, dal trattato alla grammatica, faranno costante riferimento al passaggio in questione. Si potrebbe anzi dire che, a partire dal medio Cinquecento, Bembo si consolidi come autorità di riferimento per la questione fonetica.

Confrontando però la codificazione bembiana con il momento finale – in senso sia simbolico sia cronologico – del periodo di interesse per la nostra indagine, con l'opera ritenuta unanimemente dalla critica per estensione e per modalità di scrittura il codice più maturo e rappresentativo del fenomeno letterario barocco,[28] si avverte un momento di straniamento. Nel *Cannocchiale aristotelico*, composto un secolo dopo le *Prose*, ma pubblicato soltanto a metà del Seicento, nella sezione dedicata alle figure armoniche, Tesauro espone una propria codificazione dei fonemi del volgare suddivisi in vocali e consonanti. La precettistica vocalica "barocca" di Tesauro e la bembiana mostrano tuttavia evidenti incongruenze:

---

27 Bembo, *Prose* II, X, pp. 147s.

28 Cfr. almeno la lettura di Hugo Friedrich (*Epochen*, pp. 619–636, qui p. 623), secondo cui il *Cannocchiale aristotelico* costituisce l''apogeo della poetica barocca'. Per Francesco Flora (*Storia*, p. 248), il trattato è anzi "specchio e contribuito insieme, giacché il Tesauro è scrittor barocco, a sua volta, immaginoso e facondo".

> *Bella*, *sonora*, *chiara*, e SQUILLANTE più di qualunque altra Vocale è la A. Peroche apprendo tu mezzanamente le labra, senza violenza di anelito, ne movimento della lingua: & mandando chiaramente il fiato fuore: sonerà la lettera A; di un cor tranquillo, e ridente: prima lettione a' nascenti bambini 'nsegnata dalla Natura: & perciò principio dell'Alfabeto, & vestibolo di molti affanni. Siche questa Vocale naturalmente uscendo dal petto humano, come primogenito parto dell'Anima: serba con l'Anima stessa, & con l'orecchia maggior simpatia di tutte l'altre. A lei si avvicina la E: che rattemperando alquanto la forza di quella con alcuna compression delle labra, si rende men *chiara*, & men *sonora*; ma alquanto più *dolce*: & perciò ministra delle preghiere. Per contrario la O, allargando più di ogni altra l'organo della voce; & più premendo i mantici del petto: manda un suon più *sonoro*, & più *maschile* che la A: ma men naturale, & men *dolce*: acconcio pertanto à turbar gli animi più che à placarli. Talche la A, & la O, frà lor soperchiandosi, l'una in *Sonorità*, l'altra in *Dolcezza*, stan piatendo di nobiltà, come la lira, & la tromba.
>
> Queste tre dunque son le Vocali SQUILLANTI, & perfette. Le due rimanenti son assolutamente rincrescevoli, & *insoavi*. Peroche la U, spignendo innanzi disformatamente il muso, manda un cotal suono ululante, lugubre, & fosco. […] Finalmente, quanto alla I: non senza misterioso accorgimento que' primi delineatori dello Alfabeto, che dier figura al vento, & corpo al suono; dipinserla così sottil di corpo, come di voce: quasi volesser dire, che rispetto alle altre quattro Sorelle, la *Ita*, non vale un iota. Pero che drittamente opponendosi alla O, così nella figura, come nella formatione, & nel suono: ella è di tutte la più *acuta*, & *esile*: come quella è la più *maschia*, & *sonora*. La onde gli buon Maestri di Coro, avvisano di non minuire ò gorgheggiare insu queste ultime Vocali U, & I: accioche, imitando quella un fosco ululato, & questa un acuto nitrito; il Cantor non paia divenuto repente un Gufo, od un Ronzino.
>
> Adunque per bilanciare il suono di ogni Vocale; dovrem dire, che la A, sia ugualmente *Dolce* & *Sonora*. La O, più *Sonora*, e men *Dolce*; La E, più *Dolce*, & men *Sonora*. La U, *insoave*, & *ottusa*; & la I, *insoave* & *acuta*: & perciò amendue poco avvenenti.[29]

Rispetto alla pagina bembiana, la pagina di Tesauro si caratterizza per una diversa modalità espositiva,[30] per la descrizione più vigorosa, dall'evidenza quasi violenta, delle peculiarità foniche e articolatorie attribuite ai fonemi. Tesauro arricchisce inoltre l'argomentazione bembiana assegnando esplicitamente una funzione prototipica ai singoli fonemi, che rapporta agli affetti evocati, ma anche ai registri stilistici. Così la A si adatta a "un cor tranquillo, e ridente" e a placare gli affetti, la E si fa "ministra delle preghiere" nobilitando gli affetti, la O si addice a "turbar gli animi più che à placarli". Con una analogia poetica Tesauro individua tra la A e la O lo stesso rapporto gerarchico vigente in poesia tra la lira e la

29 Tesauro, *Cannocchiale*, p. 101; corsivo originale.

30 Limitandosi a un breve accenno che intende spaziare dal particolare al generale si assiste al declassamento dello statuto degli stessi fonemi: quelli che per Bembo erano i primi tasselli di un più ampio e coerente progetto di elezione del modello petrarchesco, per Tesauro rappresentano figure armoniche tra le molte possibili, con il sistema delle figure che si complica per accogliere al suo interno anche le *vocali conspicue*. Tesauro omette inoltre ogni riferimento platonico alla *forza* delle lettere, mentre esplicita i legami tra sonorità e musicalità della lingua.

tromba, ossia tra i due simboli convenzionali dello stile lirico e dello stile epico. Emerge così il fondamentale scarto teorico tra le codificazioni di Bembo e Tesauro, vale a dire la mutata percezione di alcuni specifici fonemi nel passaggio tra il Cinquecento e il Seicento, per cui la gerarchia vocalica si è ormai invertita. Se formalmente Tesauro ha ben presente e recupera il passaggio bembiano, mantenendo la A al vertice e la U alla base del sistema, e lo cita inoltre puntualmente sostenendo con Bembo che alla A si avvicina la E, di fatto nell'esposizione dimostra il contrario. Quando Tesauro conclude affermando "che la A, sia ugualmente Dolce & Sonora. La O, più sonora, e men Dolce; la E, più Dolce, & men Sonora" sta implicando che, nel nuovo sistema gerarchico, la O ha acquistato maggiore gravità a scapito della E. Mediante questo evidente scambio di posto, la O è ascesa al secondo gradino della scala vocalica per qualità, funzione e intensità, collocandosi immediatamente dopo la A.

Per quanto specificatamente concerne la A e la U, si assiste a una radicalizzazione della loro intensità fonica secondo le direttrici già tracciate dal Bembo, ma con effetti significativi per le reciproche sfere di competenza. Nella lettura tesauriana, la A è inequivocabilmente la vocale più "dolce" e sonora, "bella, sonora, chiara, e squillante più di qualunque altra", quindi quella prototipicamente più adatta, sul duplice livello pragmatico e stilistico, ad esprimere affetti positivi, allo stile alto e, come suggerito dalla associazione con la lira, possibilmente lirico. La U, suono umile e basso per Bembo, subisce una ulteriore degradazione anche per ragioni inerenti alla sua stessa articolazione, che è per Tesauro deformante: "spignendo innanzi disformatamente il muso, manda un cotal suono ululante, lugubre, & fosco". La vocale ricorderebbe così il bubulare di un "Gufo", produce un "fosco ululato", risultando "insoave, & ottusa", "assolutamente rincrescevol[e], & insoav[e]". Tesauro non lo dichiara chiaramente, ma l'accenno alla componente lugubre della U lascia intuire che essa al meglio possa esprimere lamenti elegiaci o vada prototopicamente impiegata nel registro umile, basso e quotidiano.

Se gli esempi della A, della O e della U chiariscono bene come, secondo Tesauro, i fonemi si leghino a determinate aspettative stilistiche e pragmatiche nella generazione degli affetti, la mutata percezione del fonema I merita un discorso a parte. È questo il caso in cui Tesauro si distanzia più nettamente e significativamente dalla direttrice bembiana: se Bembo riconosceva la natura esile della vocale I, senza tuttavia dimenticarne la componente dolce, Tesauro enfatizza un elemento apparentemente nuovo, ossia la sua qualità stridente. La descrizione è eloquente in proposito: la I rievoca un "acuto nitrito", è "insoave & acuta", costituendo uno dei due fonemi "assolutamente rincrescevoli, & insoavi" del repertorio volgare insieme alla controparte U. Tesauro si spinge tanto in là a livello argomentativo da rovesciare completamente il giudizio estetico di Bembo, affermando quanto la I sia "poco avvenent[e]". Sulla scala gerarchica tesauriana, grazie allo

slittamento che ha coinvolto i fonemi E ed O, la I viene ora ad opporsi alla O: "drittamente [...], così nella figura, come nella formatione, & nel suono: ella è di tutte la più acuta, & esile: come quella è la più maschia, & sonora". Se la O tuttavia si adatta meglio alla tromba e la I si rivela maggiormente simile alla U per le sue peculiarità articolatorie, anche le aspettative stilistiche e pragmatiche legate ai fonemi in questione risulteranno coinvolte. Sembra così ragionevole ammettere che, come la O rientra prototipicamente nello stile grave e grande alla pari o al di sopra della A,[31] allora la I si pone a cavallo tra uno stile medio e uno basso, con uno scarto teorico in apparenza innovativo.

Per chiarire la reale natura di questo ultimo sviluppo teorico occorre contestualizzare il sintomatico mutamento di percezione dei fonemi vocalici tra le due precettistiche, chiedendosi come abbia potuto aver luogo. Si potrebbe naturalmente pensare che esso sia esito di un processo di scardinamento, quale iniziativa tesauriana per congedarsi definitivamente dall'autorità del Bembo aderendo solo formalmente alle sue premesse e facendo implodere il sistema dall'interno; dopotutto, la reazione al classicismo e il sovvertimento delle regole sono considerate dalla critica una fenomenologia tipicamente barocca.[32] Tale spiegazione si rivela però insufficiente e inadeguata nel cogliere la questione nella sua complessità, perché il fenomeno evidenziato ha una origine ben diversa, genuinamente cinquecentesca: tra le precettistiche di Bembo e Tesauro media infatti una fonte sommersa, che funge da cartina di tornasole di assoluta centralità per ricostruire la riflessione retorico-stilistica dell'epoca. Non soltanto senza di essa il mutamento individuato risulterebbe inspiegabile, ma la sua presenza accerta inoltre come il *Cannocchiale aristotelico* non innovi la precettistica fonetica, limitandosi piuttosto

31 Cfr. la conclusione di Tesauro (*Cannocchiale*, pp. 101s.) nel confronto tra le vocali e i toni musicali, con la O che supera la A per sonorità: "Che se à tutte e cinque si denno à merto di Sonorità assegnar le precedenze; come i Musici ordinano le proportioni delle harmoniche Note: si può a vedi converse, incominciando dalla più acuta; andar poscia crescendo per numerosi gradi nella Sonorità con quest'ordine: I. U. E. A. O. Talche la I, farà il Sovrano: la U, il Contralto: la E, il Tenore; la A, il Tenor baritono; & la O, il Contrabasso".

32 Cfr. un esempio di lettura tanto pregnante quanto illustre: "I Barocchi sono gli atleti della regola ricevuta, gli allenati invasati che fanno alle forze, i titani della regola: una regola spinta al limite, una regola portata bruscamente a spezzarsi in quanto aveva di più saldo, nella sua verità che così poteva diventare un puro calcolo, poiché si riedificava *ipso facto*, vertiginosamente, con elasticità somma; una regola ormai unicamente fatta per meravigliare gli amanti di destrezze da pesi massimi" (Giuseppe Ungaretti, *Secondo discorso su Leopardi*, p. 453, citato in: Andrea Battistini, "Retoriche del Barocco", in: *I capricci di Proteo, Percorsi e linguaggi del Barocco, Atti del Convegno di Lecce 23–26 ottobre 2000*, Roma, Salerno 2002, pp. 71–110, qui p. 78).

a registrare *post factum* una variazione già avvenuta,[33] estremizzandola. La ricezione della fonte determina infatti una mutata percezione di tre specifici fonemi (E, O, I) e una loro diversa attribuzione agli stili retorici.

La fonte che media tra le precettistiche di Bembo e Tesauro è il trattato retorico di Ermogene di Tarso, *Περὶ ἰδεῶν* o *Sulle qualità dello stile*. Si tratta di un testo "riscoperto" in duplice senso, sia a inizio Cinquecento attraverso una fervente attività editoriale e esegetica,[34] sia in epoca moderna grazie al lavoro filologico di Annabel M. Patterson, che ha il merito di averlo riproposto all'attenzione della critica con la monografia *Hermogenes and the Renaissance: seven ideas of style* (1970).[35] Il trattato ermogeniano sarà di notevole importanza non solo per le trattazioni rinascimentali, ma eserciterà anche un fondamentale e sistemico influsso retorico-stilistico tra Cinquecento e Seicento. Per quanto specificatamente concerne l'influenza di Ermogene sulle retoriche stilistiche cinquecentesche e sugli esiti letterari secenteschi in relazione alla questione fonetica, manca tutt'oggi uno studio sistematico. La critica offre tutt'al più spunti marginali e sparsi,

33 Una conferma è fornita dal dialogo *Il Rossi* (1589), in cui la gerarchia vocalica è già mutata. Per la voce *torreggianti*, censurata da Salviati, si legge: "E come Virgilio appunto, tale v'aggiunse egli [Tasso] la voce *torreggianti*. E come poteasi traportare meglio la voce *turriti* giammai, che *torreggianti*? or non vi pare necessità questa? E quale poteasi altra voce aggiungere, che più sotto gli occhi ponesse la grandezza de' due scogli, e che più rendesse il suon grave e pieno il numero di questa? perciocchè sono in essa due R giunte alla *E, che sebbene è lettera di poco suono, non è però di cosi poco suono, come la I che innanzi è, quindi maravigliosamente interposta al gran suono che seco porta la O, che a piena voce si pronunzia*, aggiunta poscia a doppia R che tanto di spirito le accresce. Seguono poscia i due G, che dell'una e dell'altra sillaba prendendo, la fanno mirabilmente grave, *non lasciando che la seconda sillaba cada sulla E (lettera, come dissi, di mezzana sonorità)*; ed accompagnando la terza, *ove tolgono l'essere vocale alla I di umil suono*, aggiungono sostentamento all'A ed alla N seguenti; di manierachè a forza in proferendola, quasi vedere ci sembra la smisurata mole dell'uno e dell'altro scoglio o rupe, che seco vogliam dire: prendono poi i due G delle due sillabe del mezzo egualmente, per darci a divedere ch'egualmente era l'uno e l'altro scoglio elevato, ed all'uno ed all'altro servìa egualmente questo, con tanto artificio dato, aggiunto" (Malatesta Porta, *Il Rossi*, pp. 166s.). Miei i corsivi.

34 Patterson, *Hermogenes*, pp. 15–27; cfr. *infra* nota 8.

35 Non esiste tutt'oggi un'edizione critica moderna del trattato in italiano, mentre sono disponibili almeno un'edizione recente in tedesco, a cura di Ulrich Lempp (*Hermogenes: Stil-Lehre*, Stoccarda 2012), e una in inglese, a cura di Cecil W. Wooten (*Hermogenes' On Types of Style*, North Carolina Press 1987). Spesso chi commenta Ermogene in ambito italofono, come già Hermann Grosser (*Sottigliezza*, *passim*), si appoggia ai volgarizzamenti cinquecenteschi, i quali tuttavia risentono fortemente dell'influenza dell'esegesi coeva, presentando omissioni e incongruenze. Salvo diversa indicazione, nel presente lavoro si citeranno pertanto i precetti di Ermogene dalla moderna edizione inglese a cura di Cecil W. Wooten, seguendo i volgarizzamenti solo per l'analisi specifica dei trattati in questione ed esclusivamente in rapporto a essi.

che riscontrano la presenza di un precetto ermogeniano relativo ai fonemi vocalici, ma senza contestualizzarlo nel più ampio panorama critico dell'epoca.[36]

Per capire la portata di questa ripresa occorre fare un passo indietro partendo *ab ovo*. Sin dal titolo del trattato l'obiettivo di Ermogene è fornire una precettistica intorno a certe "idee" stilistiche, che secondo l'autore sono sette. Nell'ordine e in modo estremamente schematico[37] esse sono: *chiarezza* (gr. *σαφήνεια*), *grandezza* (gr. *μέγεθος*), *bellezza* (gr. *κάλλος*), *velocità* (gr. *γοργότής*), *carattere* (gr. *ἦθος*), *verità* (gr. *ἀλήθεια*), *gravità* (gr. *δεινότης*). Alcune di queste forme – il termine *ἰδεῶν* rinvia alla tradizione platonica, sulle cui implicazioni si tornerà tra poco – possono essere a loro volta distinte in diverse sotto-forme. Dato che attualmente non esiste una moderna traduzione italiana condivisa, occorre riprendere la moderna traduzione inglese. Così, la prima forma della *chiarezza* contempla al suo interno due sotto-forme (*purity*; *distinctness*), la seconda forma della *grandezza* ben sei (*solemnity*; *asperity*; *vehemence*; *brillance*; *florescence*; *abundance*), mentre la quinta forma del *carattere* si distingue in quattro ulteriori sotto-forme (*simplicity*; *sweetness*; *subtlety*; *modesty*) e la sesta forma della *verità* presenta la sotto-forma *indignation*. L'estrema complessità e indeterminatezza del sistema ermogeniano, con forme che sin dal nome appaiono distinte tra loro da parametri di natura sia stilistica sia contenutistica se non addirittura morale, rappresenta allo stesso tempo punto di forza e di debolezza. La sfida è tale non solo per la moderna filologia, ma per lo stesso Cinquecento critico che collide con una struttura teorica estremamente articolata, a tratti contraddittoria e ridondante. Ne deriva una diversa nomenclatura delle forme che varia da un traduttore all'altro,[38] con implicazioni notevoli per la ricezione mariniana (§ 2.2.1), ma anche una diversa percezione della natura gerarchica delle forme e delle sotto-forme

36 Così Patterson (*Hermogenes*, pp. 71s.) e Grosser (*Sottigliezza*, *passim*; per Tasso almeno p. 288) si limitano a riscontrare la presenza del precetto fonetico negli scritti poetici e teorici di vari trattatisti, per dimostrare la diffusione capillare della precettistica ermogeniana nel Cinquecento. James Olney Ward (*Giambattista Marino and the Greek Literary and Rhetorical Tradition*, § *External Evidence for Marino's Use of Greek Sources*, Berkeley, University of California 1992, p. 33) è il primo a ipotizzare che Marino abbia conosciuto il precetto con la frequentazione del circolo letterario organizzato intorno alla figura di Matteo di Conca, Principe di Capua e protettore anche del Tasso.

37 Si adotta lo schema della moderna edizione inglese (Cecil W. Wooten, "Introduction", pp. XI–XVIII, qui p. XII), più chiaro e dunque più adatto ad essere impiegato in senso euristico ai nostri fini. Occorre segnalare che lo schema proposto da Ulrich Lempp ("Einführung", pp. XXXIV) è assai più complesso ed articolato e diverge anche nell'attribuzione di alcune sotto-forme, ad es. le sotto-forme *simplicity*, *sweeetness*, *subtlety*, *modesty*, che per Wooten appartengono alla quinta forma *ἦθος*, rientrano per Lempp sotto la sesta forma *ἀλήθεια*. Lo schema di Lempp ("Einführung", p. XXXV) riporta inoltre dettagliatamente tutte e nove le componenti delle singole idee, tre principali (*Inhalt*, *Präsentation*, *Lexik*) e sei subordinate al *lessico* (*Wortwahl*, *Sprachliche Gestaltung*, *Satzbausteine/-glieder*, *Wortgruppierung*, *Klauselbildung*, *Rhytmus*).

38 Patterson, *Hermogenes*, p. 45, prospettiva approfondita da Grosser, *Sottigliezza*, pp. 36–43.

medesime. Non sono pochi i traduttori e i commentatori che, nel tentativo di riordinare o di ottimizzare il sistema ermogeniano originario, lo decostruiscono e riassemblano in modo personale e non sempre coerente. Per questo, ad esempio, la concezione di due forme, la terza (gr. *κάλλος*, 'bellezza') e la settima (gr. *δεινότης*, 'gravità'), tende a variare a seconda delle diverse ricezioni. C'è chi intende *bellezza* e *gravità* come indicazioni stilistiche generali sovraordinate alle altre, nel senso che, per Ermogene, ogni discorso dovrebbe idealmente sempre essere bello, grave e abilmente costruito[39] prima di presentare ulteriori marche stilistiche. C'è poi chi le intende come forme specifiche, di pari importanza rispetto alle altre (Daniele Barbaro) o anche chi, con atteggiamento misto, ne intende l'una in senso sovraordinato o l'altra in senso specifico (Gian Giorgio Trissino; Bartolomeo Cavalcanti).[40]

Il fenomeno descritto merita di essere tematizzato non tanto per legittimare le variazioni nella nomenclatura e nelle attribuzioni delle relative forme e sottoforme nella esegesi cinquecentesca di Ermogene, ma perché esso ben evidenzia una caratteristica fondamentale dello stesso oggetto storico. Nel 1932, con un giudizio di gusto, Bruno Lavagnini afferma che la trattazione ermogeniana "si riduce a una serie di distinzioni sottili, fatta da un punto di vista esteriore e formale e con l'unico scopo di dare ricette di stile".[41] È proprio questa peculiarità a rendere il trattato tanto stimolante per il Cinquecento retorico da determinarne una diffusione estremamente ampia. Il sistema ermogeniano è infatti vantaggioso in duplice prospettiva: è abbastanza complesso da offrire un gran numero di precetti estremamente specifici – non per niente il soprannome tramandato di Ermogene è *Ξυστήρ* ('raschiatore'), per l'estrema minuzia del suo approccio –,[42] ma è allo stesso tempo abbastanza generico da poter essere flessibilmente applicato a ogni testo, fornendo ricette stilistiche adatte all'interpretazione testuale come alla concreta produzione scritta.[43] Nel momento stesso in cui, per ispirazione platonica, Ermogene parla di "idee", di ideali stilistici cui ci si può avvicinare per approssi-

39 È questo il senso della settima forma *gravità* (gr. *δεινότης*), intesa come una sovraordinata competenza dell'oratore, quale capacità di dare forma compiuta all'orazione unendo sapientemente le altre forme, secondo l'esegesi moderna (Patterson, *Hermogenes*, pp. 66s., anche per il suo rapporto con l'*aptum*; Morpurgo-Tagliabue, *Demetrio*, pp. 106–120; pp. 132–138 per la mutata concezione della *δεινότης* tra le precettistiche dello pseudo Demetrio e di Ermogene). Per evidenziare questo aspetto già al livello della *dispositio*, nell'edizione tedesca Lempp ("Einführung", p. XXXIV) la pone prima delle altre, presentandola come forma zero e definendola "Kompetente Gestaltung" (e non traducendola, ad esempio, con forma *potente*/*grave*).

40 Su questo tema cfr. oltre § 2.1.3.1.1.

41 Lavagnini, "Ermogene", p. 250.

42 Lempp, "Einführung", p. X, traducendo il termine greco originale con il ted. *Schaber* ('raschietto', 'raschiatore').

43 Su questo aspetto ivi, pp. XI–XVI.

mazione nella realizzazione concreta o nel momento stesso in cui contempla e include nel suo sistema anche aspetti non strettamente stilistici, offre un sistema multipartito capace di esulare da ogni modello chiuso, da ogni limite retorico stabilito dalla retorica classicistica. Il suo è un sistema dinamico, variabile, pluristilistico fin dalle premesse teoriche. A differenza di ogni gerarchia tripartita, non vi è infatti un'idea stilistica che prevale per dignità sopra le altre, neppure la *grandezza*, a scapito del suo stesso nome: idealmente, secondo Ermogene, l'oratore dovrebbe sapersi servire di tutte e sette le forme perché tutte sono ugualmente degne di essere impiegate.[44] Come ricorda Ulrich Lempp, cogliendo a pieno il fondamento della precettistica ermogeniana, le idee stilistiche sono come i colori – sfumabili e liberamente mescolabili:

> Farben sind, wie die Stilqualitäten, teils eigenständig, teils entstehen sie durch Kombination. Es gibt verwandte, aber auch kontrastierende Farben. Vor allem aber: Farben lassen sich fast beliebig mischen, und sie bilden dann, je nach den Anteilen, ein Farbspektrum oder -kontinuum.[45]

Era una analogia dello stesso Ermogene,[46] presentata sin dall'esordio del trattato per sostenere che le singole forme si ritrovassero e agissero nei modelli degli antichi autori come il nero e il bianco dentro il grigio, ossia in mescolata sinergia. Un pensiero simile non era prerogativa del solo Ermogene, ma costituiva la base teorica del secondo modello retorico di cui si riappropriano gli intellettuali cinquecenteschi, vale a dire il trattato dello pseudo Demetrio, *De elocutione*. Anticipando quanto verrà esplicitato nei paragrafi successivi è opportuno segnalare che il sistema stilistico pseudodemetriano condivide molteplici tratti con quello ermogeniano: (i) l'approccio multipartito, per l'esattezza quadripartito nei quattro stili

44 La settima forma, *δεινότης*, è sì gerarchicamente posta a un livello superiore alle altre sei, ma nel senso che le antecede, appartenendo a una distinta sfera delle competenze dell'oratore (cfr. *infra* nota 39).

45 Lempp, "Einführung", p. XX.

46 Ermogene, *de id.* 224, sul fatto che il pluristilismo sia naturale nella concreta realtà testuale, ma che per motivi di chiarezza pedagogica vada sempre scomposto nelle sue componenti fondamentali: "Man kann keine einzelne Stilqualität für sich in einem Text durchgehend ausgearbeitet finden, – es sei denn, jemand nennt die individuelle Qualität der Sprache eines Autors schon Stilqualität, zum Beispiel den Stil des Platon oder des Demosthenes. Aber, wie gesagt: Die Stilqualität Feierlichkeit an sich oder eine der anderen Stilqualitäten kann man bei keinem der alten Autoren isoliert vorfinden. Eine Mischung, sei es innerhalb der Sprache oder von irgendwelchen Dingen sonst, kann man aber nicht gut erkennen oder erzeugen, ohne dass man vorher alle Bestandteile einzeln bestimmt hat, aus denen die Mischung entstanden ist oder entstehen könnte, zum Beispiel die Farben Weiß und Schwarz, aus deren Mischung dann Grau entsteht" (traduzione Lempp, p. 10).

magnifico (gr. *μεγαλοπρεπής*), *tenue* (gr. *ἰσχνος*), *aspro*/*grave* (gr. *δεινότης*), *ornato*/*venusto* (gr. *γλαφυρός*);[47] (ii) la premessa teorica pluristilistica per cui, salvo una restrizione di cui si darà in seguito notizia, tutti e quattro gli stili sono liberamente mescolabili tra loro; (iii) la premessa teorica che i suoi stili siano da intendersi in senso ampio, come 'caratteri' o disposizioni, e non come specifici stili di genere;[48] (iv) l'offerta di un gran numero di precetti molto dettagliati, corredati di esempi e distinti a seconda della forma stilistica.[49] Le due offerte retoriche multipartite erano pertanto accomunate dalla presenza di assunti teorici abbastanza simili da renderle compatibili.

47 Nella traduzione alternativa di Morpurgo-Tagliabue (*Demetrio*, p. 75) rispettivamente: stile "elevato", "piano", "energico o terribile", "elegante"; in quella di Giovanni Lombardo (*Commento*, p. 37): stile "grandioso", "semplice", "potente", "elegante". Il termine gr. *δεινός*/*δεινότης* etimologicamente definisce ciò che suscita 'spavento' o appare 'terribile' (sulla storia del termine cfr. sempre Lombardo, *Commento*, pp. 188s., nota 601.

48 Morpurgo-Tagliabue, *Demetrio*, pp. 34s.: "Non si può quindi che insistere su questa constatazione: che mentre tutte le analisi proprie della *Poetica* e della *Retorica* concernenti la *Lexis* investivano unicamente l'aspetto linguistico-formale del loro oggetto, le analisi dei retori postaristotelici, e in primo luogo di Demetrio, hanno una inequivocabile portata materiale, contenutistica […]. Basti pensare che per Aristotele la poesia tragica mirava a un suo specifico fine, la catarsi dell'*eleos* e del *fobos*, e la prosa oratoria aveva per fine la persuasione (proprio come *suggest*, come *inducement*, non come *belief*), e ciononostante la partecipazione della *Lexis* a questi risultati veniva assolutamente trascurata. Il problema della *Lexis* era solo un problema di modi di conoscenza, di significati, di informazione. In questione era il processo cognitivo. Ora diventerà un problema di comportamenti e di passioni. Gli stili ora vengono veduti soprattutto come esponenti di proposito, di inclinazioni, di disposizioni, di stati d'animo, e vengono analizzati in sede linguistica come tali". In questo aspetto si può individuare lo scarto tra le precettistiche retoriche di Aristotele e di Demetrio: "[Aristotele] voleva essere un teorico, non un critico letterario. […] ignorava, o trascurava, le caratterizzazioni. Gli stili di Demetrio hanno invece questa specifica fisionomia: sono atteggiamenti linguistici, diposizioni espressive, categorie di effetti letterari" (ibid.). Corsivo originale.

49 Il fatto che i precetti dello pseudo Demetrio possano servire da repertorio è funzionale all'argomentazione di Morpurgo-Tagliabue (*Demetrio*, pp. 123–131) per determinare cronologicamente la stesura del trattato attribuendola a un'epoca precedente all'elaborazione del sistema tripartito (I d.C.) o al sistema delle virtù stilistiche di Dionigi d'Alicarnasso. Collateralmente ciò evidenzia un fatto interessante perché chiarisce come la ricezione cinquecentesca del trattato di Demetrio quale repertorio di stilemi, come sarà nel *Predicatore* di Panigarola, non costituisce affatto un procedimento innovativo. Lo stesso Dionigi d'Alicarnasso si approccerà in modo metodologicamente affine alla precettistica dello pseudo Demetrio per elaborare il proprio sistema: "I *χαρακτήρες* di Demetrio coprivano tutto l'orizzonte letterario, e lo davano già diviso in quattro quadranti; di più, questi quattro quadranti esibivano le loro proprietà in modo preciso, come effetti di ben ordinati procedimenti linguistici […] e di certe scelte di argomenti […]. Dionisio trovava già la sua ricerca orientata, addirittura la topografia del suo sistema già pronta, l'indice dei suoi elenchi più che abbozzato" (ivi, pp. 128s.).

Notevoli sono le ripercussioni teoriche da affrontare nel momento in cui si cerchi di integrare il modello ermogeniano (o pseudodemetriano) nell'orizzonte stilistico tripartito; tuttavia, lo stesso tentativo intrapreso già nella tarda antichità[50] venne riproposto anche nel Cinquecento. Una operazione tanto metodica quanto ardua avrebbe avuto senso soltanto se, nell'ottica economica integrativa, i vantaggi avessero superato gli svantaggi. Parafrasando quindi una tesi di Hermann Grosser, nel caso del Cinquecento stilistico, secolo passato alla storia letteraria come l''età della regola', poteva rappresentare un problema il fatto che gli stili contemplati dal sistema tripartito fossero indefiniti e lasciati al giudizio e alla prudenza dell'oratore. La retorica tradizionale esemplificata da Cicerone escludeva infatti tassativamente che gli stili fossero usati in simultanea all'interno del medesimo passaggio testuale, mentre potevano essere al massimo alternati in varie porzioni di testo per ragioni di *varietas*; così, l'unico parametro determinante il temperamento stilistico era il criterio dell'*aptum* calibrato a seconda della situazione comunicativa e dell'oggetto dell'orazione. Dato che i criteri interni di distinzione stilistica erano quindi piuttosto indeterminati, il caso dello stile medio era un problema esemplare: andava inteso come uno stile compartecipante di entrambi gli estremi o come uno indipendente?[51] Se si accoglie la tesi di Grosser, applicandola a quanto più specificatamente concerne la questione fonetica, la precettistica di Ermogene portava con sé le potenzialità di un sistema che correda le proprie forme con una descrizione interna estremamente precisa, contemplando anche gli aspetti minori della lingua come la sonorità, ma concedendo, allo stesso tempo, una certa flessibilità arbitraria nella realizzazione concreta delle forme.[52]

50 Secondo la ricostruzione di Wooten ("Introduction", p. XVII): "Hermogenes' system soon replaced the concept of the three styles – the plain, the middle, and the grand – which had probably been developed during the Hellenistic period but which first appears in the *Rhetoric to Herennium* in the first century B.C. [...] In fact Hermogenes' work was destined to become the most influential treatise on style in later antiquity and Byzantine times, the standard textbook used in schools of rhetoric. In 1426 it was introduced into the West by George Trebizond, eventually translated into Latin by Gasparis Laurentius (1614), and again became a standard text".

51 Per l'intera argomentazione cfr. Grosser, *Sottigliezza*, pp. 23–53, in particolare pp. 23–29 e note relative.

52 Cfr. anche Patterson, *Hermogenes*, p. 27, convenendo con una suggestione già di Bruno Lavagnini ("Ermogene", p. 250), ma rovesciandola in senso positivo – Ermogene costituirebbe un perfetto libro di ricette: "It is the orderly description of these Parts which would probably have appealed both to writers and critics, not just because the Renaissance mind loved schematization, as indeed it did, but also because the apprentice writer, like the bride who is learning to cook, needs precise measurements and step-by-step instructions. [...] It is helpful to be told by Hermogenes and his commentators that the Idea of Magnificence is achieved by a firm and stable rhythm, without consonantal harshness or hiatus, by the resonance of long vowels, particularly

Non solo in oratoria, ma anche in poesia, una tale miniera di figure e di stilemi poteva fornire una risposta anche a quello che Amedeo Quondam aveva definito il modello "chiuso" bembiano andando oltre i "termini definiti e non valicabili di questo codice".[53] La questione in realtà è assai più complessa, come attesta lo stesso Bembo proprio in sede di codificazione fonetica: le eloquenti marche retoriche con cui aveva definito *gravità* (*onestà*, *dignità*, *maestà*, *magnificenza*, *grandezza*) e *piacevolezza* (*grazia*, *soavità*, *vaghezza*, *dolcezza*, *scherzi*, *giuochi*) ricordano molto da vicino le sotto-forme ermogeniane, secondo quanto rilevato già da Francesco Tateo.[54] Questo esempio di sincretismo bembiano, che incrociava già, almeno al livello delle attribuzioni retoriche, le forme 'inconciliabili' di Cicerone ed Ermogene,[55] si fa ambivalente nel momento stesso in cui si confronta il passaggio fonetico delle *Prose* con il precetto ermogeniano sui fonemi. Proprio nella prescrizione della prima sotto-forma della *grandezza*, ossia la forma *solenne* (*maestà* o *dignità* secondo terminologie cinquecentesche alternative), si legge, nella traduzione moderna di Cecilie W. Wooten:

> The diction that is appropriate for Solemnity consists of broad sounds that make us open our mouth wide when we pronounce them. We are thus forced by the nature of the words themselves to speak broadly, which some speakers do anyway. There are other possibilities, but long *a*'s and *o*'s especially produce this effect. That is why, according to Plato [*Phdr. 224d*], some people call oionistike (augury) oonistike, to make it sound more solemn by adding an extra long *o*. The same is true with long *a*. Theocritus [15.88], for example, depicts a man who is angry with women who, because they speak Doric, use lots of broad *a*'s in their speech. Long *a*'s and *o*'s elevate and broaden speech especially if they occur in the final syllables of the words [...]. Secondly, words that contain a short *o* and end in a long syllable, such as Orontes, produce Solemnity, as do those that have a lot of long vowels and diph-

---

the long A and O, by a greater proportion of nouns than verbs, and by the figures of *rectitudo*, metaphor and allegory. This is the kind of detail provided by the scheme of the Seven Ideas, and it is the kind of detail which could provide a writer initially with confidence in the recipe, and ultimately with confidence to do without it".

53 Quondam, "«abstinendum verbis»", p. 214. Oltre l'ambito della semplice *elocutio*, anche una ragione di natura religiosa poteva spiegare il successo del trattato; sicuramente una tale ragione motiva il recupero della precettistica dello pseudo Demetrio da parte del predicatore Francesco Panigarola (cfr. oltre § 2.1.4), ma poteva influire anche nel caso della precettistica ermogeniana: entrambe le retoriche potevano essere 'facilmente cristianizzabili'. Su questo tema cfr. Lempp ("Einführung", p. XXVIII), il quale indica tra i motivi di tale "leichte Christianisierbarkeit" l'idealismo platonico di Ermogene nonché l'esplicita attribuzione delle cose divine alla forma della grandezza e sue componenti: "Götter und gar ein Gott als häufige Themen der Stilqualitäten «Feierlichkeit» und «Gefälligkeit» sind christlich gesinnten Lesern willkommen".

54 Tateo, "Trapezunzio", pp. 729–732.

55 Regn, *Tasso*, p. 214; p. 200. Cfr. Tateo, "Trapezunzio", p. 724, che attribuisce il tentativo di fusione del sistema retorico dei tre stili con quello delle sette forme di Ermogene già al Trapezunzio.

> thongs and those that end in these, except for the diphthong *ei*. If long *i* is often used, it does not make the style solemn, since it contracts the mouth and makes us part our lips with our teeth closed rather than opening our mouth up.[56]

A prescindere dagli argomenti inerenti alla quantità vocalica, non traslabili direttamente al volgare, in questo specifico precetto ermogeniano si trovano i due argomenti che saranno poi utilizzati un secolo dopo da Tesauro nella propria codificazione polarizzata: in primo luogo, i fonemi A ed O quali suoni che si adattano a priori allo stile solenne per le loro proprietà articolatorie, in secondo luogo, la qualità dimessa della I. La traduzione inglese potrebbe lasciare qualche dubbio intepretativo, dato che la sanzione tesauriana appare assai più radicale. Confrontando tuttavia la traduzione tedesca realizzata da Ulrich Lempp, più vicina all'originale greco, il fonema I appare categoricamente escluso da ogni realizzazione magnifica proprio per la pronuncia sgradevole. Non si potrebbe così essere più lontani dalla codificazione bembiana:[57]

> Diese beiden Vokale, das lange O und das lange A, machen einen Text erhaben und vollmundig, vor allem, wenn sie in den Endsilben der Wörter stehen [...]. [...] Und wenn das I als Anlaut oder Auslaut vorkommt, entsteht keine feierliche Aussprache; vielmehr macht es den Mund eng und legt die Zähne frei, lässt also kein vollmundiges Sprechen zu.[58]

Non si tratta della singola ricezione di Tesauro, ma di una serialità di riferimenti, una rete di riflessioni cinquecentesche intorno alla precettistica di Ermogene, per cui chiunque parli di elocuzione durante il Cinquecento non può prescindere dalla sua opera, come attestano le opere di alcuni tra i maggiori critici del secolo, Torquato Tasso, Antonio Sebastiani Minturno, Giulio Cesare Scaligero, Giulio Camillo Delminio, Gian Giorgio Trissino. Al tema della sistematica ricezione e integrazione dei fonemi e delle forme ermogeniane nel sistema stilistico cinquecentesco sarà dedicato il prossimo paragrafo (§ 2.1.2). Per intanto occorre esporre alcune considerazioni di ordine generale intorno all'attuale stato della critica. Il mutamento evidenziato non è infatti scontato: due importanti studi sulla questione fonetica nelle *Prose* di Bembo sostengono posizioni differenti.

Il primo studio è firmato da Francesco Tateo e ha il merito di riconoscere l'influsso della precettistica ermogeniana sulle *Prose* ipotizzandone la ricezione at-

56 Ermogene, *de id.* 247–248 (traduzione Wooten, p. 249). Corsivo originale.

57 Se per la descrizione di *gravità* e *piacevolezza* Bembo segue la precettistica di Ermogene e Cicerone integrandole tra loro, ciò non avviene per i fonemi; come si mostrerà tra poco, Bembo sceglie di non seguire il modello ermogeniano preferendo il modello di Dionigi D'Alicarnasso.

58 Ermogene, *de id.* 247–248 (traduzione Lempp, p. 26).

traverso la lettura del commento latino quattrocentesco del Trapezunzio.[59] Come si vedrà, l'ipotesi appare comprovata non solo a livello filologico (cfr. *infra* nota 84), ma anche dalla biografia bembiana: è probabile che Bembo abbia potuto leggere il commento del Trapezunzio durante l'apprendistato messinese (1492–1494) presso Lascaris.[60] Il secondo studio è una monografia di Andrea Afribo dedicata alla definizione dello stile grave nel Cinquecento (*Teoria e prassi della "*gravitas*" nel Cinquecento*, 2001), importante per un duplice motivo. Afribo ha infatti il merito di individuare alcuni stilemi associati dal Cinquecento critico alla *gravitas*, tra i quali gli *enjambements* e il concorso vocalico, e di portare all'attenzione della critica moderna la dimensione della sonorità. Indipendentemente l'uno dall'altro, ma con riferimento al medesimo passaggio fonetico delle *Prose*, ambedue i filologi affermano, o piuttosto implicano, che Bembo intenda sin dal principio la A e la O come le vocali dalla maggiore carica fonica. Seguendo questa argomentazione, la mutata percezione di alcuni specifici fonemi come sinora descritta non avrebbe dunque luogo.

Si consideri pertanto la base dell'argomentazione di Tateo e Afribo. Come premesso, entrambi fanno riferimento al medesimo passaggio fonetico citato, ma argomentano sulla base di un luogo immediatamente precedente a quello esposto, in cui Bembo analizza il sonetto proemiale del *Canzoniere* (*Prose* II, VIII). Tale passaggio si inscrive nel più ampio contesto dei precetti che regolano l'opportuna composizione delle voci (*Prose* II, VII), in cui sono anticipati anche i successivi precetti fonetici. Introducendo le possibilità tecniche per realizzare la "migliore e più bella giacitura", quella che "meglio suona", Bembo afferma che vi sono tre modalità di intervento per correggere i versi "senza vaghezza, senza armonia":[61] (i) eleggere le voci migliori del repertorio considerandole sull'asse paradigmatico e sintagmatico del discorso; (ii) mutare il genere, il numero e il caso nei sostantivi e il tempo o la forma nei verbi; (iii) aggiungere o elidere una parte della voce. Nel sonetto proemiale, Petrarca avrebbe operato seguendo la seconda possibilità:

> e acciò che meglio quello che io dico vi si faccia chiaro, ragioniamo per atto d'essempio così. Potea il Petrarca dire in questo modo il primo verso della canzone, che ci allegò Giuliano: *Voi ch'in rime ascoltate*. Ma considerando egli che questa voce *Ascoltate*, per la moltitudine delle consonanti che vi sono e ancora per la qualità delle vocali e numero delle sillabe, è voce molto alta e apparente, dove *Rime*, per li contrari rispetti, è voce dimessa e poco dimostrantesi, vide che se egli diceva *Voi ch'in rime*, il verso troppo lungamente stava chinato e cadente, dove, dicendo *Voi ch'ascoltate*, egli subitamente lo inalzava, il che gli accresceva dignità. Oltra che *Rime*, perciò che è voce leggiera e snella, posta tra queste due, *Ascoltate* e

59 Tateo, "Trapezunzio", pp. 717–732.

60 Cfr. ivi, pp. 730s.

61 Tutte le citazioni provengono da Bembo, *Prose* II, VII, pp. 141s.

> *Sparse*, che sono amendue piene e gravi, è quasi dell'una e dell'altra temperamento. E aviene ancora che in tutte queste voci dette e recitate così, *Voi ch'ascoltate in rime sparse*, et esse più ordinatamente ne vanno, e fanno oltre acciò le vocali più dolce varietà e più soave che in quel modo. Perché meglio fu il dire, come egli fe', che se egli avesse detto altramente. Il che potrà essere avertimento dell'ordine, prima delle tre parti che io dissi. Poteva eziandio il Petrarca, quell'altro verso della medesima canzone dire così: *Fra la vana speranza e 'l van dolore*. Ma perciò che la continuazione della vocale A toglieva grazia, e la variazione della E trapostavi la riponeva, mutò il numero del meno in quello del più, e fecene *Fra le vane speranze*; e fece bene, che quantunque il mutamento sia poco, non è perciò poca la differenza della vaghezza, chi vi pensa e considera sottilmente.[62]

Secondo l'argomentazione di Tateo sono le voci *ascoltate* e *sparse* che, su influsso di Ermogene, chiarirebbero la posizione bembiana per cui A ed O costituirebbero, almeno a livello di argomentazione implicita, i suoni più nobili:

> Bembo ci parla di gravità, e di dignità indifferentemente e nell'esempio classico che ci offre, la composizione del primo verso del *Canzoniere*, sottolinea le *a* e le *o* di "v*o*i ch'*a*scolt*a*te" e "sp*a*rse" e trova opportuno che il poeta vi abbia inserito la *i* di "rime" in mezzo ad esse a moderare la *dignitas* delle altre parole, non all'inizio ("voi che in rime"), dove avrebbe avuto l'effetto di alleggerire troppo il verso.[63]

Rispetto a quella di Tateo, la posizione di Andrea Afribo è più netta; lo studioso dichiara infatti che sia iniziativa del solo Bembo interpretare i due fonemi come i più gravi: "In sé stesse, dirà poco più tardi il Bembo, la A e la O sono le vocali fonicamente più forti e importanti [...] La loro carica fonica si mantiene ovviamente nel contesto del verso, vicino e incontro ad altre vocali: così la A e la O di "onde" e "ascoltate".[64] Come la voce *onde*, tratta dal secondo verso del sonetto proemiale,[65] così anche la variazione petrarchesca dal singolare al plurale nel sesto verso (*fra la vana speranza* > *fra le vane speranze*) attesterebbe il medesimo sviluppo teorico. Di conseguenza, Afribo riconduce la precettistica fonetica di Torquato Tasso, Gian Giorgio Trissino, Antonio Minturno e Bernardino Partenio alla presunta codificazione del Bembo di A ed O quali suoni gravi:[66] le problematicità teoriche interne rilevate dallo stesso filologo (per cui cfr. § 2.1.2) si spiegano con

62 Bembo, *Prose* II, VIII, pp. 142s.

63 Tateo, "Trapezunzio", p. 731.

64 Afribo, *Gravitas*, p. 77.

65 Ibid. Nelle *Prose*, la sonorità della voce *onde* è tuttavia ricondotta alla qualità delle consonanti più che delle vocali: "Ultimamente sovenutogli di quella voce, *Onde*, essendo ella voce più rotonda e più sonora per le due consonanti che vi sono, e più piena" (Bembo, *Prose* II, VI, p. 140).

66 Per la posizione di Minturno, cfr. Afribo, *Gravitas*, p. 79; p. 96. Per la posizione tassiana ivi, p. 84; p. 96. Per Trissino e Partenio, ivi, p. 115, nota 141.

la mancata considerazione dell'ipotesto ermogeniano, riconosciuto al contrario da Francesco Tateo.

Vi sono alcuni motivi per cui le argomentazioni di Tateo e di Afribo potrebbero essere proficuamente riviste. Il primo rilievo che si potrebbe avanzare si basa sul fatto che gli esempi addotti non confermano l'interpretazione proposta dai due in modo conclusivo. Nella voce *Ascoltate* occorrono sì la A e la O, ma ricorre anche la E, dove lo stesso vale, a maggior ragione, per la voce *sparse.* Bembo definiva infatti entrambe le voci "piene e gravi", ma insisteva contemporaneamente sul fatto che si contemperassero a vicenda ("è quasi dell'una e dell'altra temperamento"); definiva inoltre la voce *rime* "dimessa" sì, ma "leggiera". Il focus bembiano non sembra pertanto stare tanto sulle vocali A e O in sé quanto sul magistrale temperamento attuato da Petrarca nel sonetto: in *ascoltate* e *sparse* ricorrono insieme vocali gravi (A, E) e medie (O), in *rime* ricorre una vocale esile, ma soave (I) che bilancia la E, di carica fonica maggiore. Per quanto la O costituisca un suono rotondo per Bembo, il fonema resta pur sempre "buono", ben lungi dalla virilità che gli attribuirà successivamente Emanuele Tesauro. Il luogo bembiano citato prosegue infatti analizzando il quarto, nono e decimo verso del medesimo sonetto petrarchesco, offrendo una lezione che appare contraddire ogni lettura della O quale vocale grave:

> Perciò che nel terzo [modo di disporre], che è togliendo alle voci alcuna loro parte, o aggiugnendo o pure tramutando come che sia, cade quest'altro:
> *Quand'era in parte altr'uom da quel ch'i sono*;
> e quest'altro:
> *Ma ben veggi' or, sì come al popol tutto*
> *favola fui gran tempo.*
> Erano *Uomo* e *Popolo* le intere voci, dalle quali egli levò la vocale loro ultima; la quale se egli levata non avesse, elle sarebbero state voci alquanto languide e cascanti, che ora sono leggiadrette e gentili.[67]

Almeno per quanto riguarda la voce *popolo*, densa di O, se la vocale avesse generato un suono grave difficilmente la voce sarebbe potuta risultare "cascante" oppure difficilmente avrebbe potuto generare un suono "gentile" una volta elisa la vocale in questione per temperarne il tono. Pare opportuno proporre pertanto una differente interpretazione della gerarchia vocalica bembiana, in cui la A è collocata al vertice, seguita dalla E, che a lei maggiormente si avvicina e in parte partecipa alla sua altezza, poi dalla O con la sua qualità fonica "buon[a]" e, scendendo la scala in ordine decrescente di intensità vocalica, dalla I e infine dalla U, al polo opposto rispetto alla A. Tale lettura pare comprovata dal confronto con la

67 Bembo, *Prose* II, VII, pp. 143s.

precettistica fonetica di Dionigi d'Alicarnasso, fonte "massicciamente saccheggiat[a]"[68] dal Bembo nella stesura delle *Prose*, secondo il quale la gerarchia vocalica è appunto α–η–ω. Se pure la proposta non dovesse convincere, non sembra che vi siano comunque elementi sufficienti per interpretare la posizione bembiana in merito alle lettere A, E, O nel modo esclusivo dei critici citati. Sarebbe piuttosto più ragionevole ammettere una interpretazione inclusiva dei fonemi di Bembo, che porrebbe A al vertice del sistema e O ed E sullo stesso piano gerarchico. Tale interpretazione pare tuttavia smentita da una ricezione storica citata più avanti.

Per tornare brevemente allo studio di Tateo, va precisato che i fini dello studioso non constano nell'accertare univocamente la derivazione delle vocali bembiane dal trattato di Ermogene o, più correttamente, dal trattato di Ermogene mediato dal Trapezunzio. Tateo si limita infatti ad evidenziare un possibile influsso del retore greco sulle *Prose* "[r]inunciando alla preoccupazione – a mio parere inutile – di delimitare fonti esclusive".[69] Si concorda con lo studioso sia per quanto riguarda la necessità di evitare una ricerca delle fonti fine a sé stessa sia per quanto concerne l'ipotesi che possa esservi una commistione mimetica delle fonti di partenza dentro la precettistica bembiana, una circostanza che risulta

68 Il termine è di Francesco Donadi ("Introduzione", pp. 12–98, qui p. 63, in: Dionigi d'Alicarnasso, *La composizione stilistica. Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, Trieste, EUT 2013), cui si rinvia per il sistematico confronto tra Dionigi e Bembo, ma sul tema si era già espresso Gastone Pettenati ("Il Bembo sul valore delle «lettere» e Dionisio d'Alicarnasso", in: *Studi di filologia italiana* 18 (1960), pp. 69–78). Cfr. Dion. Hal., *comp.* XIV, 10–13 (traduzione Donadi, p. 241): "[10] Delle lunghe, più eufonica è l'alpha (α), qualora venga allungata; viene pronunciata con la bocca aperta al massimo e con l'aria diretta in alto, verso il palato. [11] Seconda vocale viene l'eta (η), che appoggia il suono verso il basso alla base della lingua, invece di appoggiarlo in alto, mentre la bocca viene aperta normalmente. [12] Terza è l'omega (ω): con essa, la bocca si arrotonda e si contraggono le labbra, mentre il flusso d'aria va a colpire l'orlo della bocca. Ancor più in basso sta l'hypsilon (υ): le labbra vengono contratte in modo significativo, ed il suono fuoriesce flebile. [13] All'ultimo, più in basso di tutti, viene iota (ι): infatti l'urto dell'aria si produce sui denti, mentre la bocca è appena aperta, senza che le labbra siano in grado di rendere chiaro il suono". Si avverte comunque una variazione della fonte originale per quanto concerne la carica vocalica di *iota* e *hypsilon*, che si scambiano di posto nella gerarchia bembiana, con la I che acquista in soavità e la U che perde in dignità. Alla fonte dionisiana va aggiunto un ipotetico influsso del *Cratilo*, noto allo stesso Dionigi (Dion. Hal., *comp.* XVI; anche Donadi, "Introduzione", p. 82, nota 16) e conciliabile a livello di gerarchia vocalica. Cfr. Plat., *Crat.* 427c: "[Socrate] E d'altronde assegno l'*a* [*alfa*] al *mega*, al «grande», e l'*ē* [*eta*] al *mēkos*, alla «lunghezza», perché sono lettere magniloque. E avendo bisogno d'un segno per indicare il «tondo», il *gongylon*, prese l'*o* [riferito però a *omicron*], e lo mescolò largamente a questo vocabolo" (citato secondo l'edizione di riferimento: Platone, *Cratilo*, traduzione di Emidio Martini, note di Caterina Licciardi, prefazione di Giovanni Reale, Milano, RCS 2012, p. 151).

69 Tateo, "Trapezunzio", p. 731.

anche filologicamente attendibile. Non si concorda tuttavia con il giudizio di valore, giacché proprio lo studio delle fonti e delle pur minime variazioni del passaggio delle *Prose*, come del *Cannocchiale aristotelico*, è necessario per meglio cogliere i cambiamenti stilistici in atto tra Cinquecento e Seicento. Da questa particolare questione fonetica, le cui implicazioni avranno ovvie conseguenze anche per il concorso vocalico, prenderà avvia un dibattito secolare, che non sarà sempre trattato in modo esplicito, ma emergerà piuttosto con discontinuità nella trattatistica o nella prassi compositiva del tempo. Una diatriba simile potrà certo sembrare marginale per la ristrettezza del suo oggetto rispetto alle più ampie questioni poetiche quali il rapporto tra storia e poesia, il principio strutturale dell'imitazione e la teoria dei generi letterari. Se si ricorda tuttavia una affermazione del filologo tedesco Gerhard Regn sarebbe deficitario da parte della ricerca moderna dare per scontato come categoria quasi collaterale una dimensione che i poeti cinquecenteschi inserivano consapevolmente nelle proprie opere. La circostanza poi che si tratti di una polemica fonetica discontinua e a tratti "invisibile" non esclude che essa non possa avere avuto effetti sulla poetica mariniana.[70]

Vi sarebbe una seconda fondamentale riserva alla tesi dei due critici Francesco Tateo e Andrea Afribo, che è la seguente: se la codificazione di A ed O fosse descrivibile nei termini posti da Afribo,[71] vale a dire quale fenomeno puramente bembiano e non riconducibile all'influsso di Ermogene, non si spiegherebbe il cambiamento che coinvolge la percezione della I, per cui questa da fonema esile e soave diventa bassa e stridente. Avendo al contrario ben presente l'ipotesto ermogeniano, Francesco Tateo aveva riconosciuto che, nel commento ermogeniano a opera del Trapezunzio, la I è esclusivamente suono esile: "I, sola, etiam quum pro-

70 Della stessa opinione anche Erminia Ardissino (*Il Seicento*, Bologna, il Mulino 2005, p. 22) in merito alle polemiche letterarie e stilistiche cinquecentesche, anche se con riferimento soltanto alle esplicite: "[sul finire del Cinquecento] si esaurisce in realtà solo la veste del dibattito, non la sostanza. Le questioni che quelle polemiche avevano posto (l'elaborazione artificiosa dell'elocuzione, la possibilità di generi misti, la natura fantastica dell'imitazione) sono fondamentali per lo sviluppo delle poetiche successive e sopravvivono alimentando i mutamenti di gusto e le posizioni teoriche che portano all'affermazione del Barocco. Esse mostrano il lento maturare delle tendenze letterarie che si sviluppano nel Seicento e diventano lo stile dominante".

71 Afribo stesso avverte dei problemi quando cerca di ricondurre la precettistica minturniana intorno ai fonemi A ed O alla codificazione bembiana. Cfr. Afribo, *Gravitas*, p. 80: "Qui (e altrove) Bembo e la sua "variazione" sembrano contare proprio poco"; cfr. ivi, p. 78: "Così, quarant'anni dopo la lezione bembiana, l'argomento può essere sempre lo stesso, il sonetto proemiale, ma non più l'occhio di chi lo legge. Gli occhi appunto, la messa a fuoco, gli obiettivi, tutto è sensibilmente cambiato. Sto pensando ad un autore, Antonio Sebastiano Minturno [...] Una spia ulteriore che qui Bembo è lontano". Su questo riscontro cfr. oltre § 2.1.2.

ducta sit, exilis est. Demittit enim et deprimit vocem [...]".[72] Anche per quanto concerne l'argomentazione di Tateo, va tuttavia segnalato che non sembra che la sola definizione della I quale suono esile nella voce esemplare delle *Prose* (*rime*) basti a spiegare *in toto* la successiva radicalizzazione di un Tesauro, che si spinge così in là da paragonare la I a un nitrito. Dal canto suo, l'autore delle *Prose* aveva insistito ben due volte, a breve distanza argomentativa, sulla qualità dolce del fonema. Ne deriva che, per Bembo, la I è sicuramente un elemento della piacevolezza. Non possiede certo una grande carica fonica, ma non stride affatto, come invece avviene secondo Ermogene, che la bandisce del tutto dal dominio della *gravitas* perché poco dignitosamente scopre i denti – e, a prescindere dall'ovvia questione onomatopeica, tale rilievo articolatorio poteva forse suggerire al Tesauro l'associazione con la dentatura di un cavallo.

Una circoscritta quanto notevole testimonianza del predicatore e abate Angelo Grillo, scritta prima del 1602,[73] pare inoltre fornire abbastanza elementi per confermare che, tra Cinquecento e Seicento, il cambiamento dalle qualità foniche attribuite al fonema I sia stato non soltanto registrato dalle codificazioni teoriche, ma addirittura percepito dai poeti coevi. Con una osservazione contestuale, non inglobata in una ampia ed elaborata codificazione fonetica dentro una retorica ecclesiastica, ma comunque inserita in un contesto eloquente, in una lettera a Giacomo Castelvetro pubblicata in un epistolario direttamente curato dall'autore e nato con la chiara funzione di fornire un modello illustre di genere epistolare,[74] Grillo risponde agli avvertimenti del Castelvetro e difende le proprie scelte ortografiche nelle *Rime*. L'abate esprime così una predilezione per il fonema I argomentata sulla base di parametri soggettivi ("l'occhio, & l'orecchia"), opposti alle "regole" e alle "osservanza de gli antichi", per cui si vorrebbe che la I venisse schivata graficamente nel volgare tanto da essere elisa e da essere sostituita con l'apostrofo:

72 Trapezunzio, pp. 439s., citato in Tateo, "Trapezunzio", p. 731.

73 La testimonianza compare già nella *princeps* del volume II delle *Lettere* (Venezia, 1604), progetto editoriale in quattro volumi completato tra il 1602 e il 1604. Si cita il testo dalla quarta impressione, ampliata, rivista dall'autore e curata da Pietro Petracci (Venezia, 1616), il quale aveva già seguito la stampa del *Christo flagellato* (Venezia, 1607) del Grillo: Angelo Grillo, *Al Sig. Giacomo Castelvetri. Parla dell'accentuar le parole, e d'alcun'altre osservanze dello scrivere*, di Subiaco, in: id., *Delle lettere del Reverend. Padre Abbate D. Angelo Grillo, vol. I, in questa quarta impressione con nuova raccolta di molt'altre, fatta dal Sig. Pietro Petracci nell'Accademia degli Sventati di Udine detto il Pellegrino*, in Venetia, Appresso Gio. Battista Ciotti, 1616, pp. 521–522.

74 Cfr. Myriam Chiarla, "L'epistolario di Angelo Grillo nel dialogo culturale cinque-secentesco. Primi raffronti con le lettere manoscritte", in: *Archilet: Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna: atti del Seminario internazionale di Bergamo, 11–12 dicembre 2014*, a cura di Clizia Carminati et al., Verona, Quilet 2016, pp. 321–331 e bibliografia citata.

> Questo dico à beneficio dell'uso moderno, contra la riforma di questa Regola, non come buona, nè ben fondata, ma come non posta ancora in prattica, & non accettata comunemente. Che la, I, poi sia la più debole dell'altre vocali, mi rimetto. Non però accompagnata parmi ella tale, che s'habbia così à schivare: anzi stimo io, che con più dolcezza sì legga *L'ingegno*, *l'infermità*, *l'Imperatore*, che *Lo'ngegno*, *la'nfermità*, *lo'imperatore*, & simiglianti. Questo non dico come hò accennato di sopra, per derogare alle buone regole Toscane, ch'io riverisco; ma per accostarmi alla gentil pronuncia universale d'Italia; & sovra tutto à quella della gratiosissima Corte di Roma accettata in tutte le scritture moderne, fuor che da' moderni riformatori della Lingua: certo fondati sù le buone ragioni, & osservanza de gli antichi; ma fino à qui non seguiti, ch'io mi sappia, in modo, che l'occhio, & l'orecchia comune sia fatta famigliare co 'l parer loro. Et io amo meglio che siano letti, & accettati i miei scritti, ò modi di scrivere da tutti i mediocri, che sono la moltitudine, & l'università, che solamente da alcuni pochi singolari ingegni; benche trà loro fosse Platone, & Aristotile.[75]

Con questa difesa della dolcezza della I, inglobata in un contesto capace di esercitare un certo ascendente stilistico sul pubblico, Grillo tenta di operare un ripristino della qualità del fonema o, almeno, del fonema accompagnato. Come afferma in un passaggio immediatamente successivo, non solo non ha inteso bandire la I dal regno della poesia, ma ha addirittura aggiunto un raddoppiamento del fonema per meri motivi estetici laddove ritenesse necessario migliorare la qualità sonora dei versi. Il poeta-predicatore legittima tale scelta appellandosi ai poeti profani, ma si spinge tanto in là da dichiarare di aver così fatto meglio di loro:

> Questo è quanto mi occorre intorno à gli avvertimenti di Vostra Signoria; non tralasciando, che talhora io in verso usai, *Studii*, per, *Studi*, *proprii*, per, *propri*, & sì fatti: non però sempre, se non dove stimai, che il verso ne dovesse acquistar maggior numero, & maggior suono, come hà fatto il Tasso, e 'l Caro, se mal non hò osservato in alcuni luoghi, dove altrimenti i versi loro sariano rimasti languidi, & sciancati.[76]

È chiaro che una posizione simile non sarebbe spiegabile se la percezione della I quale fonema dolce e piacevole fosse rimasta costante durante il secolo. Essa appare invece legittimata se si ipotizza che, tra le considerazioni fonetiche di Bembo e di Grillo, si sia frapposta una concezione della I di discendenza ermogeniana, per cui il fonema viene fortemente svalutato nelle sue qualità estetiche; all'interno del percorso delineato, la precettistica di Tesauro costituirebbe dunque

75 Grillo, *Lettera a Giacomo Castelvetro*, pp. 521–522, in: id., *Delle lettere*, Venezia, Ciotti 1616. Il contesto è quello di discorsi epistolari, accuratamente curati e selezionati dall'autore, indirizzati a illustri destinatari in cui vengono ribadite precise osservazioni intorno ai fatti di lingua o di letteratura; ad es. il discorso successivo è indirizzato al proprio editore Pietro Petracci e verte sul consolidamento delle autorità di Tasso e Boccaccio (Grillo, *Al Sig. Pietro Petracci, Si discorre d'alcune osservazioni di lingua*, di Roma, in: ivi, pp. 523–529).

76 Grillo, *Lettera a Giacomo Castelvetro*, p. 522.

l'ultima e radicale attestazione di una tale concezione. Si potrebbe speculare se dietro l'operazione di Grillo si nasconda un tentativo di restaurare la concezione fonetica bembiana oppure se si tratti di un ripristino teorico indipendente.[77] Più pertinente ai nostri fini è la circostanza che Angelo Grillo fu in stretto contatto con due poeti seicenteschi d'interesse, Giovan Battista Marino e il genovese Giovan Vincenzo Imperiale e che la sua opera, i *Pietosi affetti* (1595), esercitò – almeno sul primo, ma assai probabilmente anche sul secondo – un'influenza largamente riconosciuta dalla critica in campo stilistico.[78]

Per giungere infine alla terza ed ultima riserva mossa agli studi di Tateo e Afribo, va premesso che essa anticipa l'argomentazione dei paragrafi seguenti e appare decisiva perché basata sulla doppia ricezione storica dei trattati di Bembo e di Ermogene. Per il primo caso, va considerata la ricezione delle *Prose* da parte del predicatore Francesco Panigarola, che risulterebbe inspiegabile se si condividesse il filone interpretativo dei due studiosi citati. Nel tentativo di definire una retorica sacra con cui comporre prediche stilisticamente efficaci, Panigarola tenta infatti di fondere gli insegnamenti dello pseudo Demetrio (e, volutamente, non di Ermogene o Cicerone, cui pur fa riferimento) con la precettistica volgare. Nella particella XXX, dedicata alla codificazione dei fonemi da impiegare nelle predi-

77 Uno studio della dimensione sonora dei *Pietosi affetti* (1595) di Angelo Grillo sarebbe altamente interessante anche per quanto riguarda la ricezione della dottrina ermogeniana nella prassi poetica seicentesca. Diversamente da quanto potrebbe apparire dal passaggio citato, il rapporto tra Grillo ed Ermogene è assai più complesso: se per la I l'opinione diverge, non è così per quanto riguarda i fonemi tipici dello stile magnifico. Il sonetto di apertura dei *Pietosi affetti* (*Trar dal canoro al lagrimoso Monte*) presenta un'altissima concentrazione dei fonemi A ed O, collocati soprattutto in sede di rima, secondo una scelta fonica che non può essere casuale: i primi sonetti della raccolta sono classici esempi di stile alto. Marc Föcking (Rime sacre *und die Genese des Barocken Stils*, Stoccarda, Steiner 1994, pp. 155–161) ha infatti dimostrato che l'opera di Grillo erode progressivamente il concetto di *gravitas* stilistica sia dal punto di vista metrico (con il passaggio dal sonetto al madrigale) sia dal punto di vista stilistico (con il passaggio da uno stile magnifico a uno stile umile e dolce per parlare dei temi divini), scardinando il principio classicistico dell'*aptum* con un atteggiamento che appare, nei termini del filologo, già 'prebarocco' e addirittura più 'rivoluzionario' di quello mariniano.

78 In generale, per gli stretti rapporti tra A. Grillo, G. B. Marino e G. V. Imperiale cfr. § 2.2.2, nota 699; per l'influsso dei *Pietosi affetti* (1595) sulle *Rime sacre* (1602) mariniane cfr. almeno Föcking, *Genese*, pp. 251–282; la ripresa di motivi, stilemi e schemi formali del Grillo è accertata per le *Dicerie Sacre* (Ardissino, *Commento Dicerie*, *passim*) e ritenuta probabile per la *Galeria* (Francesco Ferretti, *Le muse del Calvario, Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi*, Bologna, il Mulino 2012, pp. 181–186). Manca tuttora uno studio che sistematicamente affianchi il poema giovanile dell'Imperiale, lo *Stato rustico* (1607), all'opera di Grillo; il rapporto di amicizia e stima che li legò, insieme alla frequentazione dei medesimi ambienti genovesi, rende però la possibilità di un reciproco influsso assai concreta (cfr. Luca Beltrami, *Tra Tasso e Marino: Giovan Vincenzo Imperiali, Percorsi nella letteratura di primo Seicento*, Alessandria, dell'Orso 2015, p. 51 e *passim*).

che, Panigarola dichiara di seguire l'esempio delle *Prose* e di riprodurne fedelmente la gerarchia dei suoni, in modo "tutto conforme alle regole dette [...] dal Bembo".[79] In una successiva particella-corollario, opera pertanto esplicitamente secondo il criterio della carica fonica, disponendo cioè il "tutto con ordine da più debole à più gagliardo in quella maniera" che era del Bembo.[80] Il criterio ordinatore scelto si rivela discriminante: Panigarola riproduce la gerarchia nell'ordine U–I–O–E–A, seguendo cioè l'interpretazione "stretta" della posizione bembiana, che colloca la O in diversa posizione gerarchica rispetto alla E.

Alla ricezione del Panigarola che, per quanto significativa, costituisce pur sempre una singola ricezione e potrebbe pertanto non convincere in assoluto,[81] vanno affiancati i sistematici riferimenti alla teoria ermogeniana, costantemente richiamata quando si citano i fonemi A ed O per prescriverli al registro della *gravitas*. Come si vedrà (§ 2.1.2), il riferimento avviene più spesso su un livello argomentativo implicito: così è per entrambi gli autori, Minturno e Tasso, citati da Afribo, i quali si sforzano di integrare la precettistica ermogeniana nel sistema retorico tradizionale, come convincentemente dimostrato dalla critica.[82] Così è anche per Trissino, il quale addirittura traduce l'insegnamento ermogeniano sul posizionamento delle vocali in questione, invitando infatti a "ricerca[re] parole larghe ɛt alte ɛ che quasi cωnstringanω altrui ad aprir la bωcca nel prωferirle; ɛ questω specialmente fannω quelle parole che hannω mωlte *a* ɛt *o*, ɛ massimamente se sωnω *poste in fine de le parole o sianω cωllωcate ne le principali cesure dei vɛrsi*".[83]

Quando il riferimento a una *auctoritas* teorica diversa dalla propria si fa però esplicito, è sistematicamente menzionato il nome di Ermogene. Un esempio è offerto proprio da un autore, Bernardino Partenio, che Afribo problematicamente riconduce alla precettistica bembiana per il ricorso a un medesimo para-

79 Francesco Panigarola, *Il predicatore di Francesco Panigarola, Minore osservante Vescovo d'Asti, Overo parafrase, commento e discorsi intorno al libro dell'Elocutione di Demetrio Falereo*, In Venetia, Appresso Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti & Compagni, 1609, II, partic. XXX, p. 62.
80 Ivi, II, partic. XLII, p. 182.
81 L'operazione panigaroliana rientra tuttavia nel più ampio contesto dell'appropriazione e rifunzionalizzazione sacra della tradizione poetica e del patrimonio trattatistico antico e volgare a fini propagandistici (cfr. oltre § 2.1.4): quali concreti vantaggi porterebbe con sé il voluto rovesciamento della gerarchia bembiana, di minuzie stilistiche, rispetto ad altri, più rilevanti temi? Non vi sono elementi sufficienti per presupporre una reinterpretazione.
82 Patterson, *Hermogenes*, pp. 71s.; Grosser, *Sottigliezza*, pp. 111–124 per Minturno; pp. 280–291 per Tasso.
83 Giovan Giorgio Trissino, "La Poetica (I–IV)", in: *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, vol. I, Roma, Laterza 1970, pp. 21–128, qui p. 32; mio corsivo. Si segue l'ed. Weinberg per tutte le citazioni del testo.

metro articolatorio, cioè sulla base di una affine descrizione della modalità articolatorie del suono O che accomunerebbe le precettistiche di Bembo, Partenio, Trissino e Tasso.[84] Per quanto concerne la teorizzazione esplicita, nel dialogo *Dell'imitazione poetica* (1560), Partenio afferma effettivamente quanto riportato da Afribo: "la qual lettera sia tale che nel proferire gonfi la bocca, il che fanno le due di sopra dette lettere, la *a* e la *o*".[85] Riprendendo però il passaggio cui la citazione si riferisce, Partenio chiarisce di non star affatto pensando alla precettistica bembiana: "Le parole hanno d'esser Magnifiche, gonfiate, sonore, trasportate. [...] Le

84 Sembra tuttavia intercorrere una notevole differenza tra la moderata descrizione dell'arrotondamento delle labbra con cui Bembo (*Prose* II, X, p. 147) descrive il suono «rotondo» della O ("allo spirito della quale mandar fuori, le labbra alquanto in fuori si sporgono e in cerchio") o le "più aperte labbra" della A e la deformazione della bocca emergente nelle altre trattazioni. Cfr. infatti Bernardino Partenio (*Della imitazione poetica, di M. Bernardino Parthenio, al molto Reveren. Et Illust. Monsignor Melchior Biglia*, in Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560, p. 193), per cui il suono "gonfi[a] la bocca"; Trissino (*La poetica* I, p. 32), cui pare che le parole con A ed O "quasi cωnstringanω altrui ad aprir la bωcca"; Tasso (*Discorsi del poema eroico* V, p. 663), per cui il concorso che fa "gran voragine o iato [è] quello de l'A e de l'O, per cui sogliamo più aprir la bocca". Come visto, la deformazione articolatoria costituiva un parametro nella teoria ermogeniana, in particolare per quanto concerne la I. La descrizione di Bembo non coincide pertanto con la fonte originale dei tre passi in questione, ma si avvicina piuttosto, come vorrebbe Francesco Tateo, al commento del Trapezunzio: questi a sua volta modulava il rilievo di Ermogene, limitandosi a definire la I vocale "exilis" e omettendo ogni riferimento ai denti (Trapezunzio, pp. 439s., in Tateo, "Trapezunzio", p. 731). Confrontando il commento del Trapezunzio alle *Prose*, si notano precise corrispondenze lessicali: il Trapezunzio parla di "rotundam [...] quasi vocem" e di suoni proferiti "[p]lenissimo enim spiritu et apertis labiis" (ibid.), tutti aspetti che sembrano riecheggiare rispettiva nelle considerazioni bembiane intorno al suono "rotondo" della O e alle "aperte labbra" e al "più di spirito" con cui si pronuncia la A (Bembo, *Prose* II, X, p. 147). Più che di una ripresa fedele sembra piuttosto trattarsi di un'ulteriore elaborazione della fonte, giacché la natura dei due fonemi non coincide: per il Trapezunzio, la O e la A sono accomunate dalle stesse caratteristiche ("Illae igitur in dignitate nobis deligentur dictiones, quae sonantibus atque robustioribus consonantibus componuntur, quae amplis vocalibus efferuntur, quales sunt longae fere omnes *o* et *a*. Plenissimo enim spiritu et apertis labiis proferuntur", Trapezunzio, pp. 439s., in Tateo, "Trapezunzio", p. 731), mentre per Bembo le due vocali presentano tali caratteristiche in modo indipendente l'una dall'altra. Per Bembo, inoltre, il parametro della deformazione della bocca in relazione all'arrotondamento delle labbra viene impiegato in modo originale per definire la vocale U: mediante il procedimento, foneticamente esatto, ma anche gerarchicamente significativo, del confronto con la O. La U è la vocale meno nobile poiché risulta da un più marcato e deformante arrotondamento delle labbra rispetto a quello richiesto dalla O: "Viene ultimamente la U; e questa, perciò che con le labbra in cerchio, molto più che nella O ristretto, dilungate sì genera, il che toglie alla bocca e allo spirito dignità, così nella qualità del suono come nell'ordine è sezzaia" (*Prose* II, X, p. 148).

85 Partenio, *Imitazione*, p. 193, citato in Afribo, *Gravitas*, p. 115, nota 141, corsivo originale.

gonfiate & sonore sono quelle, che hanno pienezza della a, overo della o secondo Hermogene".[86]

Non solo nei trattati o nei dialoghi, ma anche nei compendi retorici il precetto sulla A e sulla O gravi è attribuito esplicitamente a Ermogene. Così è nei celebri *Sommarii di Varie Retoriche greche, latine, et volgari* di Gabriele Zinano (1590), con cui l'autore si propone di compilare una versione sintetica e accessibile delle maggiori teorie retoriche dell'antichità. Nel catalogo di Ermogene, in proposito della *dignità*, sotto-forma della *grandezza* secondo una traduzione alternativa del termine *maestà*, compare il precetto citato: "Le parole sieno composte di consonanti d'alto suono, & delle vocali A. & O".[87] Appare pertanto ragionevole affer-

86 Partenio, *Imitazione*, p. 191.

87 Gabriele Zinano, *Sommarii di varie retoriche greche, latine, et volgari, Distintamente ordinati in Uno da Gabriele Zinano*, in Reggio, Appresso Hercoliano Bartholi, 1590, p. 200. L'omissione della I dal precetto ermogeniano si spiega in base al principio di sintesi che agisce nel compendio e che l'autore presenta sin dalle prime pagine come esigenza universale enfaticamente sentita, dato che le retoriche tramandate sono molte e varie: "O Italia non quatro, & cinque volte felice, ma cento, & cento felicissimo regno se partoristi un'ingegno [sic], che ristringesse quest'arte [retorica], & ne arricchisse la tua favella: felicissimo, dico, cento, & cento volte, se partoristi un'ingegno [sic], che da tante lingue raccogliesse, quasi ape industriosa, il dolce, & il buono, & lo ristringesse, quasi in picciola cella, in breve, & in facile volume della tua più bella lingua" (p. 14). Zinano si riserva così la possibilità di intervenire sul testo di partenza sulla base di un – pur arbitrario – principio di utilità: "Se ho alterate, ò scemate alcune cose l'ho fatto credendo di far bene" (p. 236). Per Ermogene subentra poi una seconda necessità specifica, perché questi è sì il retore "più distinto" e quindi il più preciso (p. 216), ma è anche il più ostico: "Vole la distintione parturir chiarezza, ma la distintione d'Hermogene pare à me che parturisca oscurità, forse avviene per esser troppo minuta" (p. 194). Zinano può tralasciare senza problemi il precetto sulla I sia perché non gli appare immediatamente rilevante per il discorso sulla grandezza sia perché lo complica inutilmente. Cfr. anche Giulio Camillo Delminio ("Discorso sopra l'Idee di Hermogene", in: *Il secondo tomo dell'opere di M. Giulio Camillo Delminio*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560, pp. 111–144, qui p. 124), che definiva già la via di Ermogene "vera & divina, & percio da tenere, nondimeno *non è sì facile, che alcuno per lei potesse senza gran fatica haver questa nobilissima scienza*"; mio corsivo. Con il suo *Discorso sopra l'Idee di Hermogene* (1560) e la postulazione dei nove sensi quali ossatura delle idee (cfr. oltre § 2.1.2), Delminio aveva largamente influenzato la ricezione di Zinano. L'oscurità teorica di Ermogene si fa poi luogo comune nel Seicento, come enfaticamente attestano i *Proginnasmi Poetici* (1639) di Udeno Nisiely, alias Benedetto Fioretti: "Dio tel perdoni Ermogene a discorrer di Chiareza, e Distinzione, essendo più scuro de' numeri Platonici, e più intrigato del nodo Gordiano" (*Proginnasmi Poetici di Udeno Nisiely*, 5 vol., vol. IV, In Fiorenza, Nella Stamperia di Zanobi Pignoni, 1638, p. 265). Sulla oscurità ermogeniana vista dalla prospettiva moderna cfr. Morpurgo-Tagliabue (*Demetrio*, pp. 129–137), che vi legge un cambiamento strutturale nella percezione dei sistemi stilistici tra le precettistiche di Demetrio ed Ermogene, per cui dall'ordine di un "sottofondo filosofico, etico, aristotelico" (p. 137) si tenderebbe alla "diaspora" (p. 129) di "un magazzino di nozioni incongrue, pieno di doppioni e privo di un criterio" (p. 132).

mare con certezza che la fonte originale della singolare attribuzione dei due fonemi al registro della *gravitas* non sia dovuta all'iniziativa del Bembo quanto alla riscoperta e al successo editoriale del trattato ermogeniano, che nel corso del secolo conosce un gran numero di edizioni, senza considerare gli innumerevoli commenti (tra i più celebri il *Discorso sopra l'Idee di Hermogene* di Delminio, *princeps* 1560) e le numerose trattazioni implicite.[88] Il fenomeno è attestato in tutta la sua portata proprio dallo stesso Zinano, il quale codifica Ermogene come l'*auctoritas* retorica che, insieme allo pseudo Demetrio, "tutti gli altri si lasci[a] adietro".[89] Significativamente, verso la fine del Cinquecento, Ermogene e lo pseudo Demetrio si sono ormai lasciati alle spalle tutti gli altri retori, compresi due retori compendiati all'inizio del trattato, Cicerone ed Aristotele,[90] rispettiva-

88 Per dirlo con Patterson, *Hermogenes*, p. 21: "[T]here was a renaissance in Hermogenes (as a guide to the poet, as well as the orator), which [...] was analogous, on a smaller scale, to the rediscovery of Aristotle's *Poetics*".

89 Zinano, *Sommarii*, p. 216. Parte di questo giudizio si legge già nel commento del Delminio ("Hermogene", p. 112), anche se per motivi diversi: "Sia adunque tenuto questo per fermo, nessuno poter meritare il nome di eloquente, se prima non si ha costituito inanzi alcuni modelli, quali havevano gli Antichi, et se la imagine loro nelle sensibili opere non saprà mostrar di fuori. Et quantunque M. Tullio tre sole forme nel suo Oratore, a guisa di tre modelli apparecchi, nondimeno piu sicura mi pare la via di Dionisio [Alicarnasso], et di Hermogene". Di fronte alla parziale incompatibilità dei cataloghi delle forme stilistiche ciceroniane ed ermogeniane (cfr. oltre § 2.1.2), Delminio (ivi, p. 123) afferma di preferire "piuttosto quelle [le forme] tenute da Hermogene, che da Cicerone, per esser più vicine a la cognizione".

90 Come ribadisce più volte Zinano (*Sommarii*, p. 104), le due autorità in questione sono deficitarie per quanto concerne l'elocuzione: "Ma non basta per creder mio quel, che dell'ornamento insegnano Aristotele, & Cicerone. Questa e altre interpretazioni affini fungono da formule ricorrenti nel trattato legittimando così sia la lunga serie di integrazioni tra le varie retoriche (Aristotele sarà completato con Cicerone, Cicerone con Delminio, Delminio con Quintiliano e così via, fino a giungere alle due autorità "riscoperte") sia la prassi stessa del compendio. Per gli altri tre elementi necessari all'oratore (argomenti, affetti e costumi) resta valida, secondo Zinano, l'autorità di Aristotele; all'autore in realtà non interessa tanto approfondire tale questione perché il suo interesse è tutto orientato verso l'elocuzione: "Se ben'Aristotile è stato perfetto maestro de costumi, de gli affetti, & de gli argomenti, mi par nondimeno che alcune cose habbi tralasciato pertinenti al constituire, & ornar l'oratione" (p. 90). Se nella dedica Zinano definisce infatti la retorica "nobilissima arte, che ogni cosa, che tocchi, adorna di fiori, & di bellezza" (p. A3), nell'introduzione sembra addirittura implicare che entrambi i fini tradizionali della retorica, veicolare contenuti morali virtuosi e muovere gli affetti, siano conseguenza dell'ornamento stilistico, ora imprescindibile perché la scrittura sia efficace: "Belle sono le Historie, & belle sono le Poesie: queste, che gli essempi di Virtù sotto le lor favole ci propongono: quelle, che celebrano i nomi, e i fatti de gloriosi: ma ne l'una, ne l'altra cosa è bella senza l'ornamento dell'eloquenza. ne le orationi, ne i discorsi sono belli senza lui, et senza lui ò non sarieno, ò, se fossero, non sarieno belle le p<er>suasioni: & in somma se son belle le vive Voci, & se son belli gli scritti, son tali per le bellezze dell'eloquenza" (s. p.).

mente l'autorità retorica di riferimento del Rinascimento e l'autorità che aveva catalizzato l'attenzione critica cinquecentesca, in senso sia poetico sia retorico. Appare a maggior ragione datata una osservazione come quella di Bruno Lavagnini, tutt'oggi riportata nella *Enciclopedia italiana* per *Treccani* sotto la voce *Ermogene di Tarso*, secondo la quale "il nostro Rinascimento studiò la retorica sui trattati latini, ed E[rmogene] non ebbe su di esso influenza profonda".[91] Ciò detto esulando inoltre dalla particolare e rilevante circostanza che Gabriele Zinano fu amico di Torquato Tasso come dello stesso Giovan Battista Marino:[92] nella condizione dunque di esercitare una certa influenza teorica sull'amico.

2.1.2 La codificazione di Ermogene e il pluralismo fonetico cinquecentesco: le diverse linee interpretative

I *Sommarii* di Gabriele Zinano testimoniano sintomaticamente come, sul finire del Cinquecento, potesse essere percepito un certo imbarazzo teorico nell'approcciarsi alla materia dell'elocuzione. Sicuramente ciò deriva dall'obiettivo stesso dell'opera che, quale compendio, intendeva idealmente rispondere a una esigenza ambiziosa, fornendo una precettistica ordinata e coerente dei numerosi sistemi retorici tramandati in un manuale di snella e facile consultazione; ancora più significativo è però il fatto che l'autore dà esplicitamente voce a tale disagio teorico dentro il testo ricorrendo a uno stratagemma narrativo di particolare evidenza. Per introdurre il trattato delle figure, chiedendosi concretamente quale distinzione stilistica di riferimento scegliere per comporre e per decidere la figura appropriata da utilizzare, Zinano simula un dialogo con Aristotele risorto. Lo accoglie sì come "maestro [suo]", ma gli fa però presente l'oscurità, l'incoerenza e l'indeterminatezza dei suoi precetti in campo elocutivo:

> Trattarò delle parole, & delle figure in confuso, ma se l'elocutione debba esser distinta, ò nò, ò se distinta in quante parti debba essere, & per quale cagione non è da passar con silentio, accioche conosciute le cagioni, & le parti della distintione, si vadi investigando à quale Idea di dire sia per servire questa figura, ò quella. Aristotile giudicò, che bastevolmente fosse l'elocutione distinta in aperta, in oscura, & in apertissima, onde si mosse à reprovar quelli, che altramente la distinsero dicendo, che non sà perche più tosto magnifica, che temperante, & liberale si debba dire, quando dalla virtù si voglia pur nominare. *Ma siami lecito contra il grande Aristotile, contra il maestro mio, & in tante, & tante cose seguito rissorgesse argumentando.* Se ti domando ò Aristotile in che la tua apertissima forma s'impiega, & in

91 Lavagnini, "Ermogene", p. 250.

92 Cfr. Bernard Weinberg, "Nota filologica a Gabriele Zinano, Discorso della tragedia", in: *Trattati di poetica e di retorica* IV, pp. 410–411, qui p. 411.

> che l'aperta, senza dubbio dira che l'apertissima è quella, con cui le scienze s'insegnano, ove più all'espression delle scienze s'attende, ch'all'esquisitezza del dire, & che l'aperta nelle cose oratorie, & poiche s'adopra, ove più l'esquisitezza del dire, che della scienza si ricerca. Se così rispondi, di nuovo ti chiederò. Questa aperta forma deve esser conforme al concetto, ò no? Se risponderai di nò, & io replicarò. Dunque non hà proportione, *dunque sono inutili i tuoi medesimi insegnamenti*, ove mostri à ciascun genere di cause, alcuna elocutione esser propria, & ove mostri, che l'elocutione secondo che ricerca il soggetto si deve sminuire, & aggrandire. Se rispondi che deve esser proportionata, ti domandarò pur'anco. Sono tutti i concetti d'una sorte, ò nò? Se dici d'una sorte, *dico che tu non sei ne i tuoi medesmi detti constante*. Se dici che (i concetti) son di più sorti, & io conchiuderò, Dunque la elocutione deve esser di più sorti. L'aperta forma dunque si distingue in più forme, & con poco fondamento è da te la Mag. reprovata, perche chi magnifica la disse hebbe risguardo alla simiglianza che havea questa forma con la magnificenza, ne da altre virtù la denominò, perche non li parve haver tanta con lor simiglianza. Alcune volte ben da altre virtù si nomina, ma per altre considerationi, che quelle, che noi ricerchiamo [...].[93]

Nell'acceso dialogo immaginario, Zinano muove due importanti rilievi al proprio maestro rinnegato. In primo luogo, gli domanda in quale ambito applicare i parametri stilistici indicati da Aristotele, se nelle scienze, in oratoria o in poesia. In secondo luogo, certamente influenzato dalla teoria elocutiva tassiana, si chiede quale sia il rapporto di proporzionalità che intercorre tra i parametri aristotelici e il concetto poetico: se ogni concetto differisce, allora differiscono necessariamente anche le tre virtù aristoteliche in molteplici sottovarianti stilistiche dal momento che, in caso contrario, non vi potrebbe essere tra loro alcun rapporto di proporzionalità; ne conseguirebbe così l'inutilità degli stessi precetti di Aristotele. Con esegesi errata della stilistica aristotelica (cfr. oltre), Zinano pensa a degli stili specifici che definisce *idee* o *forme*, tradendo così indirettamente una certa predilezione per la dottrina ermogeniana. Seppur capziosa, l'argomentazione del trattatista evidenzia un sostanziale problema: una precettistica come l'aristotelica non lo soddisfa più perché indicante meri ideali stilistici che risultano troppo astratti e inapplicabili al caso concreto. Per risolvere questo problema, ogni retorica concepita in senso tradizionale come la tripartita si sarebbe appellata al principio dell'*aptum* (o, in Aristotele, al criterio regolativo del *πρέπον*) con l'invito a vagliare sulla base del proprio giudizio le circostanze pragmatiche per stabilire di volta in volta come realizzare una certa forma stilistica. Zinano sceglie tuttavia di glissare totalmente su tale principio sviando il discorso su una questione di natura terminologica, chiedendosi ossia come sia corretto denominare le forme stilistiche. Se Zinano intendesse realmente chiarire la sostanza degli stili sulla base delle *virtutes elocutiones,* si aprirebbe una parentesi non marginale, ma egli non

93 Zinano, *Sommarii,* pp. 164s.; mio corsivo.

intende focalizzarsi neppure su questo punto; di fatti continua, rivolto ad Aristotele:

> Hor non si facci lite de nomi. A te facilmente si concederà nomar le forme a tuo modo, purche la distintione da te si conceda. Ma contra tua voglia il concedi, perche se tu insegni à far grande l'oratione è segno che picciola si può fare, & già due idee concedi picciola, & grande. Se tu insegni figure da far dilettevoli forme, tu concedi non dilettevoli forme, & in somma chi camina per gli insegnamenti tuoi troverà l'elocutione distinta.[94]

Non importa realmente la terminologia utilizzata, ma il fatto che, sulla base degli stessi scuri precetti aristotelici, sarebbero implicate da Aristotele almeno due *idee* stilistiche, una piccola e una grande.[95] Allo stesso modo, i precetti aristotelici sembrano indirettamente ammettere che possa esserci uno stile ornato dalle "dilettevoli forme" e uno a lei opposto e privo di ornamenti. L'intera argomentazione è funzionale per dimostrare che, persino nella retorica aristotelica, la elocuzione non è una, ma distinta in almeno quattro o più varianti.

Si giunge così al punto dove il disagio teorico si acutizza e si trasforma in dilemma. Se anche Aristotele ammettesse più forme, esse non coinciderebbero né con la proposta moderna, esemplificata dal sistema di Giulio Camillo Delminio, né con le due autorità tradizionali dello schema tripartito, cioè le retoriche di Cicerone e Quintiliano. Inoltre, la terminologia e la definizione degli stili nelle due retoriche latine non è esattamente coincidente e a Zinano appare inconcludente se affiancata alle altre distinzioni retorico-stilistiche tramandate dall'antichità, come la polemica tra l'Atticismo e l'Asianesimo, il rapporto tra gli stili retorici e le *virtutes elocutiones* o il rapporto tra la stessa retorica e le altre *artes*. Ma a un livello più profondo dell'argomentazione emerge in tutto il suo spessore il vero problema: ogni retorica tripartita o aristotelica è incompatibile per il diverso numero degli stili ammessi con le due autorità retoriche ritenute da Zinano le più

94 Ivi, p. 166.

95 Sull'errore esegetico di Zinano cfr. Morpurgo-Tagliabue, *Demetrio*, pp. 25–32, qui pp. 25s.: "La stilistica aristotelica era fondata come ogni altro ramo delle sue ricerche, su due criteri, i quali fanno un unico principio ontologico, il criterio costitutivo del μέσον e il criterio regolativo del πρέπον. [...] I criteri del medio e dell'opportuno vennero usati da lui per stringere insieme e conciliare due valori opposti, e per creare qualcosa che anche se non era proprio quello che noi pensiamo come una bipolarità dialettica, ne teneva le veci. Gli estremi erano i poli della dimensione semantica (del λέγειν, del μανθάνειν); il σαφές e il θαυμαστόν, il chiaro e il mirabile: ai quali corrispondevano il comune (κύριον) e il non-comune (μὴ κύριον, θαυμαστόν), il frusto (ταπεινόν) e l'estraniato, arcano (ἐξηλλαγμένον). Essi sembrano avvicinarsi a due criteri stilistici, lo spontaneo e il coltivato (ma non sono ancora criteri stilistici); che cosa vogliono dire stilisticamente discorso spontaneo e discorso coltivato? non definiscono certi linguaggi, ma ne sono definiti)".

eccellenti tra tutte, cioè le precettistiche di Ermogene e Demetrio Falereo. Su questa questione regna il "buio":

> Sono dunque molte le forme, ma quante sono? Habbiamo bisogno in questo buio di chi ci guidi. Ma chi sarà nostro Duce? Il Delminio? nò, che egli il tutto lasciò indistinto. Prenderemo Hermogene, che in sette forme la divise, cui altre forme sottopose? ò pur prenderem Cicerone, che in sublime, in humile, & in temperata la divise? ò Quintiliano, che la distinse in sottili, in grande, & in florida? overo dal seno dell'antiquità tratta la distintione, la divideremo in Asiatica, in Attica, & in Rodiana? ò dal Falereo guidati, la distingueremo in quatro forme, magnifica, ornata, bassa, & vehemente? ò pure tenendo i valorosi antiqui di niun valore, la divideremo dagli affetti ò dalle virtù, ò dalle scienze ò dall'arti?[96]

L'autore conclude laconicamente: "son hora irresoluto".[97]

Se anche proporrà una scappatoia tattica dall'aporia, invitando il pubblico ad eleggere la precettistica di riferimento non in base al giudizio, ma al proprio gusto,[98] Zinano non è l'unico a dar voce al disagio teorico esemplificato nel corso

96 Zinano, *Sommarii*, pp. 166s.

97 Ivi, p. 167. Anche Delminio ("Hermogene", p. 122), suo modello, si chiedeva prima di lui: "Ma come contrapporremo noi le due altre forme [*sommessa* e *grande*] di Cicerone a le due restanti di Hermogene [*Giudiciale* e *Deliberativa*]? certo non veggio. Impero che ne la sommessa, ne la grande sono, si come giacciono descritte dal loro autore, da assomigliare ad alcuna di quell'altre due". A differenza di Zinano, che ambisce ad integrare le maggiori autorità stilistiche dell'antichità, Delminio identifica il problema di compatibilità solo tra Ermogene e Cicerone, dicendosi incerto solamente per la sovrapposizione di due precise forme stilistiche. Per quanto concerne la terza forma, la forma temperata di Cicerone, che, storicamente parlando, è sempre stata la più problematica da definire tra le tre, Delminio non ha dubbi che si possa sovrapporre alla ermogeniana, che chiama *Panegirica*. Nonostante una radicale riduzione del sistema di Ermogene nello sforzo di ricondurre le sue sette forme, ritenute particolari e confuse, a tre forme astratte ed universali, in quanto basate sul genere oratorio e avvicinabili pertanto alla precettista ciceroniana, l'integrazione non riesce completamente. Nel tentativo di semplificare il catalogo di Ermogene, Delminio scompone nuovamente le tre nuove macroforme postulate in nove *sensi* (*puri*, *assonativi*, *dilettevoli*, *severi*, *gravi*, *modesti*, *alteri*, *rimproveranti*, *accusativi*). Sebbene questa nuova distinzione eserciti, storicamente parlando, un certo influsso sull'opera di Zinano e, in modo significativo per i rapporti con Marino, sulle riflessioni del napoletano Camillo Pellegrino (cfr. sotto § 2.2.1), risulta confusa sia per i criteri incongrui impiegati (talvolta di natura semantica talvolta pragmatica) sia per la sovrapposizione dei diversi sensi nelle tre forme – è sintomatica pertanto della notevole difficoltà di integrazione delle varie retoriche cui darà voce poi, assai più enfaticamente, anche Zinano. Cfr. sopra Zinano (*Sommarii*, p. 166), proprio in merito alla classificazione del Delminio: "Ma chi sarà nostro Duce? Il Delminio? nò, che egli il tutto lasciò indistinto".

98 Se inizialmente l'autore manifesta il proprio disagio invitando i lettori a rifarsi, tradizionalmente, alle "regole istesse del giuditio", al *iudicium oratoris*, per decidere quale classificazione accogliere secondo le circostanze (Zinano, *Sommarii*, pp. 164–168), alla fine del testo risolve il conflitto introducendo Ermogene e Demetrio come modelli interscambiabili in base al gusto e alle preferenze soggettive: "Ond'io ho posto quel, che delle Idee, ò forme di dire se ne dicano

del Cinquecento. Alla luce dell'analisi di Hermann Grosser, l'argomentazione di Zinano appare anzi piuttosto convenzionale, limitandosi a presentare e condensare in modo particolarmente appariscente un problema unanimemente riconosciuto: l'incompatibilità teorica delle diverse precettistiche retoriche. Si trattava di un disagio più antico, già proprio del medio Cinquecento, che aveva caratterizzato la riflessione di molti trattatisti e specialmente quella di Torquato Tasso, per cui le retoriche di Demetrio e di Ermogene non apparivano agevolmente conciliabili né con le tradizionali autorità latine né con la *Retorica* aristotelica.[99] In linea generale, uno specifico tratto accomunava la stilistica ciceroniana e l'aristotelica: ambedue forniscono ideali stilistici astratti e, specialmente la prima, si limitano a evidenziare soltanto saltuariamente gli avvertimenti intorno alla tipologia dei dispositivi o delle voci da scegliere o da evitare, senza fornire complete e dunque desiderabili ricette di stile. Conseguentemente, verso la fine del Cinquecento, Zinano concepisce la *brevitas* aristotelica come un difetto da correggere e completare nel campo elocutivo con l'inserimento mirato di ulteriori riferimenti teorici. L'atteggiamento sintetico-integrativo era stato tuttavia condiviso dal giovane Tasso e da altri commentatori, prima di tutto il Castelvetro, che vedevano anche nella *Poetica* aristotelica uno schema di principi orientativo e perfezionabile.[100]

Hermogene, & il Falereo, accioche gli ingegni da loro ammaestrati secondo le varie inclinationi possino nella diversità dell'arte conseguire grande, & pari lode. Ogn'un segua quel, che più le piace" (pp. 192s.). Al termine della successiva esposizione dei due retori Zinano sembra ribadire l'antico principio del giudizio dell'oratore; si tratta in realtà di uno stratagemma per prevenire le possibili critiche alla propria arbitraria sistematizzazione: "Io risponderò che quei due famosi retori sono perfetti maestri, & se essi non si sono curati di porre sotto le divisioni loro tutte le figure, questo è perché hanno scritto a chi ha giuditio, & che chi ha giuditio havendo loro per duci, & per maestri saprà distinguer benissimo la confusione di quelle figure, che essi confuse lasciaro. Chi non hà giuditio poi in qual si voglia distintione sarà confuso" (p. 237). Il principio estetizzante del gusto era il criterio scelto per legittimare l'elezione di Ermogene e Demetrio a migliori autorità retoriche (§ 2.1.1).

99 Grosser, *Sottigliezza*, pp. 23–52; cfr. ivi, pp. 53–158 per le conseguenze in età rinascimentale. Alle problematiche evidenziate vanno affiancate le problematiche specifiche cui dà voce lo stesso Grosser (ivi, pp. 92–99): (i) la retorica tripartita non era immediatamente riconducibile agli stili di genere, ma la risonanza dei trattati aristotelici spostava naturalmente il focus teorico su tale questione; (ii) la circostanza letteraria del romanzo cavalleresco, proprio della tradizione volgare e dal grande successo editoriale, rendeva urgente includere o escludere tale genere dal sistema dei generi cinquecenteschi chiarendo la gerarchia.

100 Guido Baldassarri, "Introduzione ai *Discorsi dell'arte poetica* del Tasso", in: *Studi tassiani* 26 (1977), pp. 5–38, qui p. 11: il "riconoscimento della « brevità », e addirittura dell'« oscura brevità » di Aristotele [...] significa a sua volta la rivendicazione del diritto non già di confutare, ma certo di interpretare e completare Aristotele".

È significativo che tra i testi riscoperti dal Cinquecento critico rientrino le precettistiche pluristilistiche di Ermogene e Demetrio, ritenute capaci di offrire un sistema stilistico non gerarchizzato e caratterizzato da una grande flessibilità nella combinazione delle forme descritte. Rispetto alla rigidità normativa del sistema tripartito, le precettistiche dei due retori hanno il vantaggio di contenere ulteriori e precise rassegne degli artifici propri degli stili nonché di garantire una maggiore versatilità descrittiva contemplando al loro interno precetti di natura contenutistica e affettiva. La possibilità di una descrizione completa e dettagliata degli stili era garantita a tutto tondo, contemplando le rassegne dei vizi elocutivi da contrapporre *ex negativo* alle forme virtuose o le dimensioni prosodiche del discorso, al punto che la sonorità stessa diviene un parametro discriminante per determinate forme stilistiche (§ 2.1.3). Le due precettistiche retoriche avranno estrema rilevanza per la codificazione del poema eroico, come specificatamente attesterà la riflessione tassiana (§ 2.1.3.1.2), per la fondazione di una retorica sacra (§ 2.1.4), nonché conseguenze di ampio respiro teorico per la letteratura volgare in rapporto all'introduzione mariniana della mistura stilistica indiscriminata (§ 2.2.1). Per ora è sufficiente riconoscere che le autorità di Demetrio e di Ermogene vanno affermandosi nel corso del secolo, agendo così sulle codificazioni più esplicitamente retoriche, sulla trattatistica critica cinquecentesca, ma esercitando un fondamentale influsso anche – questa la mia tesi – sulla successiva produzione letteraria seicentesca.

Come registra *post factum* Aurelio Marinati nella *Somma di tutte le scienze* (1587), dalla metà del Cinquecento Bembo si era consolidato quale autorità fonetica di riferimento per ogni dubbio concernente la sonorità delle lettere del volgare. Giungendo di fatti al nocciolo della questione fonetica, Marinati non entra neanche in materia e si limita al rinvio obbligato: "E s'alcuno saper volesse che spirito, ò suono portino seco le predette lettere, legga le prose del Bembo nel suo secondo libro".[101] Considerata anche da questa prospettiva la precettistica bembiana sembra dunque agire da sistema 'chiuso'; nel corso del secolo, tuttavia, il

101 Aurelio Marinati, *Somma di tutte le scienze, nella quale si tratta delle sette arti liberali*, in Roma, Appresso Bartholomeo Bonfadino, 1587, fac. 4. Il rinvio non era scontato. Un decennio dopo le *Prose*, Bernardino Daniello forniva, nella *Poetica* (1536), precise indicazioni per ottenere voci sonore, assumendo una posizione alternativa, non coincidente con la bembiana per i fonemi raccomandati, ma non incompatibile: "Sonore chiamo quelle voci tutte che sono di maggior quantità di consonanti (delle quali esse lor nome prendono) composte, che di vocali; come per grazia d'essempio è questa, 'tromba' la quale, se ben si riguarda, vedrassi non esser men chiara, men alta e sonante di quello stormento di cui essa voce è segno. E chi negherà più alto, più grave e magnifico suono non render queste parole ' soggiorno, giorno, campo, splendore, fronda, onda, strada ' che queste altre (le quali pur in questo medesimo significato si prendono) non fanno: ' loco, dì, piano, luce, foglia, acqua, via'? Certo ch'io creda, niuno" (Bernardino Daniello, "*Della*

richiamo al trattatista va acquistando un certo margine di ambivalenza. Ancora nel 1613, in risposta alla polemica avviata dalle *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca* (1609), Giuseppe degli Aromatari o, sotto pseudonimo, Falcidio Melampodio cita il nome di Bembo per rispondere alle accuse di Alessandro Tassoni, il quale riteneva il sonetto proemiale del *Canzoniere* di "cattivo suono".[102] Il riferimento alle *Prose* poteva essere certamente offerto dall'argomento, ma non era scontato a quella altezza storica dato che andava diffondendosi una posizione modernistica, di programmatica rottura con le autorità passate, di cui lo stesso Tassoni era esponente suscitando, tra l'altro, l'approvazione di Marino.[103] Allo stesso modo, non era scontato che, sul finire del Cinquecento, il predicatore Francesco Panigarola si ponesse sulla linea teorica opposta, aderendo esplicitamente alla precettistica fonetica bembiana.

Considerata più attentamente, la discussione cinquecentesca sulle vocali si dimostra infatti meno uniforme di quanto potrebbe apparire a prima vista. Per quanto le *Prose* avessero acquistato un vero e proprio statuto di autorità, esistevano interpretazioni alternative discrepanti e, se si vuole, concorrenti alla bembiana. A esemplificazione di ciò, può essere utile fare un breve *excursus* nelle trattazioni fonetiche di Carlo Lenzoni (1501–1551) e di Giulio Cortese (1530–1598). Differentemente dalle linee interpretative di ispirazione ermogeniana di seguito esaminate (cfr. oltre), le riflessioni di Lenzoni e Cortese non avranno grande risonanza storica; attestano tuttavia la presenza di tensioni teoriche, di una discussione alternativa, legata a una differente interpretazione dei fonemi vocalici e strumentalizzata a fini strategici nel più ampio ambito della codificazione della lingua, come è per Lenzoni, o nel contesto più specifico delle lezioni accademiche,

Poetica", in: *Trattati di poetica e di retorica* I, pp. 227–318, qui p. 282). Cfr. infatti Bembo, *Prose* II, XVII, pp. 166–169, secondo cui le voci dense di consonanti sono più gravi.

102 Alessandro Tassoni, *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca d'Alessandro Tassoni, Col Confronto de' luoghi de' Poeti antichi di varie lingue*, in Modena, Appresso Giulian Cassiani, 1609, qui p. 2.

103 Marino, *Lettere*, n. 58 ad Alessandro Tassoni, di Ravenna, 1610, p. 110: "Piacemi ch'ella mostri d'aver senso, e di non ber con l'orecchio, con mortificare di quando io in quando l'ostinata superstizione di certi rabini, per non dire idolatri: parlo d'alcuni poeti tisicuzzi, i quali non sanno fabricare se non sopra il vecchio, né scrivere senza la falsa riga; e che lodando il lodevole e riprendendo quello che è degno di riprendimento, giudichi secondo la qualità delle cose, senza lasciarsi trasportare dall'autorità di chi che sia". Marino aveva ricevuto una copia dell'opera nel 1610 (Marziano Guglielminetti, "L'autoritratto del Marino", in: id., *Tecnica e invenzione nell'opera di Giambattista Marino*, Messina/Firenze, G. D'Anna 1964, pp. 9–58, qui p. 21). Sui rapporti poetici, comunque estremamente complessi, tra Marino e Tassoni, cfr. Andrea Lazzarini, "Poesia eroicomica e satira poetica: Tassoni, Bracciolini e Marino", in: *Nuova Rivista di Letteratura Italiana* XVII, 1 (2014) pp. 107–147.

come è per Cortese. Nel caso specifico di Cortese, va ricordato che costui fu accademico napoletano fondatore della Accademia degli Svegliati, la stessa che sarà poi frequentata dal giovane Marino (§ 2.2.1) durante la sua formazione poetica.[104] Ai fini della futura riflessione sull'influsso di Ermogene sulla concezione della *gravitas* cinquecentesca (§ 2.1.3), l'*excursus* nelle precettistiche fonetiche di Lenzoni e Cortese consente di attestare, a livello sintomatico, come la vocale O costituisse un vero e proprio pomo della discordia quale vocale soggetta a interpretazioni contrastanti e pluralizzate.

Quale membro e consolo dell'Accademia Fiorentina dagli anni Quaranta, Lenzoni è una figura tra le più impegnate nel contesto delle discussioni linguistiche medio-cinquecentesche. Seppur incompiuta, frammentaria e postuma, l'opera *In difesa della lingua fiorentina, et di Dante* (1556) va intesa come manifesto programmatico rappresentante la più esaustiva risposta alle tesi del petrarchismo bembiano da parte degli ambienti accademici fiorentini.[105] La particolarità del testo risiede nel fatto che il rivendicato primato linguistico e stilistico del fiorentino, che passa per la difesa dell'autorità dantesca contrapposta alla petrarchesca, coinvolge anche gli aspetti minimi e particolari della lingua, tra cui la sonorità. All'esordio del *Frammento* II del *Ragionamento III. di Carlo Lenzoni, De numeri et de piedi toscani; con le regole da far bella et sonora la prosa*, Lenzoni afferma: "certo è il suono & la forma delle Parole, viene da le lettere, Et secondo quelle sono dolci, aspre, spiritose, piene, deboli, chiare, o sane".[106] Il frammento prosegue così con un significativo stralcio di dialogo tra il portavoce dell'autore Carlo e il suo interlocutore e rivale, Signor Licenziado:

104 Russo, *Marino*, p. 18. Federica Pich ("Il *Guiscardo* di Giulio Cortese e la poesia secondo scienza", in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 6, 2 (2001), pp. 321–350, qui p. 321) evidenzia le difficoltà oggettive di natura esterna per cui è estremamente difficile ricostruire l'impatto concreto di Giulio Cortese nella Napoli tardocinquecentesca: "Il rilievo della sua lezione presso i contemporanei è ancora da stabilire, perché la scarsità di dati biografici e la perdita di molte opere impediscono di definire più chiaramente il ruolo svolto dall'erudito telesiano nella formazione di una generazione di scrittori, tra Giovanni Battista Della Porta, Campanella e Marino".

105 Cfr. Simona Mammana, "Lenzoni, Carlo", in: *Dizionario biografico degli italiani* 64 (2005), pp. 395–397, che aggiorna il profilo tracciato da Mario Pozzi ("Carlo Lenzoni. Nota biografica", in: id., *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, Torino, UTET 1988, pp. 339–346).

106 Parte dell'opera di Lenzoni si legge nel volume curato da Mario Pozzi (*Discussioni*, pp. 339–347), che tuttavia non riporta il *Frammento* II sulla forza delle vocali. Si cita pertanto il testo dall'edizione postuma: Carlo Lenzoni, *In difesa della lingua fiorentina, et di Dante, con le regole da far bella et numerosa la prosa*, In Fiorenza, per i tipi di Lorenzo Torrentino, 1556, qui p. 125.

> [S.L.] Disgrazia non la passate come cosa intesa pienamente da mè: che se bene hò visto molti, aprire la forza delle lettere: la desidero un'poco più minutamente considerata: Et voi havete un tocco un certo che; che mi promette piu che da gli altri. [CAR.] Et de la buona voglia; ancora che ella sia cosa da Pedanti: Et non si arrechi dietro, molta riputazione. Ma che dico io? chi misura le sillabe, debbe potere giustamente pesare le parole. Voglia bene che vi basti intender da me, la qualità solamente dello spirito & del suono: Et non particularmente dove elle siano formate, nella gola, nel palato, nella lingua, ne' denti, o nelle labbra: Perche io non ne voglio far notomia; lasciando si fatta impresa a chi vuole insegnare le lingue perdute. Conciò sia che a me è d'avanzo, non che a bastanza, il sentirle pronunziare a tutti voi altri, come si conviene. [S.L.] Come vi piace, cosi si faccia.[107]

Accanto alla stoccata riservata ai cultori delle *lingue perdute*, riecheggia la terminologia bembiana ripresa al livello dei singoli lessemi, *forza delle lettere* e *spirito*; anche in generale, tuttavia, Lenzoni riprende in forma sintetica le considerazioni bembiane in merito ai timbri vocalici di E ed O e ai rapporti fra latino e volgare, tesi al loro tempo acute e pionieristiche secondo Carlo Dionisotti.[108] Nei passaggi intorno alle consonanti il riferimento al Bembo si fa esplicito, con una ripresa puntuale della descrizione della consonante H,[109] mentre vi sono parziali riprese dei precetti bembiani relativi, ad esempio, alla Q.[110] Sono dunque le *Prose* il chiaro bersaglio polemico di Lenzoni, il quale, per dichiarazione stessa del Licenziado, avrebbe rispetto a tale autorità fonetica "un tocco un certo che; che promette piu". È il pretesto che legittima la revisione di entrambi i sistemi bembiani, vocalico e consonantico, cui contrapporre le ragioni della lingua fiorentina; i risultati saranno in realtà curiosi e significativi.

107 Lenzoni, *Difesa*, pp. 125s.

108 Carlo Dionisotti, *Commento Prose*, p. 148, nota 5.

109 Lenzoni, *Difesa*, p. 128: "La H, non è lettera; ma uno spirito grosso: che aggiugne pienezza, & quasi polpa alla lettera che ella accompagna". Cfr. Bembo, *Prose* II, X, p. 150: "La H, perciò che non è lettera, per sé stessa medesima niente può, ma giugne solamente pienezza e quasi polpa alla lettera, a cui ella in guisa di servente sta accanto".

110 Lenzoni, *Difesa*, p. 127: "Il Q, è (come dice il Bembo) povero & scuro: Et servo simile al padrone, cioè all'U". Cfr. Bembo, *Prose* II, X, p. 150: "Di povero e morto suono, sopra gli altri tutti, ultimamente è il Q; e in tanto più ancora maggiormente, che egli, senza la U che 'l sostenga, non può aver luogo". Si tratta dell'unico luogo in cui Lenzoni cita esplicitamente la fonte, anche se sono presenti riprese parziali, non segnalate, della precettistica fonetica bembiana, cfr. ad es. la descrizione della L: "La L, hà suono molle, & delicato è piacevolissima, & tra tutte le compagne dolcissima" (Lenzoni, *Difesa*, p. 127); Bembo, *Prose* II, X, p. 150: "molle e dilicata e piacevolissima è la L, e di tutte le sue compagne lettere dolcissima". Ciò indirettamente attesta come, a questa data storica, Bembo serva da autorità fonetica anche in ambienti a lui ideologicamente ostili – e ciò senza contraddizioni. Cfr. su questo ultimo punto Carlo Dionisotti ("Introduzione", in: Bembo, *Prose*, pp. 7–54, qui p. 50): "Proprio a Firenze, dove la reazione era stata e tuttavia era più aspra, la lezione delle *Prose* cominciava chiaramente a produrre i suoi effetti".

Ai presenti fini ci si limita a considerare le sole vocali, pur premettendo che anche le interpretazioni intorno alle consonanti divergono notevolmente. Lenzoni fa inoltre un accenno alla I e alla U semiconsonantica, assenti nel Bembo, cui attribuisce una maggior dolcezza rispetto alle corrispondenti vocali. La nuova gerarchia recita pertanto:

> [CAR.] A La prima nostra vocale, che è l'A, è di spirito libero & grande: & di suono alto, chiaro, aperto, & puro.
> E La E, quando è aperta, seguita l'A, ma con minore libertà che grandezza: Ma quando ella è chiusa, in cambio della libertà, viene con qualche fatica: Scema la sua grandezza, & hà piu largo, & meno acuto lo accento: Et per quanto si chiude, perde alquanto della chiarezza, apertura, & purità naturale; come quella che a noi, si come a' latini, si accosta allo, I. Ma cresce bene di accento, perche il fiato si unisce più.
> I Lo I, vocale, è di pochissimo spirito, nè di men sottile & debile suono, che si sia la sua figura. Bene è vero che egli è puro. Il consonante è ancor meno; Ma è tutto dolcezza, soavità, & condimento quasi della sua vocale.
> O. Lo, O, aperto, è di spirito più unito, che l'A, & è grande, chiaro, puro, superbo, & gonfiato più tosto che altrimenti: Ma chiuso, perde tanto de la predetta chiarezza, purità, & grandezza, quanto è si accosto all'V.
> V. Lo, V, vocale è di spirito acuto & pronto, & di suono scuro & basso: Ma quando egli è consonante, all'hora è soave, morbido, & delicato: Di maniera che bene si dimostra fratello carnale del B.[111]

Rispetto al modello delle *Prose*, la A e la E non sono soggette a variazioni, mantenendosi entrambe al vertice della gerarchia. La differenza sta nel fatto che Lenzoni fonde in una due distinte argomentazioni bembiane: nelle *Prose*, l'avvertimento sulla E chiusa pronunciata con più fatica e quindi con meno grandezza seguiva infatti l'esposizione dei cinque suoni vocalici, ma è anticipato da Lenzoni nel *Frammento*, quando afferma che E aperta "seguita l'A, ma con minore libertà che grandezza". È inoltre significativo come Lenzoni vari in intensità l'argomentazione bembiana intorno alla U, che resta alla base alla gerarchia, ma non è più soltanto il suono meno dignitoso (in Lenzoni "di suono scuro & basso"), ma conosce una sorta di riabilitazione sia come "vocale [...] di spirito acuto & pronto", pur non essendo specificato in quale modo, sia come semiconsonante. Rispetto a Bembo, Lenzoni insiste sulla natura esile, grafica e fonica della I[112] più che sulla sua dolcezza, riconosciutale soltanto nel suo ruolo di semivocale. Vale invece la pena approfondire la nuova definizione data della O: "Lo, O, aperto, è di spirito più unito, che l'A, & è grande, chiaro, puro, superbo, & gonfiato più tosto che altri-

111 Lenzoni, *Difesa*, p. 126.

112 Come visto (§ 2.1.1) il medesimo argomento sarà sostenuto anche da Emanuele Tesauro; pare tuttavia più probabile che costui faccia riferimento al passaggio platonico sulla sottigliezza della iota (Plat., *Cra.* 427a).

menti: Ma chiuso, perde tanto de la predetta chiarezza, purità, & grandezza, quanto è si accosto all'V". In coerenza con quanto avveniva anche per la E, due distinti e autonomi argomenti bembiani, l'iniziale descrizione di O rapportata alle altre quattro vocali e la sua successiva distinzione nei timbri aperto e chiuso, sono unite da Lenzoni in un unico passaggio. La nuova disposizione ha però conseguenze sull'intensità con cui si percepiscono i suoni. Si considerino infatti i due passaggi originari del Bembo:

> Buono, appresso questi, è il suono della O; allo spirito della quale mandar fuori, le labbra alquanto in fuori si sporgono e in cerchio, il che ritondo e sonoro ne 'l fa uscire. [...] Senza che la O, quando è in vece della O latina, in parte eziandio il muta, le più volte più alto rendendolo e più sonoro, che quando ella è in vece della U; sì come si vede nel dire Orto e Popolo, nelle quali la prima O con più aperte labbra si forma chell'altre, e nel dire Opra, in cui medesimamente la O più aperta e più spaziosa se n'esce, che nel dire Ombra e Sopra, e con più ampio cerchio.[113]

L'accostamento con l'argomentazione sintetica di Lenzoni attesta come questi estremizzi l'argomentazione bembiana originaria: se, come già nelle *Prose*, la O chiusa veniva accostata alla U, la O aperta viene avvicinata alla A, che supera in grandezza, purezza, superbia e gonfiezza, e ciò vale "più tosto che altrimenti". Si tratta di un accostamento inedito frutto della iniziativa del solo Lenzoni, giacché Bembo si limitava a confrontare le voci in cui comparivano rispettivamente O aperta ed O chiusa. Nell'argomentazione di Lenzoni, tuttavia, la O aperta supera addirittura la grandezza della A. La difesa linguistico-stilistica di Dante, quale poeta fortemente sanzionato dalle *Prose*, non può quindi che passare anche dalla componente più elementare della lingua, strumentalizzando e reinterpretando anche i fonemi, in un rapporto ambiguo, non di solo rinnegamento polemico della fonte, ma di recupero indiretto, con significativo ed eloquente distacco per quanto concerne il singolo suono e il tono associatovi.

Di opinione diametralmente opposta a Lenzoni e a Bembo per quanto concerne il suono O è Giulio Cortese, come attestato dalla *Lettera Dell'uso delle vocali*, pubblicata nella raccolta *Rime et Prose del sig. Giulio Cortese detto l'Attonito, dell'Academia degli Svegliati di Napoli* (1592), risalente almeno a dieci anni prima.[114] Il pretesto è polemico, in quanto Cortese afferma che: "Tutti gli scrittori delle lingue più culte, che tre per ragione tali deono essere chiamate la Greca, la Latina, & la volgare Italiana, sono d'opinione che la copia delle lettere vocali ingrandisca

113 Bembo, *Prose* II, X, pp. 147s.

114 L'Accademia degli Svegliati, fondata da Giulio Cortese a Napoli, fu bandita nel 1593 per decreto di Filippo II (Ferroni, "Teoria", p. 30); tra gli affiliati figurano G. B. Marino, T. Tasso e C. Pellegrino.

l'oratione".[115] Ciò detto, Cortese si appresta ad esporre la propria gerarchia vocalica personale. Questa sarà basata su parametri diversi, che non concernono la forza del suono, contro la quale poi polemizzerà, ma sulla difficoltà articolatoria:

> Perche quelle [vocali] che nulla ò poco danno moto alla lingua, alle labra, & ai denti, al palato, & al guttore mentre si proferiscono, sono stato giudicate più eccellenti: & all'incontro quelle nella cui prolatione sono di più duro, ò di maggior moto alle dette parti son riputate più aspre, & si come la gravità s'osserva nel sostenersi senza indegnità, così ancora quella si scorgerà nella pronuntia delle parole, le quali se daranno soverchio moto alle membra humane che pronuntiano loro scemerà la gravità, che quanto più s'avvicina all'immobilità tanto sarà più grave. Le vocali dunque come che sono di moto angusto, & quasi incomprensibile, sono esistimate lettere gravi.[116]

La scala vocalica proposta, dal suono più grave al più disdicevole, è la seguente: "Et però l'A, è più degna dell'E, & l'E dell'I, & l'I, dell'O, & l'O dell'V".[117] Se la A, la E e la U conservano i posti loro spettanti nella gerarchia fonetica bembiana, la I e la O si scambiano di posto, con la I che acquista in dignità ai danni della O, ora relegata al penultimo gradino della scala vocalica. La ragione addotta da Cortese a sostegno della propria tesi è di carattere anatomico; durante l'emissione, la O e la U alterano infatti il naturale moto articolatorio, deformandolo: "di passo in passo nella loro prolatione rendono col moto sconcia la bocca nel proferirle da quello sito che viene collocata dalla natura".[118] Risalendo la scala, la E e la I alterano meno il movimento articolatorio, mentre la A non lo altera affatto, giacché viene pronunciata con il minor sforzo possibile: questi suoni sono pertanto più degni dei corrispettivi vocalici arrotondati. A tal proposito, Giulio Ferroni, Amedeo Quondam, Maurice Slawinski e Federica Pich hanno convincentemente dimostrato come la riflessione di Cortese sia influenzata dalla concezione telesiana dello *spiritus* naturale,[119] che per Carlo Calcaterra avrebbe esercitato un certo fascino anche su Marino.[120] La proposta di Cortese di sviluppare "una scrittura poe-

115 Giulio Cortese, "Lettera Dell'uso delle vocali à Monsignor di Vico", in: *Rime et Prose del sig. Giulio Cortese detto l'Attonito, dell'Academia degli Svegliati di Napoli*, In Napoli, Appresso Gioseppe Cacchi, 1592, pp. 28–32, qui p. 28.

116 Ibid.

117 Ibid.

118 Cortese, "Lettera", pp. 28s.

119 Su Cortese cfr. Giulio Ferroni ("Giulio Cortese", in: *La «locuzione artificiosa»*, pp. 178–181) nonché Quondam, *Parola*, pp. 100–107; Pich, "Cortese", pp. 321–350; Maurice Slawinski, "La poetica di Giulio Cortese tra Campanella e Marino", in: *Bruniana & Campanelliana* 7, 1 (2001), pp. 127–153, in particolare pp. 131s.

120 Calcaterra, *Parnaso*, pp. 83–124, su quella che definisce una "schietta simpatia del Marino per i filosofi nuovi, specialmente per Bernardino Telesio" (qui p. XXXVI).

tica basata su principi 'scientifici'"[121] è tuttavia rilevante da un'altra prospettiva, dal momento che lo porta a polemizzare apertamente con le regole della tradizione fonetica precedente. L'autore oppone infatti il parametro dell'arrotondamento articolatorio che, nell'emissione, deforma la bocca rendendo la vocale O innaturale e dunque meno dignitosa, al parametro della *forza del suono*:

> E ben vero che gli scrittori della lingua Latino fanno conto ancora delle consonanti per la gravità, & particolarmente della R. Anzi pongono la O di gravità prossima alla A, ancora che sconci le labbra più delle E, & dell'I, perche si sono mossi à questa opinione dalla forza del suono.[122]

Parimenti, Cortese polemizza anche contro le grammatiche del volgare che prescrivono persino quando impiegare o non impiegare certi dittonghi, come negli esempi citati *pensiero* vs. *pensero*, *viene* vs. *vene*. Egli piuttosto ribadisce la necessità di affidarsi al *suono*:

> Del che io mi rido, già che la lingua Italia sta nel possesso del suo uso hoggi più che mai: & non cava le regole da gli scrittori, come è avenuto alla Greca, & alla Latina, le cui grammatiche per l'abuso & p<er> la barbarie intrusa in Italia sono meditate da gli antichi scrittori, & non da ogn'uno: ma solo da colore, che p<er> l'eccellenza de' concetti, sono stati ricevuti & approbati per ottimi: come Cesare, Tullio & Sallustio di prose; & di carmi Catullo Virgilio, & Horatio, & gli altri della prima classe. E se vediamo che nella lingua Greca cosi accorta, & dotta siano varie prolationi, anzi varie voci variate in cinque Idiomi: p<er>che noi nella Italiana dovremo seguire alcuni chiribizzi di scrittori privi di scienze, & affettati dall'uso del loro paese? Talche noi, che hoggi siamo nel merigio della lingua nostra, attenderemo al suono primieramente.[123]

Non si tratta però di attendere al suono per sé stesso, ma sempre di seguire le regole della natura ("le lettere dell'alfabeto hanno le sue regole filosofice [sic]")[124] e soprattutto in un'ottica utilitaristica, mitigando l'eccessiva gravità e durezza linguistica con la dolcezza ("ancora empire di dolcezza la gravità, sarà nobiltà dello scrittore").[125] La troppa gravità e la troppa dolcezza fonica indispongono e un discorso che stanca alla prima impressione sensibile non può efficacemente veicolare un messaggio. L'Arte deve piegarsi alla Natura per insegnare:

> cioè che quando habbiamo copia di vocali fuggiremo scrivere pensiero, & scriveremo pensero, & se vi sarà penuria di quelle vi giungeremo la i. [...] Et cosi primieramente attenderemo al suono. Già che i sensi nostri deono ricevere satisfazione: & poi il discorso, e l'intelletto appresso. Perche se 'l senso sarà mal soddisfatto, il discorso non farà il suo officio del discorrere proportionamente, nè l'intelletto riceverà accomodatamente l'imagini delle cose

121 Slawinski, "Cortese", p. 128.
122 Cortese, "Lettera", p. 29.
123 Ivi, p. 30.
124 Ivi, p. 31.
125 Ivi, p. 30.

> sensibili. Ecco come ancora le lettere dell'alfabeto hanno le sue regole filosofice [sic]: che sono le naturali: dalle quali se alcuno si diparte, costruerà capricci irragionevoli. Dunque al suono s'attenderà nello scrivere. Et se bene stia nella lingua, & non nella penna: tutta volta si come il suono entra per l'orecchie mentre riverbera l'aere: cosi il caratere entra per gli occhi mentre la luce aspersa in quello si diffonde à i lumi. Già che mentre leggiamo gli scritti, tacitamente parliamo. Questo è il mio parere intorno all'uso delle vocali. Poiche l'arte non è altra cosa che uno abbellire la natura.[126]

Cortese conclude la propria esposizione appellandosi alla ragione del dedicatario, che dovrebbe valutare la giustezza dei suoi argomenti. Pur trattandosi di una chiusura encomiastica piuttosto convenzionale, dal tono sotteso tra il moralistico e il polemico, risulta significativa perché l'autore dà voce ai malumori presenti nell'accademia cui è a capo:[127]

> Potrà V.S.R. come persona di dottrina, & di giuditio considerare queste mie opinioni & giudicarle. Che io assai volentieri mi muto in migliore sentenza di dotti, di buona intenzione. Il che io non fò quando scorgo l'ignoranza accoppiata con l'invidia, ò con la prosontione. Già che questa città nostra è così piena d'ignoranti, invidiosi, & temerarij: che per havere letto alcuno autore di poca autorità, & quello men che mediocremente considerato, s'imaginano d'essere trà i primi. Ma nella nostra Academia alcuni di costoro sono divenuti stupidi quando loro è stato proposto alcuno problema di quello ch'essi più presumono, ò timidi non havendo havuto ardire di aprire la bocca movendo à riso gli spettatori che dai vanti che s'havevano dati da loro stessi, aspettavano sentenze, & discorsi: & con l'esperienza più volte scorsero silentij, & timori. Ecco che produce l'ignoranza, l'arroganza, & l'invidia che al para-

126 Ivi, p. 31.

127 Come ricostruisce Franco Tomasi ("Forme e funzioni delle letture di Petrarca nel mondo delle Accademie", in: *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, a cura di Bernhard Huss e Sabrina Stroppa, Berlino, Freie Universität 2022, pp. 64–72, qui p. 64), le accademie cinquecentesche tendono a profilarsi davanti al pubblico come un'omogenea e compatta camera di risonanza tra 'sodali': "non vi sono dubbi sul fatto che l'Accademia sia una comunità culturale nella quale un soggetto collettivo prende forma a scapito delle singole individualità". Passando però in rassegna i malumori e le invidie che caratterizzano l'ambiente accademico napoletano Cortese fa l'esatto contrario. Tale circostanza si spiega coerentemente con la tendenza cortesiana, già rilevata dalla critica (cfr. Quondam, *Parola*, p. 107), per cui l'intellettuale napoletano vorrebbe porsi come promotore autonomo, come "operatore di cultura in proprio e quindi come ideologo che rifiuta paradossalmente il collegamento di classe con quei gruppi sociali napoletani di popolo civile rispetto ai quali la proposta naturalistica cortesiana [...] si pone in un rapporto di reale organicità", facendo così emergere la propria 'singolarità'. Per i termini *Solidalisierung* e *Singularisierung*, che *stricto sensu* descrivono due diverse strategie di autorialità nella finzione testuale, ma sono reinterpretati ai nostri fini in senso più ampio per descrivere un comportamento intellettuale che esula dalla sola funziona testuale e coinvolge anche circostanze storiche, cfr. David Nelting, "Frühneuzeitliche Selbstautorisierung zwischen Singularisierung und Sodalisierung (Francesco Petrarca, Pietro Bembo, Joachim Du Bellay)", in: *Romanistisches Jahrbuch* 62, 1 (2012), pp. 188–214.

> gone della vertù da tumide divengono timide, e di timore vile, anzi svaniscono à guisa di bolle generate dal fremito delle acque che in vista dimostrano essere ripiene, & poi hanno solamente di fuori l'humore cosi attenuato che subito si spargono in vano.[128]

Qualora si prestasse fede a questa testimonianza sembrerebbe confermata l'esistenza di una discussione "post bembiana" concernente le questioni stilistiche e foniche appena considerate dentro l'Accademia napoletana. Naturalmente è richiesta cautela nell'ammettere questa possibilità, dato che si tratta di una lezione accademica rielaborata e pubblicata molti anni dopo, così come è necessario evitare di cadere in facili riduzionismi, postulando ad esempio un'adesione di tutti i membri alla visione 'vocalica' di Cortese, incluso soprattutto Marino. Pare più ragionevole limitarsi a segnalare la presenza di un discorso alternativo a quello bembiano in tale circolo, promosso dalla voce più autorevole in quel preciso contesto. Questo discorso concorrente al bembiano coinvolge non solo la gerarchia fonetica, ma anche due ideali stilistici di grande considerazione critica nel tardo Cinquecento, cioè la dolcezza e la durezza. Ambedue erano temi centrali del trattato, sempre a firma di Giulio Cortese, delle *Regole per fuggire i vitii dell'elocutione al Signor Camillo del Pezzo*, in cui cadeva anche una condanna molto ferma del Bembo, perché questi "volendo imitare il Petr. ne divenne scimia sfacciata, ch'induce l'huomo al riso mentre vuole imitarlo".[129] Secondo Cortese, l'errore bembiano era stato quello di assumere "nelle poesie alcuno autore per idolo inviolabile"[130] imitandone lo

128 Cortese, "Lettera", p. 32.

129 Giulio Cortese, "Regole per fuggire i vitii dell'elocutione al Signor Camillo del Pezzo", in: *Rime et Prose del sig. Giulio Cortese detto l'Attonito, dell'Academia degli Svegliati di Napoli, dedicate alla Illustriss. et singolariss. Signora La Sig. Donna Cornelia della Noi Duchessa di Castel di Sangro, & Contessa di Trivento*, In Napoli, Appresso Gioseppe Cacchi, 1592, pp. 3–48, qui p. 30.

130 Ivi, p. 31. Cfr. anche ivi, pp. 31s.: "Perche minore fatica, & migliore riuscita farà, attendere à coltivare il proprio ingegno naturale, che à piegare quello à similitudine di altri, & poi vacare ad accomodarlo. La natura hà donato à ciascuno il proprio viso. Si che di tanti huomini che sono vissuti nel mondo, rari sono stati coloro che sono rassomigliatisi. Gl'ingegni sono varij come gli aspetti, che se i sensi sono le vie per conducere il vigore de gli obietti sensibili allo spirito sentente similmente l'imagini de gli obietti haveranno varij modi, & vie p<er> trapassare allo spirito intelligente. Errano però quelli, che prendono nelle poesie alcuno autore per idolo inviolabile. Saranno dunque questi tali ò privi di proprietà naturali d'ingegno, non possendo essercitare il proprio dono, ò matti, che non conoscono se stessi. Che se vediamo il fabro che misura il tronco dell'arbore e considera la natura se l'hà formato habile all'arco ò alla sedia, applica quello alla prontezza natura: doverà ancora lo scrittore havere tanto giuditio di misurare il suo stile: & non torcerà quello per via di forza à fine meno proportionato: che sempre mosterà la violenza patita, nel torcere per forza l'inhabilità all'habilità come fe il Bembo [...]". Come sostiene Giulio Ferroni ("Cortese", p. 179), alla luce della *querelle* tra Arte e Natura in cui per Cortese trionfa la seconda, è solo logico e conseguente che egli si scagli contro l'*imitatio auctorum*: se l'Arte è manifestazione esteriore di ingegno radicato nella Natura (lo *spiritus* telesiano), quale "carattere naturale" o

stile, dimenticando ciò che gli suggeriva la sua indole naturale (*ingegno* o *natura*) e operando così una violenza a sé e alla propria arte. A tale critica di ordine stilistico e imitativo va inoltre affiancato il seguente riscontro: non va dimenticato che, nella gerarchia vocalica bembiana, ripresa sì da Dionigi Alicarnasso, ma presentata come propria iniziativa fondata sull'*exemplum* petrarchesco, fungeva da discrimine proprio il parametro della forza del suono. Dato il presente contesto di critica stilistica, nel periodo storico in cui Bembo si era ormai affermato come autorità fonetica, unito al sostrato teorico da cui nasceva la lezione in questione, che si sviluppava proprio dal rigetto totale della forza del suono per le regole filosofiche naturali delle lettere, è difficile credere che Cortese non si stesse tacitamente profilando anche rispetto al Bembo.

Se con Lenzoni e, più tardi, con Cortese emergono le tensioni nella ricezione del modello delle *Prose*, sul finire del Cinquecento comincia ad affiancarsi a Bembo un secondo modello fonetico. Come attesta una lezione tenuta a Perugia da Cesare Crispolti intorno al 1592 per l'Accademia degli Insensati sulla forma, sui contenuti e sulla sonorità del sonetto, la seconda autorità in questione è Torquato Tasso. Memore del dialogo *La Cavaletta* e dei *Discorsi del poema eroico*, Crispolti prescrive infatti ai compositori dei sonetti di temperare piacevolezza e gravità a livello sonoro selezionando fonemi opportuni. Se per quanto concerne la piacevolezza il riuso dell'argomentazione tassiana è letterale a livello capillare, ma ancora occultato dall'esplicito rinvio alle sole *Prose*,[131] così non è per la gravità sonora delle voci. Crispolti afferma in merito: "Ma chi bramasse di vedere più

"vena", singolare, peculiare e propria a ogni poeta, l'imitazione di altri autori comporta una "malinconica forzatura e repressione della propria natura individuale". Sebbene la terminologia utilizzata da Marino in diversi paratesti poetici e dedicatorie (*vena*, *naturale inclinazione del mio ingegno*, *libertà del mio genio*) ricordi la cortesiana lasciando pensare alla presenza di un comune sostrato filosofico, la poetica mariniana si sviluppa secondo direttrici autonome, del tutto opposte rispetto a quelle di Cortese: per Marino assecondare la "naturale inclinazione del [suo] ingegno" (Marino, *Lettere*, *A Maurizio di Savoia, Dedica della seconda* Diceria: La Musica, di Torino, adí 15 aprile 1614, pp. 465s., qui p. 465) significa sempre seguire l'*imitatio auctorum*, senza assumere idoli inviolabili, ma plasmando flessibilmente le autorità al proprio gusto soggettivo e realizzando così il proprio stile.

131 Cesare Crispolti, "*Lezione del sonetto*", in: *Trattati di poetica e di retorica* IV, pp. 193–206, qui p. 203: "Grandissima piacevolezza e grazia suole eziandio nascere da quelle lettere che sono dette liquide. Anzi quando molte parole cominciano dalla lettera *l* in particolare, dolcissima tra l'altre, se ne fa un dolcissimo componimento che da' Greci fu chiamato « melismo » [...]; si può ancora da molti altri [luoghi], come da fonti, trarre la dolcezza e piacevolezza delle parole, come si può vedere appresso Monsignor Bembo nelle sue *Prose*, al libro secondo". Cfr. Tasso, *Discorsi del poema eroico* VI, p. 701: "Nondimeno, per giudicio del Falereo, e amica del labdacismo, perché grandissima grazia e bellezza ancora suol nascere da quelle lettere che son dette liquide e, più che da l'altre, da la l; anzi quando molte parole cominciano da questa lettera, se ne fa un dolcis-

diffusamente i luoghi d'onde si trae la gravità del parlare, oltre il detto secondo libro delle *Prose* del Bembo potrà anco leggere il libro sesto del *Poema eroico* del signor Torquato Tasso, dove molto copiosamente ciò si tratta".[132] Un simile sviluppo storico è presumibilmente frutto delle polemiche intorno alla *Liberata*, del successo del poema nonché della risonanza dei *Discorsi* e dei *Dialoghi* tassiani;[133] il fenomeno tuttavia è attestato soltanto dallo strato argomentativo più superficiale della complessa trattatistica fonetica cinquecentesca, perché anche Tasso stesso è stato fortemente influenzato dai due trattati retorici ritrovati, senza necessariamente aver inteso porsi come autorità fonetica per propria diretta iniziativa. Occorre pertanto riprendere il tema sospeso della ricezione di Ermogene, rimandando alle pagine successive la trattazione specifica dello pseudo Demetrio (§ 2.1.3.1.2; § 2.1.4).

simo composito che da' Greci fu chiamato melismo". Crispolti illustra inoltre il precetto citando i medesimi *exempla* tassiani.

132 Crispolti, *Lezione*, p. 204.

133 Una prova in tal senso è offerta dal dialogo *Il Carrafa, O Vero Della Epica Poesia* (1585) di Camillo Pellegrino con cui è inaugurata la stagione polemica per il consolidamento del modello epico della *Liberata* (Giulio Ferroni, "Camillo Pellegrino", in: *La «locuzione artificiosa»*, pp. 92–96, qui p. 92). La natura "dichiaratamente militante" del dialogo, il cui fine mirato è "rilancia[re] a livello nazionale la cultura partenopea" con la consacrazione del poema tassiano (Giulio Ferroni, "La teoria", in: ivi, p. 27), spiega bene perché, per affermare il primato della locuzione tassiana sulla ariostesca, Pellegrino si allinei alle ragioni del Tasso relative alla sonorità delle voci e al concorso vocalico. Pellegrino fa infatti proprio un argomento del libro III dei *Discorsi del poema eroico*, schierandosi contro l'opinione che il volgare sia per sua natura deficitario a livello sonoro dato che esso prevede, già a livello di grammatica, voci che terminano in vocale – dunque languide. Cfr. Camillo Pellegrino, "Il Carrafa, o vero della epica poesia", in: *Trattati di poetica e di retorica* III, pp. 307–344, qui p. 339: "dicono, che la nostra volgar favella, avendo tutte le voci terminanti in elemento vocale, dalla composizione di sì fatte voci non può formarsi orazion grave e piena di maestà, chente la greca e latina lingua veggiamo avere, e che perciò con la sua languidezza ella è solo atta a cantar le paci e le guerre di Amore, e non l'ire e le battaglie di Marte". Rielabora così una controargomentazione tassiana [Tasso, *Discorsi del poema eroico* V, pp. 661s.]: "E dove si diceva che le nostre voci, terminando tutte in vocali lettere, riescono languide, si risponde che non si toglie a noi la facoltà di farle terminar secondo il bisogno come ne piace, o in vocale lasciandole intere, o in consonante accorciandole. Benché non sempre la moltitudine delle vocali renda languido suono come alcuni dissero, poiché il concorso di tali lettere, o che sia nel mezzo della voce o nel principio o nel fine, o tra l'una voce e l'altra (sì come Demetrio Falereo ne insegna contro i precetti o l'uso d'Isocrate), aggrandiscono l'orazione se ben per lo iato la rendono alquanto duretta. […] E l'essempio del concorso della vocale tra l'una e l'altra voce, nella nostra lingua ci darà il Petrarca in più luoghi; ma ci contanteremo d'un solo: *e in fiamma amorosa arse*" (Crispolti, *Carrafa*, pp. 339s.). Ne deriva il consolidamento dell'autorità tassiana sul fronte fonetico. Sulla proposta tassiana cfr. § 2.1.3.1.2, nota 388.

La riscoperta precettistica ermogeniana viene accolta con molteplici atteggiamenti critici nel Cinquecento. Seguendo un principio schematico si può provare a raggruppare le diverse tipologie di atteggiamenti secondo due indirizzi principali. Una prima direttrice integrativa mira a sussumere il precetto ermogeniano nelle prescrizioni bembiane, riconoscendo cioè al Bembo lo status di autorità fonetica di riferimento, ma con l'intento di ampliare i confini della sua precettistica. Una seconda direttrice recupera esplicitamente o implicitamente il precetto ermogeniano, riproducendolo fedelmente: in altre parole, gli esponenti del secondo filone critico non operano alcun tentativo di integrazione con il sistema fonetico bembiano, ma non per questo si comportano da semplici "epigoni di Ermogene", come invece ritiene Hermann Grosser.[134] Il primo orientamento è attestato dalle opere di Bartolomeo Cavalcanti e, con alcune possibili cautele, da quelle di Ludovico Dolce, mentre il secondo orientamento è caratteristico degli autori incidentalmente nominati nello scorso paragrafo (Scaligero, Trissino, Partenio, Minturno e Tasso), ai quali va accostato anche Daniele Barbaro. Per la presenza illustre del Tasso appare chiaro che la direttrice "non bembiana" ed "ermogeniana", oltre a essere in sé numericamente più consistente rispetto alla direttrice bembiana "ortodossa" o a quella "integrativa", sarà la più prestigiosa e produttiva per la storia letteraria successiva. L'argomentazione tassiana, esposta nei *Discorsi del Poema Eroico*, sarà del resto ben nota al Marino, amico e segretario di Giovan Battista Manso. Al Manso, protettore del Tasso oltre che dello stesso Marino, l'autore dell'*Adone* affiderà alcuni lasciti personali, poi confluiti nella Biblioteca del Collegio dei Nobili; nell'inventario settecentesco della biblioteca in questione figura una copia dei *Discorsi* tassiani.[135]

Analizzando sia pur sommariamente la prima direttrice interpretativa, per semplicità definita "integrativa", si notano notevoli differenze tra la ricezione di Dolce e di Cavalcanti; la prima rappresenta infatti il caso più dubbio. Nel *Ragionamento* IV de *Le osservationi nella volgar lingua* (*princeps* 1550), *Il verso farsi meno e piu grave secondo la diversità delle Vocali, e delle Consonanti, e de' Vitij, che s'hanno a fuggire*, Ludovico Dolce (1508–1568) fa esplicito riferimento alle vocali A ed O indicandole come quelle di maggiore sonorità e attribuendole inequivocabilmente al registro grave. Poco prima, tuttavia, Dolce aveva citato Bembo

134 Grosser, *Sottigliezza*, p. 95.

135 Per i rapporti, strettissimi, tra Manso e Marino nonché per l'amicizia che lega il primo a Torquato Tasso, cfr. Floriana Calitti, "Manso, Giovan Battista"; in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 69 (2007), pp. 148–152. Un'edizione dei *Discorsi* tassiani [*Discorsi del Poema eroico di Torquato Tasso*. In / Napoli per Stigliola, s.a.] è attestata nell'inventario della Libreria del Collegio dei Nobili sotto la voce 883 (per il quale cfr. Giorgio Fulco, "L'inventario della Libreria del Collegio dei Nobili, 1768", in: *Filologia e critica* 2/3 (2010), pp. 393–450).

come l'autorità fonetica di riferimento in materia. Complica così l'attribuzione univoca del precetto in questione all'autore veneziano o ad Ermogene:

> Appresso le raccontate avvertenze, che dobbiamo osservare nel verso d'intorno a gli accenti & alle Cesure; resta a considerare il suono delle vocali, e delle consonanti, le quali lo fanno meno e piu grave, secondo la loro qualità. ma di questo non voglio, che sia il mio ragionamento, per esser cotal materia stata pienamente descritta e trattata dal Bembo. Dirò solamente, che si come tra le vocali, l'A, e l'O hanno maggiore sonorità: cosi tra le consonanti l'R.[136]

Si aprono così due possibili scenari. Nel primo caso, ci si inganna con la tesi sostenuta in precedenza sull'esempio del Panigarola (§ 2.1.1), per cui la gerarchia bembiana originaria prevederebbe fin dal principio A ed O, e non A ed E, come i fonemi più risonanti del sistema. Nel secondo caso, sebbene l'autore eviti ogni esplicita menzione della fonte, agisce nell'opera l'ipotesto ermogeniano, per cui Dolce armonizzerebbe tacitamente le possibili frizioni tra le due precettistiche fonetiche. Dal canto suo, Annabel M. Patterson è sicura dell'origine ermogeniana del precetto riportato da Dolce.[137] Sulla base del solo testo il problema non pare però risolvibile: la sezione dedicata alle vocali è assai breve, mentre nell'intera opera non si menziona mai Ermogene. Anche il proseguimento del passaggio citato non chiarisce l'orizzonte teorico: Dolce si limita a definire i tre stili retorici tradizionali che il poeta deve abilmente bilanciare e prosegue sancendo così l'eccellenza di Petrarca rispetto agli scrittori epici latini post virgiliani, dato che soltanto in lui si trova il giusto temperamento di gravità e piacevolezza. Segue una sezione in cui Dolce indica i vizi stilistici che l'ottimo poeta deve saper evitare. Un passaggio in cui timidamente si ammette un possibile errore di Petrarca, per un verso che potrebbe forse eccedere in gonfiezza, è però significativo per il riferimento a un verso attribuito a Giulio Camillo Delminio:

> Tra le cose adunque, che nel verso si debbono fuggire, la principale senza dubbio e la gonfiezza; nella quale si puo dir, che incorresse fra moderni alcuna volta Giulio Camillo: come in quel verso
> *Quando l'alta salute de le genti.*
> e forse il Petrarca medesimo in questo

136 Ludovico Dolce, *Osservationi nella volgar lingua, di M. Lodovico Dolce*, In Venegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari 1550, p. 94. L'opera avrà enorme risonanza: Stefano Telve ("Modelli grammaticali e revisioni linguistiche ed editoriali delle *Osservationi nella volgar lingua* di Lodovico Dolce", in: *Per Lodovico Dolce, Miscellanea di studi*, a cura di Paolo Marini e Paolo Procaccioli, vol. I *Passioni e competenze del letterato*, Manziana, Vecchiarelli 2016, pp. 395–464, qui p. 395) riporta almeno sette edizioni tra il 1552 e il 1562.

137 Patterson, *Hermogenes*, p. 72, in particolare nota 5.

> *Giunto Alessandro a la famosa tomba.* [*Rvf* CLXXXVII]
> Ma in una grande opera, e specialmente della perfettione, che tengono le Rime del nostro Poeta, sono sopportabili alcuni vitij, che in dieci o venti sonetti non meritano perdono.[138]

Possibilmente, il riferimento a Delminio, che aveva pubblicato il celebre volgarizzamento *Delle Idee di Hermogene* presso Gabriele Giolito de Ferrari, potrebbe fornire una attestazione indiretta della conoscenza che Dolce avrebbe avuto della retorica ermogeniana, in particolare se si tiene conto che costui aveva lavorato 36 anni come poligrafo presso il medesimo stampatore veneziano e aveva curato in prima persona la stampa di alcune opere del Delminio.[139] Lo stesso Dolce conosceva inoltre molto bene la *Poetica* del Trissino, che riportava il precetto ermogeniano (§ 2.1.1).

A prescindere ora dall'effettiva fonte del precetto originario, la visione stilistica di Dolce è del tutto coerente: il verso rimproverato al Petrarca attesta un'alta densità di vocali A ed O, è dunque gonfio perché troppo manifestatamente tende alla *gravitas* a scapito di ogni temperamento. Il tutto è coerente anche con l'avvertimento che chiude la medesima sezione, per cui la *gravitas* è in realtà solo relativa rispetto alla piacevolezza, cui va sempre affiancata: "I quai vitij tutti si debbon fuggire da coloro, che procacciano di compor versi degni di laude; e non istimano, che solo la materia e le alte e sonanti parole facciano il Poeta".[140] Lo

138 Dolce, *Osservationi*, p. 94.

139 Per lo sviluppo professionale di Ludovico Dolce (1508–1568), attivo sino alla propria morte quale vero e proprio operatore e mediatore culturale presso i Giolito cfr. Giovanna Romei, "Dolce, Lodovico", in: *Dizionario biografico degli italiani* 40 (1991), pp. 339–405. Per l'esattezza, Dolce cura soltanto la *princeps* del primo tomo delle *Opere* del Delminio (*Di M. Giulio Camillo tutte le opere, cioè: discorso in materiale del suo theatro. Lettera del rivolgimento dell'huomo a dio. La idea. Due trattati, l'uno delle materie, l'altro della imitazione. Due orationi. Rime del detto, pubblicato da Lodovico Dolce*, Venezia, Gabriel Giolito 1552), mentre la *princeps* del secondo tomo, contenente il celebre commento del trattato ermogeniano, è iniziativa di Francesco Patrizi (*Il secondo tomo dell'opere di M. Giulio Cammillo Delminio, cioè La Topica, overo dell'Elocutione. Discorso sopra l'Idee di Hermogene. La Grammatica. Espositione sopra il primo & secondo sonetto del Petrarca, Nuovamente dato in luce*, In Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari 1560). Allo stato attuale della ricerca, non è possibile escludere che Dolce non abbia letto il commento di Delminio già durante la stesura delle proprie *Osservationi*: l'esatta cronologia delle opere minori del Delminio (ca. 1480–1544) è infatti incerta, ma diverse opere risalgono agli anni Trenta del Cinquecento, quando il loro autore era ancora attivo a Venezia (cfr. in merito Giorgio Stabile, "Camillo, Giulio, detto Delminio", in: *Dizionario biografico degli italiani* 17 (1974), pp. 218–230), ma il Dolce era già impiegato presso i Giolito. Andrebbe pertanto chiarito se le opere minori del Delminio, che si trovavano ancora manoscritte alla sua morte, possano essere state acquisite dal tipografo veneziano tra il 1544 e il 1550, anno della *princeps* delle *Osservationi*, pur venendo pubblicate soltanto nel decennio successivo; in alternativa, andrebbe accertata la fonte del possibile influsso ermogeniano sul Dolce, sempre che non si tratti della citata *Poetica* del Trissino.

140 Dolce, *Osservationi*, p. 95.

attesta incidentalmente anche la somma lode tributata a Petrarca, tutta orientata alla leggiadria:

> è dolce, è soave, è leggiadrissimo; e (che è degno di somma laude) è tessuto con tanta facilità, che, quantunque egli vi ponesse ogni studio, ogni arte, e ogni diligenza per farlo tale, piu volte una parte & altra levando, e mutando; come ne fanno fede gli scritti di sua mano; esso pare da natural vena uscito.[141]

Il caso di Dolce è interessante per almeno tre diversi motivi. In primo luogo, perché è frutto di una parziale assimilazione alla precettistica bembiana di una fonte di partenza che resta dubbia, sebbene non sia incompatibile con la ermogeniana; in particolare, la ricezione del trattato retorico in questione pare assai plausibile per il suo enorme impatto storico nonché per la presenza di identificabili opere-tramite. In secondo luogo, l'assimilazione si sviluppa con esplicito riferimento all'autorità fonetica bembiana, in una prospettiva dichiaratamente petrarchistica ed esemplificata da numerose citazioni petrarchesche. Questa circostanza porta Dolce a svilire collateralmente il precetto originario, invitando implicitamente a un moderato impiego delle vocali sonore per non alterare la leggiadria dei versi poetici. In terzo luogo, il risultato ottenuto è *de facto* la tacita sovrapposizione di due tradizioni fonetiche e stilistiche eterogenee, le cui frizioni vengono strategicamente occultate.

Un ulteriore grado di sovrapposizione tra la tradizione bembiana e la ermogeniana è fuor di dubbio identificabile nelle opere di Bartolomeo Cavalcanti (1503–1562), in particolare ne *La Retorica* (*princeps* 1559, ma elaborata a partire dagli anni Quaranta durante l'esilio padovano).[142] Per dichiarazione dello stesso autore si sa infatti che costui ha sicuramente recepito Ermogene, tanto da definirlo "l'autore non dimeno, che piu distintamente, & piu ampiamente d'ogn'altro n'ha trattato [= delle forme stilistiche]".[143] In merito alla tipologia di integrazione operata, Hermann Grosser considera Cavalcanti un semplice epigono di Ermogene, dato che il suo tentativo di sistematizzazione risulta grossolano, a tratti incoerente e molto meno riuscito di quello tassiano.[144] Prescindendo da questa valutazione di ordine generale, preme ricostruire la modalità con cui Cavalcanti riprende e introduce il precetto di Ermogene. Nel libro V della *Retorica*, dedicato alla elocuzione, Cavalcanti tratta le tipologie di voci a seconda della loro composizione: "Sono le parole per rispetto della compositione, & del suono massimamente

141 Ivi, p. 94.

142 Maria Teresa Girardi / Lucia Signori, "Daniele Barbaro letterato e il *Della Eloquenza*", in: *Aevum* 71, 3 (1997), pp. 651–689, qui p. 676.

143 Bartolomeo Cavalcanti, *La Retorica di M. Bartolomeo Cavalcanti*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1559, p. 329.

144 Grosser, *Sottigliezza*, pp. 73–79.

alte, basse, dolci, aspre, pigre, correnti".[145] Fornendo gli esempi *abbonda*, *attione*, *apparecchio*, *pareggio*, *campo*, *tempo*, così descrive le parole alte: "Alte diremo essere quelle, le quali hanno una certa ampiezza, la quale si sente massimamente, dove sono alcune vocali, come *a*, *e*, *o*, & dove sono piu consonanti, che vocali".[146] Fornendo gli esempi *niuno*, *finiti*, *veduto*, *colui*, così descrive le parole basse: "Le basse per contrario sono comunemente quelle, le quali hanno molte vocali, & massimamente lo *u*, lo *i*".[147] Ciò che è evidente avviene: il precetto ermogeniano viene scomposto in due parti, la A e la O vengono riferite alle voci alte e la I alle voci basse, giacché le voci basse diametralmente si oppongono alle alte per loro stessa definizione. La tacita integrazione delle tradizioni è però totale: A ed O si accompagnano esplicitamente ad E, I si accompagna ad U, in totale armonia con quanto stabilito da Bembo. Vi fosse anche un potenziale conflitto tra gli statuti gerarchici di E ed O oppure, soprattutto, tra la soavità bembiana della I e la sua qualità dimessa e spiacevole per Ermogene, Cavalcanti pur tacita ogni tensione interna omettendo ogni riferimento specifico alle *auctoritates*.

Si tratta di un singolo momento argomentativo, che attesta sì la parziale correttezza del giudizio di Grosser, ma tale da non compromettere il valore dell'integrazione appena esaminata, attestando piuttosto come sia in atto un cambiamento nel sistema retorico-stilistico cinquecentesco che procede per tensioni e movimenti pendolari. Se si confronta il passaggio citato con le successive esposizioni, si nota che la sintesi manca laddove Cavalcanti esplicitamente recupera la precettistica ermogeniana in modo integrale e totalizzante. Basti dire che la lunga sezione dedicata alle forme di Ermogene è posta dall'autore molto dopo la sezione analizzata, in assenza di efficaci legami coesivi.[148] Nella definizione della *dignità*, prima sotto-forma della *grandezza* (*Solemnity*), il precetto ermogeniano viene riportato per intero e del tutto indipendentemente da quanto sostenuto nella se-

145 Cavalcanti, *La Retorica* V, p. 263.

146 Ibid. Queste osservazioni introducono una lista di due pagine sulle possibili combinazioni delle consonanti, semplici o geminate, e delle vocali che darebbero origine alle tipologie di parole menzionate, a loro volta dettagliatamente esemplificate. Si consideri la formula che regolarmente introduce o, in questo caso, chiude la sezione in questione con la relativizzazione di quanto affermato: "Ma io non intendo di fare qui una fastidiosa, & quasi fanciullesca (per dir così) esamina di lettere, di sillabe, di parole" (ivi, p. 264). La si leggerà molto simile anche nel *Predicatore* di Panigarola (cfr. § 2.1.4).

147 Cavalcanti, *La Retorica* V, p. 263.

148 Si fa rispettivamente riferimento a ivi, pp. 329–359 per l'esposizione della precettistica ermogeniana e ivi, pp. 263–264 per la sezione citata. L'unica eccezione alla mancata coesione tra le due parti è possibilmente costituita dalla comune terminologia impiegata per le parole alte; manca però ogni riferimento alle contrapposte parole basse.

zione precedente, sia per quanto concerne i suoni della *gravitas* sia per quanto concerne la loro combinazione con consonanti specifiche:

> Et havendo detto à bastanza de' concetti, che servono alla degnità, seguirò di dichiarare, quali parole à quella si convengono. Accommodansi à questa forma tra le altre quelle parole, che sono composte di consonanti, che suonino piu altamente, & tra le vocali dello a, & dello o: & queste vagliono assai nel fine della parola, o nell'antepenultima: lo i non è à proposito, perche fa basso suono.[149]

Cavalcanti aveva esordito dichiarando di non voler operare una sintesi esplicita tra i precetti riportati in precedenza nell'opera e quelli ermogeniani, pur alludendo di ritenerla possibile;[150] in realtà, tutta l'attenzione critica risulta catalizzata dal solo Ermogene:

> Et, perche la natura & le conditioni delle parole per loro stesse considerate, è stata da me diligentemente, & con molti esempi di sopra dichiarata: io, & in questo luogo, & nell'altre forme non ne darò esempi; ne anche dell'altre cose sino à qui dichiarate, salvo che dove io giudicherò essere utile qualche nuova dichiaratione.[151]

L'esposizione della precettistica ermogeniana in prospettiva totalizzante consente di rivolgersi alla seconda direttrice interpretativa. Come prima attestazione del filone critico più influente tra le tre direttrici identificate è utile citare Daniele Barbaro (1514–1570), che ricoprì un ruolo pionieristico nella storia della ricezione ermogeniana nel medio Cinquecento: in un contesto storico in cui l'opera di Ermogene era ancora minoritaria rispetto alla tradizione stilistica ciceroniana, ne favorì la diffusione e il successo con una traduzione dell'originale greco e con la pubblicazione di un dialogo platonico intitolato *Della Eloquenza*.[152] Il dialogo, pubblicato nel 1557, ma di datazione ancora incerta e risalente a un lasso di tempo compreso tra seconda metà degli anni Trenta e prima metà degli anni Cinquanta del secolo,[153] era frutto dello stesso contesto culturale in cui si era parallelamente sviluppata l'opera di Cavalcanti, il medesimo circolo padovano dell'Accademia degli Infiammati organizzato intorno alle figure di Sperone Speroni (1500–1588) e

149 Cavalcanti, *La Retorica* V, p. 336.

150 Si verifica infatti un cambio di interessi nell'autore, che dichiara di voler piuttosto integrare la precettistica ermogeniana alla aristotelica ed alle altre autorità retoriche tradizionali: "non si maravigli alcuno, se in qualche cosa io altrimenti, che Hermogene procederò: [...] & m'ingegnerò di comprendere in questo trattato tutto quello, che da Aristotele, & da altri eccellenti autori fusse stato considerato à proposito di questa materia" (ivi, p. 330).

151 Ivi, p. 331.

152 Cfr. Girardi/Signori, "Barbaro", pp. 675s.

153 Cfr. ivi, pp. 662–665. Di contro Bernard Weinberg ("Daniel Barbaro. Nota filologica", in: *Trattati di poetica e di retorica* II, pp. 673–680, qui p. 673) fa risalire il dialogo al 1535.

Bernardino Tomitano (1517–1576).[154] Se le circostanze culturali di sviluppo sono simili, diverso appare l'esito con cui conduce la manipolazione del materiale originale. Se, nel trattato di Cavalcanti si poteva osservare nell'esposizione delle vocali atte alla *gravitas* almeno un tentativo di integrare queste ultime con la tradizione bembiana, nel dialogo di Barbaro il precetto ermogeniano viene riproposto nella sua integrità, operando una serie di interventi sul testo originale che si configura "sostanzialmente come una riduzione del *Περὶ ἰδεῶν*, ora tradotto, ora parafrasato, ora utilizzato come spunto per personali suggerimenti, ma non discusso, come fa lo Scaligero, o fatto interagire con tradizioni retoriche diverse, come è il caso del Trapezunzio, del Cavalcanti e del Minturno".[155] Se rapportato alle vocali, questo giudizio critico va in realtà rivisto.

Il dialogo di Barbaro, di matrice platonico-aristotelica, si presenta come "una sorta di *De Anima* in volgare"[156] suddiviso in due parti. La prima parte, di ordine generale, è il presupposto della seconda. Costituisce infatti un colloquio fra tre istanze, Arte, Natura ed Anima, in cui, in totale armonia con gli ideali della Natura, l'Arte si accinge ad ammaestrare l'Anima pura in diverse questioni filosofiche (rapporto tra arte e natura o tra filosofia ed eloquenza, la partizione dell'anima umana, il processo conoscitivo etc.). Nella seconda parte, che dall'iperuranio si sposta al mondo sensibile, Arte e Anima si fanno corporee, sancendo il passaggio dalla filosofia alla retorica: l'Anima si incarna, assume il nome di Dinardo e prega l'Arte di essere istruita nell'arte della eloquenza. *De facto*, Barbaro espone la precettistica ermogeniana in astratto per voce dell'Arte e ne correda i precetti con gli esempi tratti dalla letteratura volgare per voce di Dinardo. L'autorità di Ermogene non è mai citata, se non con una perifrasi indiretta e allusiva quale una delle "esperienze degli ingegni altrui e con gli essempi che sono ostaggi della verità, e con l'uso quotidiano" con cui l'Arte può "darci ad intendere la forza dell'eloquenza umana".[157] Nella seconda parte del dialogo, Barbaro introduce dunque le forme stilistiche ermogeniane e, arrivando alla "grandezza del dire",[158] ne elenca le sotto-forme. Trattando la prima, la *maestà del dire* (*Solemnity*), Barbaro riproduce fedelmente la *di-*

154 Cfr. Girardi/Signori, "Barbaro", pp. 654–657; p. 676. Come ricorda Weinberg ("Nota Barbaro", p. 673), Barbaro fu tra i fondatori dell'Accademia in questione, occupando così una posizione di estremo spicco nell'ambiente culturale veneto del tempo. Cfr. di nuovo Girardi/Signori, "Barbaro", p. 654, per l'elogio della dottrina di Barbaro che Tomitano, nei *Quattro libri della lingua thoscana* (1570), fa pronunciare simbolicamente a Sperone Speroni. Per la dottrina del suono in Speroni e Tomitano cfr. almeno Afribo, *Gravitas*, pp. 25–45.

155 Girardi/Signori, "Barbaro", p. 679; Cfr. in proposito Grosser, *Sottigliezza*, pp. 73–88.

156 Girardi/Signori, "Barbaro", p. 656.

157 Tutte le citazioni provengono da Daniele Barbaro, "Della Eloquenza", in: *Trattati di poetica e di retorica* II, pp. 337–452, qui p. 380, edizione di riferimento per il testo.

158 Barbaro, *Della Eloquenza*, p. 383.

spositio della fonte originaria, definendo i concetti da esprimere, le figure da usare e infine le voci. Il primo precetto esposto per le voci è quello noto:

> [ARTE.] [...] Resta ora a dirsi delle altre parti, e prima delle parole. Sono alcune lettere le quali fanno le parole ampie e di spirito sforzevole, come la « A » e la « O »; però quelle parole che sono di tai lettere e di sillabe esse fatte, saranno alla maestà del dire convenientissime, e tanto più forza averanno, quanto avanzeranno le due sillabe e di maggior significazione saranno come qui:
> DIN. *Quel che infinita providenza et arte*
> *Mostrò nel suo mirabil magistero,*
> *Che creò questo e quell'altro emispero,*
> *E mansueto più Giove che Marte.* [*Rvf* IV, 1–4]
>
> [ARTE.] Et ancora in un altro luogo:
>
> [DIN.] *Perseguendomi Amor al loco usato,*
> *Ristretto, in guisa d'uom ch'aspetta guerra,*
> *Che si provede e i passi intorno serra, ||*
> *D'i miei antichi pensier mi stava armato*.[159] [*Rvf* CX, 1–4]

Pur corredando l'originale precetto ermogeniano con esempi petrarcheschi, che comunque l'autore non discute e si limita a riportare, si dimostra calzante l'osservazione di Maria Teresa Girardi e Lucia Signori, secondo cui "il veneziano traduc[e] alla lettera Ermogene".[160] Barbaro riduce infatti alcune parti del precetto originale (il precetto intorno a I, la posizione dei fonemi in questione) o ne altera altre (prescrivendo A ed O per le voci almeno bisillabiche), ma opera comunque le sue modifiche in aspetti accessori della definizione, senza comprometterne né la sostanza né la validità. È interessante notare come ciò sarebbe stato del tutto possibile: non solo per gli esempi petrarcheschi, che rinviano a un orizzonte esegetico petrarchistico in cui necessariamente occorre considerare il Bembo, ma anche per un passaggio argomentativo precedente. Ivi l'Arte illustrava le voci richieste alla *chiarezza* ermogeniana, servendosene però come pretesto per una digressione di ordine generale sulla qualità delle lettere:

> [ARTE.] Ora trattiamo del sito e della composizione delle parole. Dico nella purità e mondezza del dire doversi mettere le parole insieme con quel modo che più vicino sia al favellare, usitato senza molta cura et affettazione, semplicemente quanto si può. E sì come in ciascheduna parola di questa forma bisognava levar ogni durezza et ogni difficultà di lettere e di sillabe, acciò che la voce di suono equale e temperato e non impedito uscisse fuori, così nella compo-

159 Ivi, p. 402.
160 Girardi/Signori, "Barbaro", p. 682.

> sizione bisogna guardare di acconciare talmente che più tosto nate che fabricate appariscano, come nello essempio già letto del sogno si conosceva. Considera tu poi la forza e lo spirito di ciascuna lettera e di ciascuna sillaba, come la natura in tutte ha posto la sua piacevolezza e durezza, e ti farai questo giudice del suono delle parole e della loro disposizione. Vedi che la « A » si forma nella più profonda parte del petto et esce poi fuori con alta || voce e risonante, onde lo spirito di essa grande e sonoro si sente. Odi la seguente, ch'è « B ». La « B » è pura, snella et espedita, come è aspra la « C » quando è fine della sillaba, « Isac », o rauca quando è posta inanzi la « A » o la « U », come per lo contrario è di dolce, spesso e pieno suono precedendo alla « I » et alla « E » [...] Considera poi da te stesso il restante delle lettere, in che maniera essa natura di sua propria qualità ha ciascuna dotata, e vederai onde nasce più questa che quella composizione.[161]

La digressione non solo è ricca di termini bembiani (*forza*, *spirito*, *suono*, senza contare la *piacevolezza*), ma vi è addirittura una ripresa puntuale, variata soltanto nel numero, della definizione della consonante B. Nelle *Prose* si legge infatti: "Puri, snelli e ispediti poi sono il B e il D".[162] Anche la definizione della C costituisce un'eco bembiana. Nelle *Prose*, la C è sì rapportata alla G senza citare il luogo articolatorio ("Spesso medesimamente e pieno, ma più pronto il G. Di quella medesima e spessezza e prontezza è il C, ma più impedito di quest'altri"),[163] ma Barbaro ne riprende esplicitamente sia lo spessore e sia la pienezza del suono. Dal canto suo, la descrizione di A non è accumunata da riprese letterali, ma ritorna il principio dell'emissione potente, secondo Barbaro centrata nel petto, con una collocazione assente nelle *Prose* ("miglior suono rende la A; con ciò sia cosa che ella più di spirito manda fuori, perciò che con più aperte labbra ne 'l manda e più al cielo ne va esso spirito").[164] Entrambe le definizioni sono inoltre compatibili l'una con l'altra anche per quanto riguarda la forza del suono. In altre parole: le *Prose*, il cui autore era conosciuto personalmente da Barbaro,[165] sono presenti in sordina nel dialogo, ma le prescrizioni fonetiche ivi contenute e la precettistica ermogeniana sono meramente giustapposte, senza esigenza di confronto o di sintesi. Sulla base della definizione fornita di A, le due fonti appaiono addirittura

161 Barbaro, *Della Eloquenza*, p. 390.

162 Bembo, *Prose* II, X, p. 150.

163 Ivi, p. 150.

164 Ivi, p. 147.

165 Come riporta Laura Moretti ("Daniel Barbaro: la vita e i libri", in: *Daniele Barbaro 1514–70, Letteratura, scienza e arti nella Venezia del Rinascimento*, a cura di Susy Marcon e Laura Moretti, Venezia, Antiga 2015, pp. 15–32, qui p. 18 e note), il contatto epistolare e personale con il Bembo sussisteva già dagli anni Quaranta del Cinquecento, agli inizi dell'attività editoriale del Barbaro: si ha notizia di almeno un'ode pindarica inviata dal Barbaro all'autore delle *Prose*; aveva inoltre dedicato e inviato al Bembo l'edizione del *Compendium scientiae naturalis ex Aristotele*, tradotta dal prozio Ermolao (Venezia, 1545).

sovrapponibili. Se ci fosse dunque nell'opera di Barbaro un incrocio tra il testo ermogeniano e quello bembiano, come sembra avvenire anche per l'opera di Dolce, l'integrazione avviene al rovescio: per Barbaro l'*auctoritas* di riferimento è Ermogene, per Dolce rimane Bembo. Non si tratta di uno spostamento di equilibri di poco conto per la trattazione stilistica cinquecentesca, se si considera la rilevanza culturale dell'autore del dialogo, il momento storico in cui si verifica, nonché la modalità con cui la codificazione avviene: a livello performativo, nella finzione dialogica, il precetto riceve lustro dalla voce dell'Arte stessa.

Parallela o cronologicamente poco anteriore all'opera di Barbaro e promossa anch'essa da una figura di notevole rilevanza culturale nel panorama dell'epoca è l'*Arte Poetica* (1529) di Gian Giorgio Trissino (1478–1550), autore così sensibile alle questioni linguistiche e grammaticali del volgare da ritenere che l'alfabeto in uso riproducesse in modo carente la lunghezza e il timbro di alcune specifiche vocali rispetto alle lingue antiche e da proporne una versione ortografica alternativa.[166] Nella *Prima divisione dell'Arte poetica*, Trissino ancora non affronta tale tema, ma non per questo trascura l'aspetto fonico della lingua poetica nelle sue riflessioni; fornisce così il primo, inequivocabile volgarizzamento cinquecentesco del precetto ermogeniano. Dopo aver ripreso la definizione aristotelica della poesia quale imitazione delle azioni umane mediante parole, rime e armonia e dopo averne spartito le competenze tra poeta, cui spettano parole e rime, e cantore, cui spetta l'armonia, Trissino dedica la prima parte dell'opera alla prima competenza poetica, che suddivide in due ambiti, l'elezione generale o particolare delle parole. La prima delle due prevede osservazioni di ordine grammaticale, la seconda parte include riflessioni di ordine stilistico assai decisive. L'elezione particolare delle parole richiede infatti ai poeti "cωn ogni studiω [di] sfωrzarsi di accωmωdare le parole a le sentɛnzie, cioè fare, che il suonω de le parole quasi il sentimentω di esse sentɛnzie riferisca".[167] A tal fine occorre conoscere adeguatamente le "fωrme generali di dire; cioè, kiareza, grandeza, bɛlleza, velωcità, cωstume, verità ɛt artificiω".[168] Trissino sta dunque riprendendo esplicitamente le forme ermogeniane, che, come già avveniva nel dialogo di Barbaro, vengono catalogate senza l'esplicita menzione del loro autore.

Introducendo la forma della *grandeza*, Trissino ne indica anche le sottoforme, ora rinominate in modo parzialmente diverso rispetto all'esegesi prece-

166 Il tema sarà ripreso nella *Seconda divisione* della *Poetica*, ma anche in due altre opere trissiniane, *Epistola de le lettere nuωvamente aggiunte ne la lingua italiana* e *Dialωgω intitulatω il Castellanω nel quale si tratta de la lingua italiana*, edite da Mario Pozzi (*Discussioni*, rispettivamente pp. 96–105; pp. 119–176; per la contestualizzazione ivi, pp. 97–102).

167 Trissino, *La poetica* I, p. 30.

168 Ibid.

dente: *veneraziωne*, *aspreza*, *vehemɛnzia*, *splendωre*, *vigωre*, *circuiziωne*. Nella trattazione della prima sotto-forma (*Solemnity*), definita da Barbaro *maestà* e da Trissino *veneraziωne* per la relazione instituita tra le voci richieste e il contenuto da esprimere ("sentɛnzie di Dio, o di cose divine, o di virtù, o di qualche fattω glωriωsω de lj'homini"),[169] si legge il precetto noto:

> A la quale veneraziωne si ricercanω parole larghe ɛt alte ɛ che quasi cωnstringanω altrui ad aprir la bωcca nel prωferirle; ɛ questω specialmente fannω quelle parole che hannω mωlte *a* ɛt *o*, ɛ massimamente se sωnω poste in fine de le parole o sianω cωllωcate ne le principali cesure dei vɛrsi, cωm'è,
> *Giuntω Alexandrω a la famωsa tωmba.* [*Rvf* CLXXXVII]
> Fannω anchωra risωnare le parole, i diphthωngi ɛt *e* ɛt *u*, massimamente se dωpω lωrω siɛgue liquida avanti muta, cωm'è « pioggia, tɛmpω, prɛnde, giunte » e simili; ma nωn tantω ɛmpienω cωme le predette *a* ɛt *o*, lω *i* veramente è da schivare, perciò che fa tɛnue suonω ɛ senza alteza, cωm'è,
> *O bɛn finiti, o bɛn spiriti ɛlɛtti.* [*Purg*. III, 73][170]

In precedenza (§ 2.1.1) si è osservato come Trissino riprendesse il precetto ermogeniano ripristinandolo integralmente, includendo cioè, accanto alle vocali alte A ed O, l'avvertimento intorno all'adeguato posizionamento dei suoni in questione dentro le voci. Si nota così come Trissino riprenda anche l'avvertimento intorno alla I, talvolta trascurato da altri autori, di cui si omette però il riferimento ai denti. Oltre a tale lieve variazione della fonte si possono rilevare altri quattro dati interessanti: (i) a questa altezza storica e a differenza di quanto visto in precedenza, accanto a Ermogene non è neppure menzionato Bembo, per quanto il richiamo alla sua precettistica parrebbe obbligato, anche nel senso polemico del termine, sia dall'inserimento di un esempio petrarchesco sia dalla conoscenza delle *Prose*, la cui pubblicazione precede la pubblicazione dell'*Arte poetica* di soli quattro anni; (ii) è aggiunto un riferimento ai dittonghi esemplificato con lessemi vernacolari, ma del tutto conciliabile ad Ermogene, che prescriveva il ricorso ai dittonghi per il magnifico;[171] (iii) il precetto originariamente pensato per l'oratoria è traslato alla poesia con il ricorso al doppio *exemplum* petrarchesco e dantesco; (iv) l'esempio petrarchesco sarà ripreso in seguito anche da Ludovico Dolce.

Se il primo e il secondo punto attestano sufficientemente come Trissino assuma la dottrina ermogeniana in modo indipendente dalla precettistica volgare preesistente, vale la pena riflettere sugli altri due punti. Il fatto che, dentro un

169 Ivi, pp. 31s.

170 Ivi, p. 32.

171 Ermogene, *de id.* 248: "Secondly, words that contain a short *o* and end in a long syllable, such as *Orontēs*, produce Solemnity, as do those that have a lot of long vowels and diphthongs and those that end in these".

unico passaggio argomentativo, Ermogene possa essere ripreso alla lettera, come tale codificato, e contemporaneamente sezionato con alterazioni evidenti attesta come, nel caso di Trissino, l'operazione eseguita sia quella

> de un hermogenismo activo, tanto en la indagación terminológica como en la discriminación que privilegia ciertos datos sobre otros de igual rango. Las adiciones trissinianas consisten, en lo fundamental, en la aplicación de las teorías hermogénicas a la poesía y, particularmente, a autores vulgares, y son la contrapartida de la eliminación de todas las referencias del original a la actividad oratoria en general y a los discursos de Demóstenes en particular.[172]

In altre parole, nell'ambito della riflessione poetica, Trissino matura e sviluppa una posizione autonoma e personale, che lo rende lungi da costituire un semplice epigono di Ermogene. Per quanto, tuttavia, limitatamente concerne il precetto in questione e con riferimento a questo singolo passaggio della *Poetica*,[173] l'effetto

172 María José Vega, "La poética hermogénica renacentista: Giovan Giorgio Trissino", in: *Castilla: Estudios de literatura* 16 (1991), pp. 169–188, qui p. 182. Vega (p. 183) si riferisce al medesimo passaggio, ma da una diversa prospettiva che non si focalizza sul contenuto del precetto o sui fonemi in sé, ma sulla sua rappresentatività nel definire la tipologia di integrazione operata da Trissino nonché la sua posizione critica rispetto agli autori volgari: "Tanto en éste como en otros casos, son los criterios hermogénicos los que permiten comparar criticamente autores y obras vernaculares. La *Poética (I–IV)* de Trissino no presenta un simple epítome, sino una plena adaptación vulgar del sistema". Così anche Bernard Weinberg, "Giovan Giorgio Trissino. Nota filologica", in: *Trattati di poetica e di retorica* I, pp. 590–598, qui pp. 590s.: "Tutta la sua prima attività letteraria fu innovatrice".

173 Differentemente avviene in un passaggio tratto dalla *Seconda divisione* della *Poetica* (su cui § 2.1.3.1.1), in cui Trissino recupera il medesimo precetto ermogeniano corredato del medesimo esempio petrarchesco e lo espande, integrandolo in un discorso intorno alla metrica volgare del tutto coerente con quanto sostenuto nella *Prima divisione*. Quando tratta le cesure del verso, prescrivendo le combinazioni che "hannω grandissima forza nei vɛrsi, ɛ sωnω di grandissimω ωrnamentω a chi le sa commωdamente usare" (Trissino, *La poetica* II, p. 62), il poeta scrive infatti che "ωttimamente questa nona cesura si fa quandω cωrrespωnde a la quinta, il che fa il vɛrsω bɛllω, risωnante ɛt altω, cωme è: « Nel dωlce tɛmpω de la prima ɛtade », i quali vɛrsi sarannω anchωra più risωnanti se la quarta ɛ l'ωttava lωrω syllaba, che sωnω acute, haranno *a* vωcale o verω *ω*; ɛ massimamente se al dettω *a* ɛt *ω* seguirannω due cωnsωnanti de le quali la prima sia liquida ɛ l'altra muta, cωme è: [...] « Giuntω Alexandrω a la famωsa tωmba »" (p. 63) Sebbene non leghi esplicitamente le vocali A ed O al dispositivo del concorso vocalico come farà in seguito Antonio Minturno (cfr. sotto), Trissino si riallaccia all'esposizione precedente, relativa alla *cωllisiωne* e alla *prωnunzia cωngiunta* (rispettivamente elisione e sinalefe secondo Elena Abramov-van Rijk, *Parlar Cantando: The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Berna, Lang 2009, p. 205). Trissino invita infatti a ricorrere alla sinalefe qualora un concorso vocalico ricorra nelle cesure che rendono il verso "*bɛllω, risωnante ɛt altω*", tra cui la nona cesura appena esposta: "Per tωrnare poi a quellω che cωminciai a dire de la prωnunzia cωngiunta, dicω che in ciascuna de le predette quattrω cesure, quandω la parola lωrω termina in vωcale ɛ la seguɛnte parola cω-

sortito è di fatto quello di una ripetizione seriale: il precetto intorno ad A ed O viene volgarizzato, prescritto e trasmesso così com'è alla trattatistica successiva, corredato tra l'altro dal verso di Petrarca. Si spiegherebbe così come sia possibile la ricezione antitetica di Dolce che ricorre allo stesso *exemplum* per rimproverare al Petrarca una eccessiva gonfiezza stilistica. Per Trissino, del tutto coerentemente con i suoni grandi che esso contiene, tale verso attesta al contrario la *venerazione*, la componente grande dello stile petrarchesco. È il medesimo giudizio, il medesimo focus che apre la sezione sulle forme stilistiche, in cui Trissino passa in rassegna i poeti della letteratura volgare descrivendone la "maniera" mediante le categorie di Ermogene:

> le quali fωrme generali di dire, sωnω cωmunemente tutte in ciascunω dei buoni autωri; ma chi abωnda più in una, chi in un'altra, cωme il Petrarca abωnda in grandeza ε bεlleza; Dante in grandeza, cωstume εt artificiω; Cinω in kiareza ε cωstume; Guidω in dωlceza εt acume.[174]

Si potrebbe espandere ulteriormente il discorso intorno alla diffusione del precetto ermogeniano sulle vocali alte approfondendo svariati autori citati in precedenza, come Gabriele Zinano, Torquato Tasso e Bernardino Partenio, o includendone altri, come Giulio Cesare Scaligero, i cui epigrammi latini erano tra l'altro molto ammirati dal Marino.[175] Sia sufficiente sottolineare che, per quanto le modalità di integrazione del precetto nelle singole argomentazioni o nel più generale *discours* varino, A ed O rappresentano i prototipici suoni associati alla *gravitas*

---

mincia da vωcale, alhora nωn si fa cωllisiωne di vωcale, ma è prωnunzia cωngiunta" (Trissino, *La poetica* II, pp. 63s.). Seppur riferito a cesure specifiche, il riscontro poteva forse suggerire a Minturno che il concorso di A e O si addicesse particolarmente bene alla composizione di una sinalefe molto risonante.

174 Trissino, *La poetica* I, p. 31.

175 Russo, *Marino*, p. 180. Giacché Scaligero scrive pensando al latino non sarà incluso nella presente analisi. Ci si limita pertanto a rinviare agli studi di Patterson (*Hermogenes*, p. 72) e Grosser (*Sottigliezza*, pp. 82–88; 131–141) nonché ad evidenziare una posizione affine alla seconda linea "ermogeniana" delineata nel presente lavoro, quale autore che riprende fedelmente il precetto intorno ad A ed O e contribuisce a codificarlo. Il passaggio più noto è mediato dalla lettura del commento ermogeniano del Trapezunzio e si legge nel libro III dei *Poetices Libri Septem*: "Igitur Vocales grandisonae sunt, A, & O. Obscurum, V. obscurius Y. Exile I. Mediocre, E. In A, latitudo. In I, longitudo. In E, profunditas. In O, coartatio. In V, & Y, natura quaedam affinis ipsi I" (Giulio Cesare Scaligero, *Poetices Libri Septem*, Apud Antonium Vincentium, 1561, p. 208). Cfr. però anche il libro I di un'opera più antica, *De causis linguae latinae* (1540), dove il precetto già traspare: "Igitur vocales duae quae essent amplissimi soni A, & O" (Giulio Cesare Scaligero, *Iulius Caesaris Scaligeri De Causis linguae Latinae libri Tredecim*, Lugduni, Apud Sébastian Gryphium, 1540, pp. 70–72, qui p. 71). In merito al rapporto Scaligero-Ermogene va segnalata una problematicità di fondo già evidenziata da Grosser (*Sottigliezza*, pp. 82–88): da una parte, Scaligero accoglie il precetto ermogeniano, dall'altra, muove una aspra critica al retore e al suo commentatore.

anche presso questi autori, coerentemente con quanto prescritto da Ermogene. Per completare la descrizione della seconda direttrice interpretativa occorre soffermarsi su un ultimo autore che si dimostrerà centrale per l'esperienza tassiana, Antonio Sebastiani Minturno. Recependo e codificando a sua volta il precetto ermogeniano in (almeno) due opere e in due diversi passaggi, Minturno opera sulla fonte originale alcune variazioni notevoli, che influenzeranno poi anche il Tasso (§ 2.1.3.1.2; § 2.1.3.2).

Antonio Minturno, vescovo di Ugento (1558) e di Crotone (1565), attivo nel Concilio di Trento, scrive due poetiche, l'una in latino intitolata *De poeta*, l'altra in volgare intitolata *Arte poetica*, precedute da un dialogo perduto, *Accademia*, che risale al biennio 1525–1527 e si sovrappone pertanto sia alla data di pubblicazione delle *Prose* bembiane sia alle revisioni trissiniane della *Poetica*.[176] La datazione delle due poetiche di Minturno è incerta, ma la sua attività risale presumibilmente agli anni compresi tra il 1526 e il 1546: per il *De poeta*, *princeps* del 1559, si ipotizza una stesura durante i primi anni Venti del secolo, dato che in una lettera del 1541 l'autore afferma che l'opera circolava già manoscritta.[177] Lo stesso dovrebbe valere anche per l'*Arte poetica, princeps* del 1563, ma circolante manoscritta già nel 1557, così che si ipotizza una stesura più o meno contemporanea o di poco successiva al *De poeta*.[178] Il rapporto tra i due testi è controverso per la critica, dato che non è sicuro se l'*Arte poetica* consista in una trasposizione degli argomenti del *De poeta* o attesti un cambiamento nel pensiero minturniano rispetto all'opera latina. Come segnalano Gerhard Regn, Bernhard Huss e Florian Mehltretter, è molto probabile che sull'opera volgare abbia esercitato un influsso, non marginale, ma talvolta trascurato dalla critica, anche il dialogo perduto.[179] Per il discorso intorno alla sonorità della lingua poetica, con particolare focus sul precetto e sulle forme ermogeniane, va premesso che non si assiste a sostanziali variazioni tra un'opera e l'altra. I quattro passaggi, anzi, sono del tutto

176 Per la biografia di Minturno, la datazione e il prospetto delle opere cfr. Gennaro Tallini, "Sebastiani Minturno, Antonio", in: *Dizionario biografico degli italiani* 91 (2018), pp. 704–707, in particolare p. 705, aggiornato da id., *L'officio del Poeta: studi su Antonio Minturno*, Roma, Ali Ribelli Edizioni 2020, pp. 25–57; pp. 313–344.

177 Tallini, "Minturno", p. 705, con riferimento all'epistola spedita da Minturno a Miguel Mai il 5 gennaio 1541. Cfr. anche Eugenia Fosalba, "Tracce di una precoce composizione (ca. 1525–1533) del *De Poeta* di Minturno. A proposito della sua possibile influenza su Garcilaso de la Vega", in: *Critica letteraria* 173 (2016), pp. 627–650.

178 Tallini, "Minturno", p. 705.

179 Cfr. Huss/Mehltretter/Regn, *Lyriktheorie(n)*, p. 64: "Anders als in der Forschung gemeinhin angenommen, besteht die Wahrscheinlichkeit, dass die *Arte poetica* nicht lediglich eine Weiterentwicklung von Konzepten aus *De poeta* ist, sondern daneben in erheblichem Umgang Theoreme aus einem früheren, heute verlorenen Dialog Minturnos mit dem Titel *Accademia* aufgreift"; corsivi originali.

sovrapponibili: identiche sono le descrizioni dei suoni, identica la *dispositio* degli argomenti, gli esempi sono tradotti alla lettera dal latino al volgare, mentre l'unica significativa variazione coinvolge, inevitabilmente, gli *exempla* di riferimento tratti dai poeti. Tale circostanza permette però di evidenziare un dato fondamentale: il precetto ermogeniano intorno ai fonemi A ed O è per l'autore sempre valido a prescindere dalla lingua di riferimento; parimenti, la fonte ermogeniana è soggetta alla stessa identica variazione in entrambi i testi. Potrebbe dunque trattarsi di una mera trasposizione della medesima argomentazione da una lingua all'altra oppure potrebbe essere indice di una forte coerenza interna nella riflessione minturniana. La seconda ipotesi sembra confermata dalle analisi stilistico-linguistiche di Andrea Afribo, il quale nota come Minturno impieghi i concorsi vocalici nella produzione poetica in modo del tutto conseguente con la teoria esposta.[180]

Si consideri dunque la prima coppia di passaggi rilevanti. Nel libro IV dell'*Arte poetica*, *Quarto ragionamento, Divisione di Lettere, Qual sia la forza di ciascuna Lettera, e quale il suono*, i due interlocutori Ferrante Carafa e Minturno stesso discutono della necessità che il poeta scelga, accanto alle sentenze da esprimere, anche le parole adatte. Come sostiene Minturno, per quanto molti ragionamenti siano già noti ai più e siano dunque trascurabili, lo stesso non può essere detto per le lettere e i suoni vocalici, componenti minime delle sillabe e delle parole, che meritano un approfondimento:

> Nè penso vi sieno occolte le cose, che i philosophi ambitiosi v'aggiungono. Ma, benche quelle, come non molto importanti, ma più tosto dalla proposta materia lontane, io stimi doversi lasciare; non però giudico disconvenevole il veder delle lettere, qual sia la forza di ciascuna, e quale il suono; conciosiacosa, che da loro congiungimenti nascano le misure, e quei numeri, che noi tempi chiamiamo. Percioche, come le syllabe composte di lettere più risonanti sono più chiare, così le parole fatte di syllabe più sonore empiono più gli orecchi: e, quanto di spirito ha più ciascuna, tanto è più ella ad udire. E quel, che fà il congiungimento delle syllabe, fa anche la composizione delle parole, che giunta qual con una, e qual con altra meglio risuoni.[181]

L'osservazione funge da pretesto per svolgere alcune digressioni sul tema, soffermandosi sulle diatribe linguistiche e ortografiche del tempo, in particolare quelle tra Tris-

180 Afribo, *Gravitas*, pp. 96–115, qui p. 96: "Visti così, di fretta, i luoghi e i perché delle assenze, passo a censire, sempre per campioni saltuari le presenze. Darò di seguito delle liste di *raffronti* [concorsi vocalici] seguendo le tracce – meglio, le graduatorie – minturniane e tassiane, proprio perché la carta rispetta le loro indicazioni, la prassi rispetta la teoria: nel senso che la A e la O sono le vocali di gran lunga più implicate negli scontri (giusta senz'altro la loro maggiore frequenza in generale)".

181 Antonio Sebastiani Minturno, *L'arte poetica del Sig. Antonio Minturno*, Venezia, Per Gio. Andrea Valvassori, 1563, p. 288.

sino e l'Accademia senese, attestando così indirettamente la ricezione della *Poetica* trissiniana. Al termine di questa ultima digressione si introduce il passaggio citato per la letteratura volgare. Per quanto concerne invece il corrispettivo passaggio latino, esso è tratto dal libro VI del *De poeta*. Pur non costituendo più un dialogo, l'esposizione è legittimata con il medesimo argomento introduttivo citato nell'*Arte poetica*, vale a dire è necessario per il poeta conoscere il suono delle lettere, componenti minime delle sillabe, a loro volta componenti minime delle parole, e così via:

> Atque de hoc quidem gener puto me satis dixisse. Verum de ratione Latine, emandateque scribendi cum abunde, qui eam se tractare profitentur, docuerint, supervacaneum erit admonere, in locutione spectandas esse, ut parteis, principio literas, deinde exiis quae constantur syllabe, postea coniunctiones, tum verba [etc.][182]

Anche i due passaggi relativi al suono delle lettere e, in special modo, delle vocali nelle due lingue sono del tutto sovrapponibili. Cambiano solo le circostanze di proferimento, ma le argomentazioni e le caratteristiche attribuite sono tradotte alla lettera:

> [Fer.] Ma, poiche assai s'è detto, per insegnarci, quante, e quali lettere avere debba il nostro Alphabeto: diteci, quel che al Poeta rimane di loro à conoscere. [Min.] Prima è da sapere, per se quali se n'odano, quali con l'altre: e di queste quali sten mezze vocali, quali niente per se, con l'altre assai poco udir si facciano. Dapoi, quali habbiano pieno e grande il suono, quali humile e basso; quali aspro, quali piacevole; quali grave, quali acuto, quali inchinato; quali fosco e chiuso, quali aperto e chiaro; quali molle, quali duro; quali veloce, quali tardo: percioche l'A è più sonante, e più chiaro; l'O più pieno, e più grave; più acuto, e più dimesso lo I; più sottile, e più languido lo U; di suono mezzo tra questi due elementi lo E.[183]
>
> Nam ut syllabe, inquit Fabius, è literis melius sonantibus clariores sunt, ita verba ex syllabis magis vocalia, & quo plus queque; spiritus habet auditu pulchrior, ut aliud alii iunctum melius sonet. Ac primum cognoscendum est, qua literarum per se audiantur, quae pene vocales cum aiis, quae perse nihil, cum aliis parum. Deinde quae plene sonet, quae summisse, quae aspere, quae leniter, quae gravi sono, quae acuto, quae flexo, que fusca, que clara voce, quae molli, que dura, quae cita, quae tarda. Nam A. vocalius auditur, plenius O atque gravius, acutius summissiusque. I Tenuius, V & exilius. His interiecto quondam E sono.[184]

182 Antonio Sebastiani Minturno, *Antonii Sebastiani Minturni De poeta*, Venetiis, apud Franciscum Rampazetum, 1559, pp. 446s.
183 Minturno, *Arte poetica*, pp. 300s.
184 Minturno, *De poeta*, p. 447.

La gerarchia di Minturno corrisponde perfettamente: la A e la O sono rispettivamente chiare e gravi in latino come nel volgare, la O addirittura precede la A in gravità. Seguono la E, di suono intermedio, la I e infine la U. In altre parole, nell'argomentazione già si avverte l'ipotesto ermogeniano, anche se la conferma della sua presenza è fornita solo dalla seconda coppia di passaggi che si confronteranno tra poco. Relativamente alla coppia di passaggi in questione, la mezzanità attribuita alla E potrebbe suggerire una commistione della fonte ermogeniana con le *Prose* bembiane, ma vi sono alcuni elementi che suggeriscono la frapposizione di una fonte intermedia. Per intanto, basti considerare che il precetto fonetico riportato consente di rispondere a un problema lasciato irrisolto dall'altrimenti ottima analisi di Andrea Afribo, il quale affermava di Minturno: "Qui (e altrove) [= nella teoria e prassi poetica minturniana] Bembo e la sua "variazione" sembrano contare proprio poco".[185] Alla luce dell'analisi minturniana del sonetto proemiale del *Canzoniere*, il critico centrava però il nocciolo della questione, constatando:

> quarant'anni dopo la lezione bembiana, l'argomento può essere sempre lo stesso, il sonetto proemiale, ma non più l'occhio di chi lo legge. Gli occhi, appunto, la messa a fuoco, gli obiettivi, tutto è sensibilmente mutato. [...] Una spia ulteriore che qui Bembo è lontano e che Minturno è invece del tutto immerso in un progetto di fondazione e definizione dello scrivere grave [...].[186]

Il problema di fondo è esattamente quello rilevato: l'ottica stilistica di Minturno è cambiata e il motivo per cui essa non coincide con i precetti bembiani è che, allo sguardo del trattatista come a quello di altri autori, si è interposta la lente ermogeniana. Anche se la centralità del retore per Minturno è accertata dagli studi di Annabel M. Patterson e Hermann Grosser,[187] Afribo non la considera nell'equa-

185 Afribo, *Gravitas*, p. 80. Più di recente, Tallini (*Officio*, pp. 207–217, qui p. 208; p. 211) ha dedicato un capitolo alla "assenza del Bembo" dagli scritti teorici e poetici del Minturno, una circostanza che definisce "leit motiv", "indice di una dichiarazione di intenti più che meditata e ragionata sulle proprie fonti, sui propri primari interessi teorici". Tra i fattori che potrebbero aver determinato tale assenza, Tallini ne elenca due estremamente significativi: Minturno proverebbe un certo "disinteresse tecnico" per il pensiero bembiano a causa del proprio diverso approccio, più strettamente retorico e "di matrice ciceroniana, longiniana ed ermogenea", nel concepire la poesia, nonché resterebbe saldamente legato alla propria formazione napoletana (pp. 209s.) – una interpretazione condivisibile anche quando applicata, come si vedrà, alla questione della sonorità.

186 Afribo, *Gravitas*, p. 78. Di contro Tallini, *Officio*, p. 27: "[I] limiti della critica sono consistiti nell'aver gestito le questioni minturniane solo nell'ottica della contrapposizione alle *Prose* di Bembo", con il merito "di aver denunciato tale posizione ambigua esteticamente, ma senza esporne i criteri reali di scelta e organizzazione del discorso teorico di Minturno".

187 Patterson, *Hermogenes*, *passim*, ma almeno p. 28; Grosser, *Sottigliezza*, pp. 23–91.

zione e non può quindi definire le cause del cambiamento stilistico in atto che sintomaticamente percepisce. L'influenza ermogeniana è però innegabile nell'*Arte poetica* e nel *De poeta,* come attesta la seconda coppia rilevante di passaggi. In seguito, Minturno riprende infatti il tema della qualità vocalica esponendo, in totale coerenza con la gerarchia postulata, il precetto ermogeniano noto: nell'*Arte Poetica*, "Ma di quelle vocali è più numerosa, e piena l'apritura, che son più risonanti: quali sono O, & A"; nel *De poeta*, "[s]ed quae vocaliores sunt literae, numeriosior earum hiatus est. Eiusmodi verò esse diximus, O. & A".[188]

A prima vista, Minturno riprende letteralmente il precetto di Ermogene. È effettivamente così per quanto riguarda i fonemi specifici e la loro attribuzione al registro della *gravitas*. Considerando però con maggiore attenzione il contesto in cui il precetto viene integrato per la seconda volta in entrambe le opere, si nota come Minturno stia facendo esplicito riferimento al principio della composizione delle sillabe, vale a dire la loro combinazione dentro o tra le parole. Ricorrendo ai termini *apritura* o *hiatus*[189] il trattatista intende infatti approfondire uno stilema sonoro specifico, il concorso vocalico, definibile *stricto sensu* come una concatenazione di vocali poste ai margini di due parole contigue. Si citano i passaggi rinviando gli approfondimenti specifici (§ 2.1.3); per intanto appare sufficiente evidenziare lo scarto dalla teoria ermogeniana originaria. Il precetto è sottolineato in grassetto alla fine di entrambe le esposizioni:

188 Rispettivamente Minturno, *Arte poetica*, p. 323; Minturno, *De poeta*, p. 466. Per essere più precisi, il precetto viene ripreso una terza volta nel libro IV dell'*Arte poetica*, quando l'autore conclude la sezione dedicata al numero: oltre ai "numeri, che vengon da gli accenti delle voci, e dalle pose delle parole, e delle sentenze" occorre prestare attenzione anche a "quelli, che venir detto abbiamo dalle syllabe, e dalle parole" (p. 364), vale a dire alle durate ritmiche che si possono attribuire alle consonanti e alle vocali in combinazione. Così è opportuno considerare "parimente il suono della vocale: conciosiacosa, che, come s'è detto, O, & A, si facciano più, che l'altre udire" (p. 365). Il precetto ermogeniano viene integrato in tutta coerenza nella teoria minturniana quale spunto per ulteriori elaborazioni concettuali. Lo stesso fenomeno avviene anche nel caso del concorso vocalico, come sarà presentato nel presente paragrafo.

189 Il termine *hiatus* è da interpretarsi in senso anatomico, come sinonimo di *apritura* usato per indicare il grado di apertura della bocca e non come riferimento al dispositivo retorico. Cfr. anche *Dizionario della lingua italiana*, a cura di Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini, vol. II, 2, Torino, UTET 1869, p. 1263: "IATO. Scontro di due vocali che non si possono l'una dietro all'altra profferire staccandone alquanto il suono senz'aprire la bocca un po' più del solito. *Aureo* lat., da *Hio*. Dice col suono Apertura; e Cic. compisce la locuz. *Oris hiatus*. Ma noi non l'abbiamo se non nel senso gramm. e rett.; e dicesi tanto l'atto delle labbra quanto lo scontro de' suoni, e i suoni stessi che si collidono senza elidersi".

Ma in quelle [parole] guardar debbiamo, che la compositione e di loro istesse, e delle syllabe, delle quali elle si fanno, sia già la cosa, che si tratta, richiede. Percioche essendo le lettere parte vocali, e parte consonanti, che non per se, ma con quelle udir si fanno; e così diverse, e di vario suono, come da noi s'è detto; i Grammatici diedero questo precetto, doversi quelle talmente incontrare, e sì acconciamente giugner tra loro, che 'l concorso, e lo scontro non sia duro, & aspro; nè languido, & aperto. Ma, come che nel grave & alto dire delle prose tale scontro, e tale apritura sia da fuggire; conciosiacosa che nell'humile, e basso non si schifi; pur tanto è di lontano, che da' Poeti non si riceva, che affine che 'l verso con più numeroso, e pieno suono agli orecchi pervenga, con sommo studio, e con grandissima diligenza si ricerca. Taccio, come nelle medesime voci due vocali attamente si congiungano, si come in *Voi*, *Studio*, *Odio*; e come si dividano, per far più piacevole, e molle il corso delle parole; qual'è in *Aureo colore*, e *Marmorea colonna*: ma ben dirò, che in diverse, ove le vocali non si scontrassero, il verso assai perderebbe; o che l'ultima vocale dell'antecedente parola ceda alla prima della seguente: qual'è,

Voi, ch'ascoltate.

ò pure allo 'ncontro: qual è *la 've*, in vece di *là ove*. O che l'una non ceda l'altra: e ciò in due modi, o che l'una e l'altra syllaba intera rimanga, il che rare volte avviene: si come,

Ma io v'annuncio, che voi siete offesi
Da un grave, e mortifero Lethargo.

o che s'abbraccino talmente, che, benchè l'una e l'altra vocale s'oda, non però se ne faccia più di una syllaba nella misura del verso: qual'è negli allegati versi,

Che voi siete offesi.
Grave, e mortifero Lethargo.

In his & eorum inter se Structura, & Syllabarum, ex quibus illa conficiuntur, diligenter observanda est, an eiusmodi sit, qualem res ipsa postulat. Cùm enim aliae sint literarum vocales, cum his aliae consonant, ipsaesque; in ea, de qua princìpiò dixi, varietate reperiantur, praeceptum quidem utique est, ita iungi, aptarique; inter se oportere, ut neve asper earum concursus, neve hiulcus sit, sed quanquàm oratores in graviore quidem ratione dicendi, ne hiulcè concurrant, quae per se audiuntur, prospiciunt. (Nam id non adeo vitant in humiliore) poetae tamen ut hoc sibi cavendum putent, tantum abest, ut quo plenius, numerosiusque; carmen sonet, faciant consultò, & exquisitè, idque no in singulis modò, eisdemque verbis, Sed etiam qua diversa committuntur, ut

Glauco, & Panopeae, & Inoo Melicertae. Et
In Actaeo Aracyntho. Et
Dardanio Anchisae.

Cùm inter se ille plaudere quodammodo videantur, habet enim hiatus eodem praesertim in vocabulo suave quiddam cum dignitate coniunctum, quod cùm animaduertisses Homerus Ionicis ad hoc ipsum utitur verbis. Nam *πολυφλοίσβοιο θαλάσσης* cùm mollius, tum etiam plenius sonat, quàm πολυλυφλοίσβωτε *θαλάσσης*. Quid *πηληιάδεω Ἀχιλῆος*? nónne Homericae & suavitatis multum habet, & maeistatis? hiulca verò commissura verborum ampliore fit sono, & graviore, cùm insistat, dicentemque remoretur, sive eaedem concurrant vocales, ut

Multa quoque & bello passus.

Sive dispares, ut

Troiano à sanguine duci.

Tardius enim hoc modo fluit carmen, quàm si dictum esset,

e in quello,

Voi, ch'ascoltate in rime sparso [sic] *il suono.*

Questo congiungimento di lettere con tale apritura, percioche ritiene, e ritarda il corso del parlare, rende più grande, e più grave il suono del verso. Poteva il Petrarca dire,

Di quei sospir, di ch'io nutriva il core. Et io,
E la serena mia quetava l'onde.

ma scemava della tardità, con la qual va più grave così quel verso,

Di quei sospiri, ond'io nutriva il core.

come questo,

E la serena mia acquetava l'onde.

Conciosiacosa, che in questo modo il suono si raddoppi, il qual si fà non meno udire nello scontro amichevole delle medesime, che delle dissimili vocali. Nè tacerò, che molto diletta, che 'l principio del seguente verso cominci da vocale, e si scontri col fine dell'antecedente: qual'è,

Ond'io nutriva il core.
In su 'l mio primo giovenile errore.

Il che più empirà gli orecchi, se sia la medesima vocale, la qual termini l'antecedente verso: qual'è,

Quando fra l'altre donne ad ora ad ora
Amor vien nel bel viso di colei.

Et tanto manca, che questo scontro, e quest'apritura dispiaccia, che non una volta in un medesimo verso vien fatta. **Ma di quelle vocali è più numerosa, e piena l'apritura, che sono più risonanti: quali sono O, & A.**[190]

Multaque iam bello passus. Et
Troiano sanguine duci.
Nam geminatur hoc pacto sonum, qui magis auditor vocalium earunde, quàm dissimilium concursu. Ac singulis quidem in pedibus hiatum hunc passim offendes. Nam in primo

Una Eurusque Notusque runt. In secundo,
Hi summo in fluctu pendent. In tertio,

Queis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis
Contigit oppetere, ò Danaum fortissime gentis
Tydide, mene Iliacis occumbere campis
Non potuisse, tuaque hanc animam effundere dextra?

Quorum primus secundo in pede versus, in tertio caeteri perbelle hiant, & numerose, in quarto,

Fluctusque ad sireda tollit. In quinto,
Scenis decora alta futuris. In sexto,
Carealisque arma.

Fit etiam in primo cum syllaba pes ultimus in antegridiete superat versu, ut

Ignari hominumque locorumque.
Erramus.

Aut cum integer desinens in vocalem, neutiquàm redudant

Circumque atrae formidinis ora. Ireque.

Quod magis implet aures, si ab eadem vocali pes princeps subsequentis incipiat,

Vicina vesevo [/] Ora iugo
Nec modò eundem bis versum hiantem reperies, ut

190 Minturno, *Arte poetica*, pp. 322s.

Saevus ubi Aeacide telo iacet Hector, ubi ingens Sarpedon.
Verùm etiam eundem utinque pedem, ut

Cum gemitu, atque atros siccabat veste cruores.

Nam per saepe tum pedis initium, ut exemplis ostensum est, tum finis hiatum habet, cuiusmodi est,

Ergo Iris.
Et bene apud memores veteris stat gratia facti

Interdum quoque medium, ut illud,

Tuaque animam hanc effundere dextra. Et
Ergo ubi. Et *Ille ego*

Atque hunc quidem in modum sese collidunt vocales, atque explodunt. Illa verò hiant, quod rarius fit, sine ulla explulsione, quae iam attulimus.

Dardanio Anchisae. Et
In actae Aracyntho.

Et verò maiore cum plausu, cùm initia sint pedum, nec spatio diminuantur, quàm ea, quae pedum extrema sunt, & contrahuntur.

Victor apud rapidum Simoenta sub Ilio alto. Et
Insulae Ionio in magno.

Ubi etiam tertio pede hiante numerosè vocales colliduntur. **Sed quae vocaliores sunt literae, numerosior earum hiatus est. Eiusmodi verò esse diximus, O. & A.**[191]

Il confronto dei due passaggi con la fonte consente di rilevare come Ermogene non abbia mai fatto esplicito riferito alle vocali poste in concorso, ma sempre ed esclusivamente alle vocali isolate: con quello specifico precetto raccomandava infatti di impiegare A ed O dentro la medesima parola. Così chiarisce anche l'esempio scelto

191 Minturno, *De poeta*, pp. 465s.

per illustrare la maggiore solennità stilistica conferita dal posizionamento finale dei due fonemi: "Long *a*'s and *o*'s elevate and broaden speech especially if they occur in the final syllables of the words, as in Plato when he says, ***h*o** *men dē* ***meg*a**s *hēgem***ō***n en our***a***n***ō*** *Zeus*, 'Zeus, the great leader in heaven' [*Phdr. 246e*]".[192] Così a loro volta chiariscono anche gli altri esempi ermogeniani citati in cui le vocali ricorrono in diverse posizioni dentro la medesima parola: per l'alfa pronunciata in modo particolarmente martellante e dilatato, l'esempio di Teocrito [15.88] *Athanaía*,[193] per l'omicron abbinata a una sillaba lunga finale, l'esempio *Orontēs*, per omega, la variazione ortografica illustre di Platone *ōōnistikē*.[194] La struttura argomentativa del trattato stesso contribuisce inoltre a convalidare questa tesi: Ermogene scompone metodicamente ogni idea stilistica su tre livelli diversi che potrebbero corrispondere ai termini cinquecenteschi concetti, voci e composizione delle voci. Trattando la composizione richiesta alla prima sotto-forma della *grandezza* (*Solemnity*), il retore raccomanda sì il concorso vocalico e, trattando le voci adatte a questa forma, menziona sì le vocali A e O, ma non combina mai esplicitamente i due livelli nell'esposizione. A livello formale si tratta di due passaggi separati.[195]

Non si intende con questo sostenere che il concorso magnifico non possa realizzarsi con i suoni A e O secondo Ermogene, anzi, l'interpretazione è legittima se si rapportano le due prescrizioni in questione; tuttavia, questa resta pur sempre una interpretazione a posteriori. Dare per scontato che Ermogene prescriva fin dal principio il concorso con tali specifici suoni – come sembra suggerire ad es. Hermann Grosser –[196] comporta il rischio di trascurare il tasso di rielaborazione e anche di radicalizzazione cui è soggetto il trattato retorico nel corso della sua esegesi cinquecentesca, sottovalutando il contributo storico dei singoli autori o fraintendendo lo sviluppo storico della ricezione stessa. Prima della interpretazione

192 Ermogene, *de id.* 247–248; mio corsivo.

193 Ermogene, *de id.* 247 (traduzione Lempp, p. 26); la traduzione di Wooten (p. 22) parafrasa infatti l'esempio originale: "Teocritus (15.88), for example, depicts a man who is angry with women who, because they speak Doric, use lots of broad *a*'s in their speech".

194 Ermogene, *de id.* 247: "That is why, according to Plato [*Phdr. 224d*], some people call *oiōnistikē* (augury) *ōōnistikē*, to make it sound more solemn by adding an extra long o".

195 Per le vocali cfr. Ermogene, *de id.* 247–248; Per il concorso cfr. Ermogene, *de id.* 251. Per quanto concerne specificatamente il secondo passaggio [*de id.* 251], relativo al concorso vocalico nella *Solemnity*, il retore non sembra prescrivere il concorso quale parametro determinante; si limita piuttosto a consigliare all'oratore di non ostinarsi nel cercare di evitarlo: "In arranging the words in the sentence to produce a solemn effect one should not be overly concerned about sounds that clash or hiatus". Sul concorso secondo Ermogene cfr. oltre § 2.1.3.1.1.

196 Cfr. Grosser, *Sottigliezza*, p. 110; p. 288 nota 1, rispettivamente su un passo della *Retorica* di Bartolomeo Cavalcanti e dei *Discorsi del poema eroico* di Torquato Tasso.

minturniana non vi sono elementi tali da far supporre che, per gli altri autori, il precetto ermogeniano vada riferito alle lettere intese in combinazione. Vi sono piuttosto elementi che suggeriscono il contrario: Bartolomeo Cavalcanti illustra esemplarmente il precetto ricorrendo a parole isolate;[197] Daniele Barbaro prescrive invece le vocali A e O alla forma magnifica, ma sanziona apertamente il concorso vocalico,[198] chiarendo così di fare riferimento alle sole vocali A ed O poste in parole non contigue. Se Ermogene si fosse però riferito sin dal principio al concorso di A ed O, la storia della ricezione esposta nel presente paragrafo si ridurrebbe al frutto di un sistematico malinteso interpretativo, che ricorrerebbe non soltanto in autori e momenti storici diversi, ma soprattutto senza che si possa assumere un contatto tra essi, dove la sola eccezione 'eccentrica' a questa spiegazione sarebbe costituita dalla trattazione minturniana, seguita poi da quella tassiana. A meno di non identificare un comune denominatore che giustifichi un'esegesi errata della retorica ermogeniana in tutti gli altri autori, appare più ragionevole supporre che sia iniziativa di Minturno ricollegare esplicitamente i due precetti l'uno all'altro, compatibilmente con le concessioni dello stesso Ermogene.

Ne deriva che Minturno ricopra un ruolo storico di primo piano per il consolidamento del modello ermogeniano relativamente alla sonorità della lingua. Il trattatista codifica infatti univocamente e per la prima volta nella storia del volgare la A e la O come fonemi vocalici gravi per la loro specifica modalità articolatoria: l'apertura della bocca richiesta dalla loro emissione non solo rende "più numerosa, e piena" l'orazione, ma "ritiene, e ritarda il corso del parlare, rende[ndo] più grande, e più grave il suono del verso".[199] Il motivo soggiacente è un argomento retorico valido sin dall'antichità, secondo cui il parlare arduo da proferire è duro e pertanto aspro e grave;[200] per il medesimo motivo lo iato, quale scontro

197 Cavalcanti prescrive le vocali A, E, O alle singole voci e, anche quando le considera in relazione ai nessi sillabici, pur fa riferimento alla loro combinazione con consonanti specifiche in parole isolate. Come si vedrà (§ 2.1.3.1.1), Cavalcanti introduce il concorso vocalico soltanto in seguito all'interno del trattato quando riprende esplicitamente la dottrina ermogeniana ampliandola con notevole iniziativa.

198 Barbaro, *Della Eloquenza*, p. 406: "[ARTE.] La dispositione et il sito delle parole nella maestà del dire dee talmente ordinarsi che non vi sia concorso di vocaboli onde la bocca si apra sconciamente".

199 Minturno, *Arte poetica*, p. 323; ivi, p. 339: "l'apritura, che di sua natura rende la pronuntia tarda, e lenta".

200 Cfr. ad es. Quint., *Inst. or.* IX, 4, 27–32, qui 31, sulle possibilità di alterare la composizione per ricercare effetti aspri o disarmonici: "Domizio Afro soleva trasportare certe parole alla fine dei periodi soltanto per rendere aspra la composizione [...]. A tal punto egli rifuggì dal piacere tenero e delicato della cadenza musicale, che ai ritmi naturali opponeva qualcosa che li impedisse" (vol. II, p. 349). Il retore sta pensando specificatamente agli iperbati e figure simili, ma è chiaro che il loro effetto inevitabilmente si ripercuota sulla disposizione delle voci nonché complessivamente sul ritmo e sulla cadenza dell'orazione; subito dopo, Quintiliano tratterà infatti i fenomeni fone-

articolatorio difficile da pronunciare tra vocali contigue, era fortemente sanzionato dalle autorità retoriche latine.[201] Ha dunque pienamente ragione Andrea Afribo quando afferma che Minturno è programmaticamente rivolto al polo della *gravitas* stilistica: non solo quando sceglie di seguire un precetto che Ermogene postula per la forma magnifica o grave, ma anche perché in lui "è centralissima l'analisi dei «raffronti vocalici», del suono *ampio* e dell'effetto *numeroso* che questi imprimono al verso".[202] Ai concorsi vocalici Minturno dedica numerose pagine

tici (*Inst. or.* IX, 4, 33–36). Sulla mia medesima linea argomentativa anche Afribo (*Gravitas*, p. 79), il quale rileva per Minturno una "gravità che rischia ad ogni passo di sforare in asprezza". Afribo parla di un Minturno lontano dall'influsso delle *Prose* bembiane per la sua predilezione per la *gravitas* stilistica e il presente lavoro ha a sua volta insistito sulla distanza che intercorre tra le precettistiche di Bembo e Minturno per l'influsso della retorica ermogeniana sullo stile magnifico. Per non ricadere in interpretazioni parziali che privilegino la sola componente fonica grave e aspra della precettistica minturniana dimenticando la componente eufonica cfr. Elena Abramov-van Rijk (*Singing Dante: The Literary Origins of Cinquecento Monody*, Londra/New York, Routledge 2016 [2014], pp. 49–73): si consideri infatti la raccomandazione di operare un "dolce temperamento della gravità" nella composizione delle voci (Minturno, *Arte poetica*, p. 344, citato anche in Abramov-van Rijk, *Singing*, p. 54) o la lode dei versi petrarcheschi in cui Petrarca tempera la durezza (ivi, pp. 70s.). Questo ultimo passaggio dedicato ai "leggiadri temperamenti [del]le rime del Petrarca" e all'abilità con cui "egli temperò l'asprezza delle rime con la piacevolezza" si legge in Minturno, *Arte poetica*, pp. 365s.

201 Cfr. almeno Cic., *Orat.* 150 (citato secondo l'edizione di riferimento: "De Oratore ad Quintum fratrem libri tres", in: id., *Opere retoriche*, a cura di Giuseppe Norcio, vol. I, Torino, UTET 1986 [1976], p. 885): "Come l'occhio, quando leggiamo, così la mente, quando parliamo, bada al vocabolo che viene sùbito dopo, in modo che l'incontro della fine di una parola col principio della seguente non formi uno iato o una cacofonia. Infatti, anche se i concetti sono piacevoli e importanti, se sono espressi con parole mal disposte, offendono le orecchie, il cui giudizio è severissimo. E in questo la lingua latina è talmente rigorosa, che non incontri un uomo così grossolano, che non voglia legare le vocali"; Quint., *Inst. or.* IX, 4, 33 sui difetti della composizione: "C'è, poi, l'incontro delle vocali: in séguito al quale il periodo rimane sdrucito, si arresta a mezzo e quasi quasi soffre. Il suono peggiore lo avranno le sillabe lunghe in cui si uniscono tra loro le stesse lettere: ma *particolarmente sgradevole sarà lo iato di quelle che vengono pronunziate a bocca incavata o molto aperta*" (vol. II, pp. 349–351). Segue una parziale relativizzazione (Quint., *Inst. or.* IX, 4, 35–36), significativa perché attribuisce al dispositivo la capacità di rallentare il discorso e pertanto di innalzarlo, almeno in rare occasioni: "Di ciò, tuttavia, non si deve aver terrore come se si trattasse di un grosso delitto, e non so, su questo punto, se sia peggiore la negligenza o il troppo zelo. Giacché questa paura soffocherà necessariamente l'impeto oratorio e lo distoglierà dagli obiettivi più importanti. Per questo, come è segno di negligenza permettere lo iato, così lo è di piccineria averne assoluto terrore [...]. *Perché, da una parte le fusioni di lettere tra di loro, dette* synaloiphái*, rendono il periodare ancor più agile che se tutte le parole terminassero con la propria finale, dall'altra gli iati qualche volta sono opportuni e dànno maggior ampiezza a certi pensieri, come* pulchra oratione *[...], poiché le sillabe lunghe di per sé e, vorrei dire, rotonde assumono anche una funzione di intervallo tra vocali, come se si facesse una pausa*" (vol. II, p. 351); miei corsivi.

202 Afribo, *Gravitas*, p. 78, corsivi originali.

in entrambe le poetiche, individuando dettagliatamente le varie tipologie possibili. Le distingue per posizione (tra le parole, come prevede l'interpretazione *stricto sensu*, ma anche dentro le parole medesime, quale dittongo, iato o quale allitterazione posta all'inizio o al termine di una serie di voci, e persino tra un verso e l'altro, ossia tra la vocale finale del verso precedente e la vocale iniziale del verso successivo), per le lettere che vi partecipano (concorso vocalico, consonantico) nonché per qualità fonica che possono conferire al componimento poetico (concorso grande o aspro, dolce).[203]

Il passaggio dalle vocali isolate di Ermogene alle vocali in concorso di Minturno è fondamentale se si tiene conto delle sue implicazioni storiche: per la riflessione del Tasso stesso, che prescriverà esplicitamente il concorso di A ed O nell'esposizione intorno alla forma magnifica richiesta al poema eroico,[204] ma anche per la modalità con cui Minturno riadatta il precetto. In particolare, Hermann Grosser parlava di sintesi parziale e insoddisfacente nel recupero della precettistica ermogeniana,[205] mentre Giulio Ferroni riteneva, in generale, l'operazione sistematizzatrice di Minturno l'effetto di una "volontà di restauro archeologico", rispecchiante un contesto letterario partenopeo ritenuto "manieristico" perché incapace di offrire una elaborazione culturale alternativa fertile in grado di imporsi e di fronteggiare la precettistica bembiana.[206] Nel caso della riflessione intorno ai fonemi sembra ra-

203 Minturno, *Arte poetica*, pp. 324–339, in particolare p. 324: "percioche dallo scontro, e dal concorso delle lettere, e dal congiungimento delle voci il verso aspro, ò piacevole; grave, ò lieve; alto, ò basso; ò mezzo tra quello, e diviene; & 'l verso ne va dietro alla materia delle cose". Per completezza argomentativa va segnalato un rilievo che esula dai fini del presente discorso: nel *De poeta*, in relazione alla metrica latina, il concorso vocalico è previsto per specifici piedi. Così anche per Pontano, cfr. ad es. *Actius*, II, 55, per lo iato: "Ma tutte le volte che lo iato si presenta nel quarto e quinto piede, e nel sesto e alla pausa, non solo il verso mirabilmente si solleva col suo ritmo anche con un certo esito di grandezza, ma riesce a ricavarne altresì una certa dignità proprio mediante il ritmo" (citato secondo l'edizione di riferimento: Giovanni Pontano, "Actius", in: id., *I Dialoghi, La fortuna, La conversazione*, a cura di Francesco Tateo, Firenze, Bompiani 2019, pp. 367–640, qui p. 447).

204 Tasso, *Discorsi del poema eroico* V, p. 663: "quantunque il concorso dell'I non faccia così gran voragine o iato, come quello de l'A e de l'O, per cui sogliamo più aprir la bocca".

205 Grosser, *Sottigliezza*, pp. 79–82.

206 In relazione all'*Arte poetica* e al *De poeta* cfr. Ferroni, "Teoria", in: *La «locuzione artificiosa»*, p. 25: "i suoi testi non ambiscono a proporre alcuna linea effettivamente militante (diversamente dai tempi dell'*Accademia*), ma solo a fornire il quadro enciclopedico di una cultura che, partita da Pontano e Sannazaro, era approdata alla lettura della *Poetica* aristotelica, mantenendo però sostanzialmente fede alla matrice umanistica originaria. [...] Per ciò che più direttamente ci riguarda, occorre sottolineare che l'ampio interesse che il Minturno rivolge alla lirica volgare, abbastanza atipico nei trattati di poetica cinquecenteschi, *non è dettato da nessuna precisa valutazione degli spazi della lirica petrarchistica nella cultura del tempo*, ma essenzialmente da una volontà di recupero archeologico, che tende a istituire stretti nessi tra lirica classica e lirica vol-

gionevole ribilanciare in parte questo giudizio, attribuendo a Minturno un certo margine di iniziativa. Ciò non significa neppure ricadere nell'estremo opposto attribuendo l'intera operazione al solo Minturno, come invece sembra implicare Afribo: pur senza considerare la conoscenza dettagliata che Minturno ha del Trapezunzio o la risonanza del trattato ermogeniano nel Cinquecento, il recupero di Ermogene è inteso da Minturno in prospettiva totalizzante; in un breve inciso, il retore è persino esplicitamente menzionato.[207]

Il modello che si sovrappone alla precettistica ermogeniana non è inoltre costituito dalle *Prose* bembiane quanto dal dialogo *Actius* di Giovanni Pontano. Per questo autore Minturno aveva espresso moltissima ammirazione, sin dagli esordi di entrambe le poetiche. Nella dedica dell'*Arte poetica* lo aveva definito il "gran Pontano, che fù veramente un sol luminosissimo della lingua latina, così nella sciolta, come nella ristretta compositione delle parole"[208] e, come anche nel *De poeta*, ne lodava il merito di essersi circondato dei migliori umanisti napoletani del secolo, tra i quali Azio Sincero Sannazaro, membro della stessa accademia e portavoce dell'autore nella finzione dialogica pontaniana. Dall'*Actius* Minturno non sembra riprendere soltanto gli esempi esplicativi del concorso vocalico,[209]

gare, a offrire ampi cataloghi di forme e di esemplificazioni tecniche, o a proporre [...] l'elaborazione di una moderna lirica eroica in diretto calco sulle odi di Pindaro"; mio corsivo. Va quindi relativizzata anche l'osservazione seguente, che spiegherebbe sì perché Minturno riproponga inalterata la precettistica ermogeniana, ma non spiega l'ulteriore elaborazione della fonte maturando spunti fonetici pontaniani: "Il discorso del Minturno si risolve tutto in questa direzione archeologica, in questa volontà di far riemergere forme già stabili e fissate una volta per tutte, ma in fondo private della organicità di cui avevano goduto in epoca umanistica, e ridotte a disorganici pezzi di museo, in un eclettismo che pretende di provarne meccanicamente le diverse e contrastanti possibilità (ed è questa "disorganicità" che allontana definitivamente il Minturno dalla sua primitiva matrice aragonese e pontaniana)" (ivi, pp. 25s.).

207 Minturno, *Arte poetica*, p. 441: "Trovasi anco una maniera di parlare; che, benche secondo il parere di Ermogene da tutte l'altre forme sia differente [...], à me non dimeno pare, che così nella severa, come nell'agra forma locar si possa".

208 Minturno, "*Alla Dottiss. et Ornatiss. Academia Laria della Città di Como, il Minturno Vescovo d'Ugento*", in: id., *Arte poetica*, s.p.

209 Pont., *Actius*, II, 57, p. 453: "Lo stesso sconto risulta molto minore quando avviene fra vocali diverse, come in *Ionio in magno*. [...] Ed io, invero, per parlare con voi liberamente, a parte il fatto che imita il greco e introduce una varietà, che per se stessa piace ed è naturale, non vedo perché lo iato debba essere tanto approvato dai Latini, dal momento che piace appena se non nei casi in cui ci sia una dipendenza dal greco, come in quel verso: *Glauco et Panopeae et Iunoo Melicertae*, e *Dardanio Anchisa* e *in Antaeo Aracyntho*"; corsivi originali. Gli esempi, poi parzialmente ridiscussi in Pont., *Actius*, II, 105 (p. 515), si ritrovano nel passaggio citato del *De poeta* (pp. 465s.).

ma sembra condividerne l'argomentazione medesima. Nel dialogo, Pontano-Sincero apprezzava infatti il numero e la sonorità dei versi virgiliani, soffermandosi sulla qualità delle vocali, isolate come in concorso,[210] perché "bisogna selezionare voci e sillabe, ma anche lettere, per far sì che il verso stesso sia in ogni parte conforme, e tu raggiungi la perfezione con esso".[211] Attribuendosi due volte il merito di essere il primo a introdurre tali tematiche,[212] Pontano-Sincero individuava nel concorso vocalico l'elemento che con la sua "rarità [...] arreca, poi, insieme non senza piacere dell'orecchio, anche una certa dignità".[213] Attraverso due esempi scelti istituiva soprattutto una gerarchia vocalica a posteriori conciliabile con quella di Minturno:

> *Talia flammato secum Dea corde voluntans*. [Verg., *Aen.* I, 50]
> Perché non «talia succenso»? Evidentemente perché la vocale *a* emette un suono chiaro, mentre la vocale *u* emette un suono piuttosto scuro; e così se *u* fosse stato introdotto dopo una doppia *a*, avrebbe oscurato la chiarezza che il poeta desiderava ottenere in quel luogo, e perciò introducendo un'altra ed un'altra *a*, fece aumentare la chiarezza della lettera; e se avesse detto «flammnanti»? eppure quella chiarezza doveva trovare la pienezza con l'ausilio di una vocale sonora e greve [come la *o* di flammato], non attenuarsi con una vocale esile come la *i*. [...]
> *celsa sedet Aeolus arce,*
> *sceptra tenens mollitque animos et temperat iras.* [Verg., *Aen.* I, 56–57]
> [...] Del fatto che abbia detto *mollit* («addolcisce») piuttosto che *lenit* («lenisce»), sembra essere stata questa la ragione, che essendo effetto della vocale *e* quello di abbassare il tono, se avesse detto *lenit* l'avrebbe triplicata e così quella sonorità si sarebbe abbassata e illanguidita oltre il necessario, mentre la vocale *o* con la sua pienezza ha sostenuto e reso eccellente l'effetto sonoro, in tal modo regolandolo.[214]

Non soltanto Minturno sembra dunque condividere il rilievo intorno alla mezzanità della E con Pontano, nel quale sembra pertanto più corretto identificare l'orizzonte di riferimento rispetto alle *Prose*, ma la gerarchia fornita è anche del tutto compatibile a quella ermogeniana per le caratteristiche di A ed O: nell'*Actius* la A è

210 Rispettivamente Pont., *Actius* II, 105–109, pp. 515–521; Pont., *Actius*, II, 55–61, pp. 447–459.
211 Pont., *Actius*, II, 107, pp. 517–519.
212 Pont., *Actius*, II, 62, p. 459: "Ma io sono stato forse troppo lungo e ambizioso in questa spiegazione, e tuttavia l'ho fatto più volentieri perché so che ancora nessuno si è occupato di questi argomenti, sebbene molte cose abbia trascurate che altri in seguito potranno spiegare con maggiore acutezza e opportunità". Cfr. anche *Actius*, II, 65, ibid.: "Sei stato bravo a sapere con quale arte attirarmi a trattare di quell'argomento che è stato finora trascurato, o troppo poco considerato o conosciuto dai nostri".
213 Pont., *Actius*, II, 55, p. 449.
214 Pont., *Actius*, II, 108, pp. 517–519. *Succendo* e *inflammo* sono sinonimi (Francesco Tateo, "Note", in: Pontano, *I Dialoghi*, pp. 1455–1604, qui p. 1528, nota 363).

suono “chiaro”, la O è suono “pien[o]”, “sonor[o]” e “greve”, ad entrambi spetta il compito di sollevare il tono del verso/discorso.[215] Ermogene ammetteva sì il concorso vocalico, anche se non nel famoso precetto citato; la prescrizione ermogeniana dei fonemi A e O da porsi in specifiche posizioni nelle parole poteva comunque suggerire a Minturno un’integrazione del trattato retorico con la precettistica di Pontano, che nell’*Actius* procedeva similmente.[216] Minturno condivide infatti la stessa concezione ampia di concorso vocalico di Pontano, secondo cui il fenomeno può verificarsi anche all’interno della medesima voce oppure sovrapporsi ad altre figure di suono.

Le ultime considerazioni tratte ci permettono non soltanto di problematizzare l’attuale giudizio intorno alle operazioni teoriche minturniane di per sé e di determinare con certezza l’influsso ermogeniano sulla sua concezione dello stile magnifico, ma anche di concludere il discorso *ab ovo*, ritornando a Pietro Bembo. Ci si è chiesto infatti perché un così ampio filone della critica stilistica cinquecen-

215 Senza contare che Francesco Tateo (“Introduzione”, in: Pontano, *I Dialoghi*, pp. VII–LXXX, qui pp. LXXII–LXXVII) attribuisce il contatto tra Pontano e la fonte ermogeniana alla mediazione del Trapezunzio, commentatore di Ermogene (su cui § 2.1.1) e membro dell’accademia pontaniana.

216 Della stessa opinione Eugenia Fosalba (“Ecos de la preceptiva minturniana en la concepción de las églogas de Garcilaso”, in: *Bulletin hispanique* 119, 2 (2017), pp. 555–572), con riferimento all’episodio in cui Minturno, per voce di Pietro Summonte e Azio Sincero, discute dell’importanza letteraria di Pietro Bembo [Minturno, *De poeta* VI, p. 440]. In generale, Fosalba (p. 569) ha il merito di riconoscere la centrale influenza dell’accademia pontaniana e del dialogo *Actius* per Minturno nonché di sottolineare come la riflessione intorno alla sonorità di questo ultimo sembri svolgersi del tutto autonomamente rispetto alla precettistica bembiana, senza implicarne la correzione mirata: “Este ficticio intercambio verbal resulta muy revelador de lo que pudo significar el *De Poeta* en el umbral de los años treinta: una toma de postura napolitana ante las aportaciones de Bembo en las *Prose della volgar lingua* (1525), planteada, sin embargo, lejos de la enmienda parcial o total, como un complemento. Si Bembo había mejorado la lengua poética ofreciendo fórmulas, soluciones léxicas y una *koiné* poética derivada de la *labor limae* petrarquesca, Minturno, con el *De Poeta*, pretendía destacar cuál era en ese mismo contexto literario (y por tanto también cronológico) la aportación meridional: el rescate de lo más alto de la poesía clásica y virgiliana, del ritmo de los versos, de su admirable fluencia y capacidad representacional, a través del sonido. La escuela pontaniana es la contribución fundamental de Nápoles que la poesía en vulgar no debería olvidar jamás, nos viene a decir el de Traetto con su diálogo: la observación con lupa de los avances técnicos de Virgilio, gracias a las ideas heredadas de Trapezuntius y la retórica ciceroniana, retomadas ahora también a través del *Actius* y multiplicadas en el tratado de Minturno, donde esas consideraciones y ejemplos se amplían y sistematizan con extraordinario pormenor”; corsivi originali. Occorre però considerare che la codificazione di una gerarchia fonetica parzialmente inconciliabile a quella bembiana, dovuta alla scelta di una diversa autorità di riferimento, comporta una inevitabile frizione tra i due sistemi, che agisce, se si vuole, come una sorta di revisione indiretta.

tesca possa aver favorito la precettistica ermogeniana rispetto alla bembiana, quale fattore abbia cioè determinato il consolidamento della seconda linea interpretativa dei fonemi vocalici. La ricerca dell'*oscuritas* e della magnificenza della lingua poetica nel medio Cinquecento è evidenza nota alla moderna critica dagli studi di Ezio Raimondi in avanti e parimenti riconosciuta è la ricerca per la novità stilistica promossa dai trattati "riscoperti" durante il cosiddetto Manierismo.[217] Una posteriore diatriba stilistica, sviluppatasi tra il 1609 e il 1613 e di cui si è data notizia all'inizio del presente paragrafo, potrebbe contribuire a rispondere al quesito posto. Con la pubblicazione delle *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca* (1609), Alessandro Tassoni dava avvio a una polemica assai accesa, sanzionando lo stile basso e quasi prosaico del sonetto proemiale del *Canzoniere* e ponendo così in dubbio l'autorità petrarchesca.[218] A suo avviso tale componimento:

> manca di tutti i privilegi dell'arte, e della natura. Dell'arte, non avendo egli ne traslato, ne figura, ne formato, ne metafora, ne sonorità di numero, ne parte alcuna di quelle, che usa l'arte per fare i versi. Di natura, non avendo ne scielta di frasi, ne vaghezza, ne bontà di parole, ne grazia di concetti, ne lume in somma alcuno di quelli, che a' Poeti nati somministra la natura [...].[219]

Alla critica rispondeva Giuseppe degli Aromatari, il quale per giustificare contro Tassoni la nota magnifica del sonetto proemiale del *Canzoniere*, ricorreva a un *pastiche* di autorità, tra le quali i "nuovi" retori Ermogene e pseudo Demetrio, ma soprattutto le *Prose della volgar lingua*. Schermandosi con l'autorità bembiana rispondeva:

> Accrescono grandezza alle voci, e le rendono maestose e pregnanti il concorso delle vocali, e delle consonanti, secondo che il Bembo n'insegna all'esperienza conforme; e quì si vedono tai concorsi. Rende gravità tra le consonanti la R, e quì di passo in passo si scorge; Tra le vocali la O, e quì del continuo si ritruova. Aggrandisce l'haver la rima di buona vocale e buona consonante; e quì tale si rappresenta: si ch'io non saprei vedervi quella bassezza, e

217 Ezio Raimondi, "Poesia della retorica", in: *Retorica e critica letteraria*, a cura di Lea Ritter Santini e Ezio Raimondi, Bologna, il Mulino 1978, pp. 123–150; Ardissino, *Seicento*, p. 22.
218 Tassoni, *Considerazioni*, p. 2, nonostante la *captatio benevolentiae*: "Mia intenzione non fu mai di dir male di questo Poeta, il quale ho sempre ammirato sopra tutti i Lirici, così antichi, come moderni: Ma non vo già neanco che mi sieno vendute vessiche per lanterne. Che se qui con esattezza si considerano lo stile, l'ordine, ed i concetti, niuno dirà, che quanto al primo, questi versi non dieno nel basso: *Favola fui gran tempo, onde sovente / Di me medesmo meco mi vergogno. / E 'l pentiersi, e 'l conoscer chiaramente*, oltre il cattivo suono di quel *me me me mi* del secondo; e che quest'altro, *Quand'era in parte altr'huom da quel ch'i sono.* che da alcuni al barlume è stato tolto in cambio, non sia più tosto prosa, che verso [...]"; corsivo originale.
219 Ibid.

> famigliarità, ch'à voi par di riconoscervi, ma parmi che 'l tutto sia magnifico e riguardevole quanto alle preghiere si conviene.[220]

A parte l'evidente capziosità della risposta, dato il riferimento al concorso vocalico presente sì nelle trattazioni di Ermogene e dello pseudo Demetrio, ma assente nelle *Prose*,[221] nonché il giudizio intorno al timbro della O, condiviso sì da Ermogene, ma in evidente contraddizione con quanto sinora discusso per il Bembo, si consideri come argomenta Aromatari. Il sonetto di Petrarca è grave perché vi si impiega frequentemente, oltre alla vocale O, anche la consonante R, la quale "rende gravità". Per Bembo, tuttavia, la R non genera mai esplicitamente gravità: è detta soltanto "aspera ma di generoso spirito",[222] per cui, nelle *Prose*, è dunque del tutto implicito che se la R è aspra, allora è grave.[223] Se si riprendono i passaggi

220 Giuseppe degli Aromatari, *Dialoghi di Falcidio Melampodio in risposta à gli Auuertimenti dati sotto nome di Crescentio Pepe à Gioseffe degli Aromatari, intorno alle Risposte fatte da lui alle Considerationi del sig. Alessandro Tassoni sopra le Rime del Petrarca*, In Venetia, per Evangelista Deuchino, 1613, qui p. 53. Due anni prima, Aromatari aveva preso parte alla polemica con l'opera *Risposte di Giuseffe degli Aromatari alle Considerationi del Sig. Alessandro Tassoni, Sopra le Rime del Petrarca*, pubblicata a Padova presso Orlando Iadra nel 1611. Già allora si era espresso per la sonorità magnifica del sonetto proemiale del *Canzoniere*, limitandosi a porre una singola, provocativa domanda retorica e argomentando non per autorità, ma sulla sola base fonetica: "E la seconda oppositione, ch'il detto verso [*Rvf* I, 4] nò hà sonorità di numero: ma perche il Sig. Alessandro, che da dove questa consiste, non disse gli mancano gli accenti ne' debiti luoghi? forse non gl'ha sù la quarta, e sù la sesta? non ha la cesura sù la quinta? È privo di lettere sonore, cioè delle A, O, R, più di tutte risonanti?" (Aromatari, *Risposte*, p. 13). Incidentalmente, l'argomentazione è significativa perché attesta l'avvenuto consolidamento dei fonemi magnifici nel sentire critico del Seicento.

221 Cfr. Bembo, *Prose* II, VIII, p. 143, sulla piacevolezza temperata di gravità del sonetto proemiale del *Canzoniere*, per cui Bembo sembra addirittura raccomandare di evitare i concorsi lodando un Petrarca che tronca o modifica le vocali per ragioni di *varietas*. Qualora Bembo anche ammettesse il concorso, non lo intenderebbe nel senso specifico di fenomeno fonetico tra due parole contigue; piuttosto, sembrerebbe fare riferimento alla frequente occorrenza delle vocali poste in varie posizioni dentro la medesima parola (*vana speranza* vs. *vane speranze*).

222 Bembo, *Prose* II, X, p. 150.

223 Si potrebbe semmai trarre implicitamente l'insegnamento da un luogo delle *Prose* relativo all'impatto delle consonanti e delle vocali sul numero delle voci e dagli esempi petrarcheschi riportati. Nel passaggio in questione, Bembo sostiene che "tanta maggiore gravità rendono le sillabe, quanto elle più lungo tempo hanno in sé" (Bembo, *Prose* II, XVII, p. 166), ossia in due modi: (i) in relazione alla densità delle consonanti rispetto alle vocali, dato che la concentrazione delle consonanti rende il verso più grave e, al contrario, la loro rarità o la maggior presenza di vocali rende il verso più piacevole; (ii) in relazione alla sede degli accenti, dato che se il verso inizia con una parola densa di consonanti o con molte vocali in sede di rima allora è più grave, in caso contrario piacevole. Gli esempi di messer Federigo attestano – in modo evidente, ma non esclusivo – una certa densità della R: "le consonanti, che empiono le sillabe, sono e in numero più

del *Cannocchiale aristotelico* e delle *Prose* (§ 2.1.1), si nota come l'attribuzione dei fonemi a determinati registri stilistici sia chiara e univoca per Tesauro,[224] ma che lo stesso principio non valga per Bembo. L'autore veneziano non interpreta mai l'ottimo modello petrarchesco alla luce della teoria tripartita degli stili retorici; anzi, se si accolgono le tesi di Carlo Dionisotti, si tratterebbe di una scelta programmatica per individuare delle regole stilistiche per il volgare in modo indipendente dalle latine.[225] Nelle *Prose*, Bembo fa inoltre costante riferimento alle due sovraordinate qualità fono-ritmiche della *gravità* e della *piacevolezza*, non traducibili in immediati corrispettivi stilistici tripartiti anche solo perché manca il polo di riferimento corrispondente al terzo stile.[226] Se si considera però la diatriba tra Tassoni e Aromatari, si nota che le categorie dei tre stili retorici sono ripristinate e applicate dal difensore di Petrarca come se fossero state attive sin dal principio anche nelle *Prose*. Una possibile spiegazione della sistematica risonanza delle retoriche multipartite potrebbe dunque consistere proprio nella loro maggiore spendibilità diretta. Con le precettistiche di Ermogene e Demetrio si è infatti in presenza di categorie stilistiche di grande flessibilità ed esaustività descrittiva, che sia pur rivelandosi abbastanza astratte appaiono allo stesso tempo adeguate, precise e definite, tali da poter essere traslate alla gerarchia dei generi letterari, con esiti non previsti dal sistema bembiano.

spesse e in spirito più piene; perciò che più grave suono ha in sé questa voce *Destro*, che in quest'altra *Vetro*, e più magnifico il rende il dire *Campo*, che o *Caldo* o *Casso*, dicendosi, non si renderà" (p. 167); "maravigliosa gravità accrescono al poema, quando la prima sillaba di più consonanti ripiena, come hanno in questi versi: […] *Mentre che 'l cor* […]" (p. 168).

224 Ciò è particolarmente vero per il fonema R, che per Tesauro rientra tra le consonanti "Asprissime", le più risonanti e gravi (Tesauro, *Cannocchiale*, p. 107). Già alla fine del Cinquecento, Cesare Crispolti sottolineava l'asprezza dello stesso fonema e, con un esempio tratto dai poeti, lo riconduceva alla sfera della *gravitas*: "Il signor Luigi Tansillo mescolò ad arte molti di questi *r* in quel suo sonetto ch'incomincia: *Valli profonde al sol nemiche, rupi / Che d'ogn'intorno minacciate, grotte / Onde non parton mai silenzio e notte, / Aer, che gl'occhi d'atra nube occupi*, con quello che segue, volendo che le parole fossero conformi alla materia che si aveva presa a trattare" (Crispolti, *Lezione*, p. 203).

225 Cfr. Dionisotti, "Introduzione", p. 44: "E si spiega: non si poteva ridare indipendenza e dignità retorica al volgare mantenendolo allo stesso tempo sotto la filosofica tutela del latino".

226 Cfr. Grosser, *Sottigliezza*, pp. 58–63, sulla natura convenzionale dello stile medio per Bembo; per lo sviluppo cfr. Hermann Lindner, "Mittlerer Stil", in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 12 vol., vol. V, a cura di Gert Ueding, Tubinga, Niemeyer 2001, col. 1366–1372.

2.1.3 La ricezione delle precettistiche retoriche multipartite: il sistema degli stilemi della sonorità

Lo scorso paragrafo ha dimostrato come la pervasiva risonanza di un segmento isolato della dottrina ermogeniana abbia comportato problemi e sfide per i trattatisti cinquecenteschi impegnati nel tentativo di operare una difficile sintesi con i fondamenti del classicismo bembiano. Pur nella sua rilevanza circoscritta di precetto fonetico focalizzato su uno specifico aspetto del linguaggio, esso consentiva ai teorici di ampliare l'orizzonte di riferimento a questioni più generali poste al centro del sistema poetico, interrogandosi cioè sulla possibilità di una coerente traslazione degli stili retorici nel sistema dei generi letterari. Ciò era inoltre possibile secondo una duplice prospettiva: ricostruendo gli elementi richiesti a una forma stilistica concepita sia come ideale astratto[227] sia funzionalizzata nella concreta opera letteraria.

La questione della funzionalità degli stili retorici, della ricezione delle retoriche multipartite e la loro complessa integrazione nel sistema dei generi non può dunque che rinviare al maggiore trattatista dell'epoca, Torquato Tasso, nelle cui riflessioni tali temi trovano ampio spazio. Sebbene sia fatto assodato dalla critica che, nella riflessione tassiana, si intreccino spunti teorici tratti dalla precettistica ciceroniana come dalla pseudodemetriana ed ermogeniana[228] e non manchino tentativi di ricostruirne la concezione in materia di sonorità,[229] la questione è lungi dall'essere stata esaurita e vale pertanto la pena soffermarcisi per il peculiare ruolo avuto dal trattatista nel corso del secolo. Tasso appare infatti comportarsi sia da catalizzatore teorico, quale autorità garante nei fatti inerenti alla sonorità della lingua poetica già sul finire del Cinquecento,[230] sia da prisma con il quale ricostruire oggi tale questione secondo un'ottica duplice. Attraverso la ri-

227 In conformità, dunque, con l'originario intento del retore greco, il quale aveva scelto di definire gli stili *ιδέαι* per un chiaro influsso platonico (sul tema Morpurgo-Tagliabue, *Demetrio*, p. 133).

228 Cfr. almeno Patterson, *Ermogene*, p. 72; Grosser, *Sottigliezza*, pp. 282–288, con riferimento ai *Discorsi* tassiani maturi, ma soprattutto Huss/Mehltretter/Regn, *Lyriktheorie(n)*, pp. 111–128, nel contesto di una definizione teorica dello stile adatto al genere lirico per il Tasso.

229 Cfr. esemplarmente i due studi di Afribo ("Querelle"; *Gravitas*), sulla componente sonora della *gravitas* tassiana nel più ampio contesto teorico cinquecentesco, da affiancare a due studi che, in ambito germanofono, hanno contestualizzato la componente sonora della *dulcedo* nello stile adatto alla lirica secondo il Tasso (Regn, *Rime*; Huss/Mehltretter/Regn, *Lyriktheorie(n)*, pp. 116–118).

230 Come testimonia incidentalmente la ricezione di Cesare Crispolti ("Lezione", p. 204), risalente al 1592: "Ma chi bramasse di vedere più diffusamente i luoghi d'onde si trae la gravità del parlare, oltre il detto secondo libro delle *Prose* del Bembo potrà anco leggere il libro sesto del

flessione tassiana, che media tra le precettistiche dei retori "riscoperti" e quelle dei trattatisti che recepiscono le precettistiche antiche prima di lui, è possibile ampliare il ragionamento esposto in precedenza secondo due principali direttrici, tra loro interconnesse, di cui l'una focalizzata sul concorso vocalico e l'altra sul sistema consonantico.[231] Dato che la prima direttrice è largamente influenzata dalle precettistiche retoriche di Ermogene e Demetrio, per cui essa presenta significative variazioni negli autori introdotti nello scorso paragrafo (§ 2.1.2), appare utile riesaminare le loro ricezioni in una nuova indagine. Giacché la seconda direttrice si basa invece sul tema della forza delle lettere, appare opportuno recuperare le riflessioni bembiane e tesauriane (§ 2.1.1). Come si vedrà, entrambe le direttrici faranno storia nei decenni successivi influenzando così fortemente il sistema retorico-stilistico del Seicento: entrambi i dispositivi, il concorso vocalico e la forza delle consonanti, si consolideranno quali prototipici stilemi sonori accanto ai fonemi vocalici di discendenza ermogeniana.

2.1.3.1 La prima direttrice: il concorso vocalico

2.1.3.1.1 Le posizioni pretassiane

Nella seconda parte del dialogo *Della Eloquenza*, Daniele Barbaro ricorre al medesimo espediente ampiamente sfruttato nella parte precedente, illustrando per voce dell'Arte a Dinardo, l'Anima incarnata, gli artifici richiesti all'orazione per ottenere un certo effetto stilistico. Accogliendo nel nostro ragionamento la terminologia impiegata dal trattatista,[232] si nota che i precetti forniti fanno esplicito riferimento a sei forme ermogeniane *chiarezza* (sotto-forme: *purità*, *eleganza*), *grandezza* (sotto-forme: *maestà*, *comprensione*, *asprezza*, *veemenza*, *splendore*, *vivacità*), *bellezza*, *prestezza/velocità*, *forma accostumata* (sotto-forme: *umiltà*/*bassezza*, *piacevolezza*/*diletto*, *acutezza*/*prontezza*, *moderatezza*) e *verità*, mentre la settima forma ermogeniana, la *gravità*, viene fatta coincidere da Barbaro con la

Poema eroico del signor Torquato Tasso, dove molto copiosamente ciò si tratta"; sul tema cfr. § 2.1.2.

231 Sono le medesime direttrici che segue Andrea Afribo (*Gravitas*, pp. 100–105), pur declinandole in modo diverso. Particolarmente rilevante è la segnalazione (ivi, pp. 61–95) della polemica stilistica tra due partiti favorevoli o contrari al legittimo impiego del concorso vocalico in poesia proprio negli anni della formazione tassiana; accenni a questa polemica si ritrovano nelle opere tassiane giovanili (su cui cfr. oltre).

232 Per i termini, cfr. Barbaro, *Della eloquenza*, pp. 382s.

forma della *grandezza* già sul semplice livello terminologico.[233] È fondamentale trattare queste forme nel dettaglio, afferma l'Arte, perché senza di esse "morta e spenta sarebbe la orazione".[234] Se anche nelle forme della *chiarezza*, della *prestezza* e della *bellezza* si trovano alcuni riferimenti minimi, talvolta indiretti, al concorso vocalico, è il precetto esplicito intorno all'impiego del concorso vocalico nella forma della *grandezza* a rendere la posizione di Barbaro particolarmente significativa. Andando però per ordine, veniamo alle prime tre forme.

La *chiarezza*, quale composto delle sotto-forme *purità* ed *eleganza*, richiede due specifiche condizioni che hanno conseguenze per il concorso vocalico. Per quanto riguarda la *purità*, Barbaro chiarisce che naturalezza, semplicità e facilità di pronuncia sono proprie di tale sotto-forma: "in ciascheduna parola di questa forma bisognava levar ogni durezza et ogni difficultà di lettere e di sillabe, acciò che la voce di suono equale e temperato e non impedito uscisse fuori, così nella composizione bisogna guardare di acconciare talmente che più tosto nate che fabricate appariscano".[235] Per quanto riguarda la seconda sotto-forma, *eleganza*, essa richiede "le medesime parole che la purità, chiare, piane, natìe e tali che niuna durezza in esse si truovi",[236] nonché gli stessi precetti già impartiti per la *purità* intorno alla disposizione delle parole, alle parti dell'orazione, ai finimenti e al numero; solo i precetti intorno alle figure retoriche sono invece specifici.[237] In altre parole, per la forma della *chiarezza* in generale, il riferimento al concorso vocalico è indiretto, ma implicato dall'argomentazione di Barbaro. Una orazione chiara deve essere semplice, immediatamente intellegibile per l'ascoltatore e suonare naturale senza dare l'impressione di essere costruita. Al concorso vocalico, nella sua doppia natura di artificio oratorio e di elemento costitutivo del linguaggio quale successione vocalica tra due parole contigue, non va prestata attenzione: può non esserci, ma se risulta presente è condizione fondamentale un suo uso poco frequente e manifesto, tale quindi da non compromettere il natural fluire dell'orazione.[238]

233 Ivi, p. 383: "la predetta forma si dirà della *grandezza* e *gravità* della orazione, la quale da molte altre forme procede, che sono queste: maestà, comprensione, asprezza, veemenza, splendore, vivacità"; mio corsivo. Barbaro non menzionerà più la settima forma nell'intero trattato.

234 Ivi, p. 383.

235 Ivi, p. 390.

236 Ivi, p. 396.

237 Ibid.: "Da quello che si è detto delle parole tu puoi vedere che dalla disposizione di esse, le parti, i finimenti, et il numero non sono dalla purità ‖ lontani, anzi sono le cose stesse".

238 Coerentemente con Ermogene, *de id.* 232: "The structure of a pure sentence must first of all be straightforward and consist of only one clause, and there should be little concern about avoiding hiatus. The avoidance of hiatus is more typical of an elaborate style than of one that is straightforward and pure". Il principio vale anche a livello lessicale; cfr. Ermogene, *de id.* 229:

I motivi per cui il concorso vocalico non va impiegato eccessivamente nella forma della *chiarezza* si ritrovano confermati in duplice senso nei precetti intorno alle forme della *prestezza* e della *bellezza*. Per quanto riguarda la *prestezza*, la conferma è un prevedibile corollario dei precetti validi per la *chiarezza*: un'orazione chiara e intelligibilmente trasparente è spesso breve e immediata, dunque veloce. Alla *prestezza* l'Arte raccomanda pertanto parole "brievi e volubili", atte ad esprimere tale velocità ("che paia che in esse sia il movimento del parlar nostro, oltre alla significazioni delle parole nelle quali è riposta la forza della espressione di ogni forma"). Dato che la *prestezza* "consiste anco nella forza delle parole e del suono e nella composizione", il rilievo intorno al concorso vocalico si fa esplicito e chiude l'esposizione, quasi raddensando i precetti precedentemente espressi: "[ARTE.] Tanto voglio che tu sappia della prestezza del dire. Perciò che da te medesimo puoi comprende quanto et il concorso delle vocali e l'asprezza delle sillabe sia lontana da questa forma".[239] Con una sostanziale differenza rispetto a quanto affermato per la forma della *chiarezza*, che deve sempre apparire naturale e spontanea, nella *prestezza* è importante che il discorso proceda in modo spedito. Il concorso va dunque potenzialmente evitato del tutto in questa forma perché rallenta il corso dell'orazione rendendola più complessa da un punto di vista articolatorio.

Dal canto suo, la forma della *bellezza* deve avere suono "dilettevole sopra modo".[240] In totale coerenza con i precetti ermogeniani,[241] tale forma non ha concetti propri, ma consta soltanto nell'impiego specifico di voci e artifici atti a imprimere bellezza all'orazione: "Questa forma né sentenze né artificio separato dall'altre forme ritiene, ma ogni sua forza nelle parole, nel sito di esse, nei lumi, nell'altre parti è riposta".[242] Deve dunque servirsi di parole "soavi, leggiadre, brievi, di facile intelligenza, ischiette, e con gran circospezione traportate".[243] Per quanto riguarda la composizione bella, l'Arte prescrive che sia elaborata senza

"The diction that is appropriate to Purity is everyday language that everyone uses, not that which is abstruse or harsh-sounding".

239 Per tutte le citazioni cfr. Barbaro, *Della eloquenza*, p. 435.

240 Ivi, p. 429.

241 Ermogene, *de id.* 298: "First, one must realize that this kind of Beauty is really just a question of style and those elements that are related to diction, such as figures of speech, clauses, word order, and cadence, and the rhythm, which is produced by a combination of those features just mentioned. There are no thoughts, in and of themselves, or approaches that are typical of Beauty".

242 Barbaro, *Della eloquenza*, p. 426.

243 Ivi, p. 426.

ricadere nell'oscurità semantica: "non si dee di tanto levar dall'ordine loro le parole che la sentenza oscura deventi".[244] Come alla *chiarezza*, anche alla *bellezza* è dunque richiesta facilità di comprensione, seppur con un maggior grado di complessità: i cosiddetti traslati ed altri artifici ed ornamenti – *lumi* è il termine impiegato nel dialogo *Del concetto poetico* (ca. 1598) di Camillo Pellegrino per definire i concettismi – non sono apertamente sanzionati, anzi, sono esplicitamente raccomandati.

Dato che nella forma bella, soave e dolce, non va mutato troppo l'ordine delle parole per evitare problemi di comprensione, occorre evitare di accumulare quelle figure retoriche che alterano la sintassi non marcata del discorso, come ad esempio l'iperbato. In caso contrario, l'orazione bella risulterebbe troppo complessa, troppo artificiosa e dunque spiacevole. Per evitare che ciò avvenga occorre al contrario "fuggir la sazietà con mirabile artificio" variando l'orazione, mescolando sapientemente le voci ("E questo suol fare primieramente doppo molte voci di piene e sonore lettere, ponendo alcune di basse e rimesse"), oppure mescolando voci "isquisite" con "popolari", "nuove" con "usate".[245] Tutto ciò va comunque eseguito con giudizio e maestria, perché la forma della *bellezza* comunque "non degna le [parole] vili, scaccia le brutte, fugge le aspre, abbraccia le eleganti, sceglie le significanti".[246] Oltre alla viltà, la forma della *bellezza* fugge l'asprezza e l'artificiosità, così come l'oscurità: pur nel suo essere caratterizzata da ornamenti e tropi, deve risultare comprensibile e moderatamente spedita, senza perdere la propria quota di naturalezza, soavità e dolcezza sapientemente temperata anche dal punto di vista sonoro. Gli ammonimenti per l'impiego del concorso vocalico sono indiretti. Come per la *chiarezza* ma a differenza della *prestezza*, il concorso vocalico non è sanzionato completamente nella *bellezza* e può essere impiegato per ottenere effetti diversi: è richiesto perché l'orazione risulti naturale, corretta grammaticalmente e linguisticamente parlando, ma può anche essere inserito come sapiente artificio per evocare specifiche suggestioni sonore, a patto sempre che non venga ricercato in modo tanto eccessivo da rendere il discorso oscuro o aspro.

I precetti esposti intorno al concorso vocalico si rivelano di natura indiretta, piuttosto astratti per la concreta produzione oratoria e neppure particolarmente

244 Ivi, p. 429.

245 Tutte le citazioni provengono da Barbaro, *Della Eloquenza*, p. 430. Per evitare il senso di sazietà derivante da un eccessivo impiego dell'*ornatus* nella forma bella, Barbaro invita dunque a temperare le voci più umili o più ricercate con voci "di piene e sonore lettere", vale a dire con voci di suono magnifico, prototipiche per la *grandezza*. Quasi certamente, lo spunto è maturato dalla lettura delle *Prose* bembiane.

246 Ivi, p. 431.

innovativi; al contrario, il rilievo intorno alla legittima presenza del concorso vocalico nello stile magnifico si rivela discriminante per approfondire i tratti personali della precettistica di Barbaro. Esponendo la forma della *grandezza*, i cui precetti valgono contemporaneamente per la forma della *gravità* ermogeniana, Barbaro deve tenere conto di ben sei sotto-forme, *maestà*, *asprezza*, *veemenza*, *splendore*, *vivacità* e *comprensione*. Un primo indiretto riferimento al concorso vocalico per la sotto-forma della *asprezza* è uno snodo interessante rispetto a quanto affermato per le forme della *chiarezza*, *prestezza* e *bellezza*, tale da fungere da crocevia tra tali forme e i successivi precetti sulla sotto-forma della *maestà*. All'*asprezza* si raccomandano in primo luogo "parole aspre e che col suono loro pungessero e percotessero gli orecchi, come sono queste: «distorto, isquarta, sbrana, istorre, satan, indraca, stirpare, chiatta», che credi tu quanto s'inasprirebbe la orazione? Spezialmente dandole i suoi colori e le sue figure".[247] Le prototipiche voci hanno evidente rilevanza sonora: sono ricche di plurivibranti, sibilanti e plosive, ma anche delle vocali A, O ed I, considerate rispettivamente, nella precettista ermogeniana, alte e sonore e basse e stridenti. Allo stesso tempo, Barbaro raccomanda all'*asprezza* che

> la composizione delle parole, la chiusa, et il numero dell'asprezza dee esser tale che non diletti e sia senza ordine e senza suono, ora in uno accento ora in un altro cadendo, come per chiari e manifesti essempi nella veemenza ora [tu, Dinardo] conoscerai, la quale è una forma a questa molto vicina e prossima et in più cose con essa conveniente.[248]

L'*asprezza* è dunque una forma volutamente alterata a livello sonoro: è costruita in modo da risultare dissonante, ma insieme ritmica e coinvolgente, come suggerisce anche, seppur non dettagliato, il riferimento alla forma della *veemenza*. Ai nostri fini vi sono però due notevoli dati da rilevare. In primo luogo, Barbaro ritiene come Ermogene (per cui § 2.1.2) che le vocali possano conferire magnificenza e/o asprezza all'orazione in modo indipendente dal loro contesto di integrazione, vale a dire a prescindere dalla occorrenza dentro il concorso vocalico. In secondo luogo, con uno scarto concettuale innovativo, Barbaro ritiene il concorso non sia prototipico per la forma dell'*asprezza*. In apparente contraddizione con quanto sostenuto per la forma della *bellezza*, secondo cui il concorso è aspro e duro se troppo frequente, esso non è raccomandato alla sotto-forma aspra, neppure in minima dose: l'orazione deve essere composta "senza ordine e senza suono",[249] disordinata dunque nella disposizione delle voci e delle lettere e avere

247 Barbaro, *Della Eloquenza*, pp. 415s.
248 Ivi, p. 417.
249 Ibid.

suono spiacevole. Ammettendo un influsso pseudodemetriano su Barbaro,[250] si potrebbe ipotizzare la ragione della sanzione indiretta attribuendola alla doppia natura fonica del concorso che, per la sua alta densità fonica, può collateralmente risultare soave. Potrebbe essere questo il motivo per cui il trattatista non sanziona esplicitamente il dispositivo nella forma della *bellezza*, contrariamente a quanto fatto da Ermogene.[251] Se per Barbaro il concorso vocalico contribuisse con la sua ambivalenza sonora a infondere dolcezza nell'orazione e insieme a mitigarne l'eccessiva soavità, altrimenti spiacevole e saziante, potrebbe rivelarsi un dispositivo dagli effetti controproducenti per l'orazione aspra.

Sembrerebbe tuttavia esserci una ragione più convincente per spiegare la peculiare sanzione del concorso vocalico nella precettistica di Barbaro, come attesta un precetto impartito per la sotto-forma della *maestà*. Tale sotto-forma era assai rilevante perché, nella esposizione della *maestà*, Barbaro riportava inalterato il precetto ermogeniano concernente le vocali alte: "le quali fanno le parole ampie e di spirito sforzevole, come la « A » e la « O »; però quelle parole che sono di tai lettere e di sillabe esse fatte, saranno alla maestà del dire convenientissime".[252] Come già lasciano presagire gli esempi scelti da Barbaro per esemplificare la sotto-forma dell'*asprezza*, tali vocali sono alte, sonore, maestose o aspre quando non si trovano in concorso. L'Arte invita infatti Dinardo a guardarsi bene dall'impiegare il concorso nel maestoso con il sanzionamento più esplicito che si può trovare nel *Dialogo*: "[ARTE.] La dispositione et il sito delle parole nella maestà del

250 Cfr. infatti la natura ambivalente dello iato per lo pseudo Demetrio, *De eloc.* 68–71; in particolare 71: "eliminare lo iato significa togliere del tutto la melodia e la musicalità dell'enunciato" (citato secondo l'edizione di riferimento: Demetrio, *Lo stile*, introduzione, tradizione e commento a cura di Nicoletta Marini, Roma, Edizioni di storia e letteratura 2007). Come si vedrà, la posizione pseudodemetriana farà scuola per la precettistica tassiana e panigaroliana.

251 Significativamente, Barbaro tace per ben due volte l'esplicito invito ermogeniano a evitare del tutto il concorso vocalico nella *bellezza* per la sua componente disfonica; cfr. infatti Ermogene, *de id.* 307: "The types of clauses (*kōla*) that naturally produce Beauty are those that are moderately long if the words flow smoothly and there is not clashing sound of vowels [hiatus] in them, as in the works of Isocrates, where not only the clauses but also the whole discourse is held together by harmonious sound, so greatly was he concerned about euphony and Beauty"; *de id.* 308: "it should be evident what kind of word order is needed to produce Beauty. First, it must avoid the clashing of vowels [hiatus]". Cfr. inoltre il precetto sul ritmo della *bellezza*, per Ermogene incompatibile con quello dell'*asprezza*: "the feet from which the rhythm is composed must be related to one another and must not produce an impression of Asperity by being mutually incompatible" (Ermogene, *de id.* 309). La posizione stilistica di Isocrate, che evitava del tutto i concorsi vocalici, era luogo comune della retorica greca ed ellenistica; cfr. infatti il precetto corrispondente in Demetrio, *De eloc.* 68.

252 Ivi, p. 402.

dire dee talmente ordinarsi che non vi sia concorso di vocaboli onde la bocca si apra sconciamente".[253]

Il concorso vocalico non va dunque impiegato né nella sotto-forma della *maestà* né nella sotto-forma dell'*asprezza*, entrambe costituenti della *grandezza*/*gravità*, per un semplice motivo: il concorso vocalico non è nobile, non si addice al registro alto dell'orazione, ma si addice con diversi gradi di appropriatezza a quei registri stilistici che corrisponderebbero presumibilmente, in un tradizionale sistema retorico tripartito, alla nota bassa e alla nota media. Incidentalmente va rilevato che il parametro articolatorio del grado di deformazione della bocca era già stato impiegato da Ermogene per sanzionare l'impiego della vocale I nella nota magnifica, nonché da Barbaro, il quale segue fedelmente la precettistica ermogeniana nell'intendere le vocali magnifiche A ed O in isolamento e non in concorso. Tali affinità tra le due precettistiche si rivelano discriminanti se si considera che il retore non sanziona affatto l'impiego del concorso vocalico nella *grandezza*. Anzi, con riferimento alla sotto-forma della *maestà* [*Solemnity*], si limita a dire all'oratore di non badare troppo al concorso o alla sua asprezza: "in arranging the words in the sentence to produce a solemn effect one should not be overly concerned about sounds that clash or hiatus".[254]

Non solo Barbaro supera dunque concettualmente la precettistica ermogeniana per proporre una prescrizione autonoma, ma decontestualizza l'argomentazione originaria per riferirla a un'altra forma, se si vuole una forma concettualmente opposta per la stilistica classicistica,[255] alla *maestà* per complessità e artificiosità stilistica: per Barbaro solo chi intende comporre un'orazione chiara non deve prestare troppa attenzione al concorso, mentre chi compone una ora-

253 Ivi, p. 406.

254 Ermogene, *de id.* 251.

255 Si noti però che una tale estremizzazione concettuale non è esclusa da Ermogene: il suo sistema multipartito ammette che la forma grande sia, almeno in una certa misura, chiara e pura, perché altrimenti risulterebbe troppo oscura; cfr. infatti Ermogene, *de id.* 232, sulla composizione della c*hiarezza* e specificatamente per la sotto-forma *Purity*, in cui si legge il medesimo invito a non badare al concorso vocalico (cfr. *infra* anche nota 238). Cfr. anche Ermogene, *de id.* 250 per la *maestà*, sotto-forma della *grandezza*: "The figures that produce Solemnity are the same as those that produce Purity". Diversamente, dunque, dal sistema dello pseudo Demetrio, che esclude ogni commistione tra la nota dimessa e la nota magnifica come unica restrizione al proprio pluristilismo, e dal sistema retorico classicistico, che tende a concepire il basso e l'alto stile come diametralmente opposti, il sistema di Ermogene è così flessibile da concedere che le due forme non siano concettualmente incompatibili; Barbaro, tuttavia, radicalizza l'incompatibilità.

zione maestosa deve categoricamente evitarlo. Secondo Ermogene, deve categoricamente evitare il concorso chi intende comporre una orazione bella.[256]

La posizione peculiare di Barbaro non è anomala nel sistema dell'esegesi ermogeniana, come attesta incidentalmente un passaggio di Bernardino Partenio intorno alla *grandezza*/*dignità:* "Il collocare, & il componer di questa istessa sia di numeri lunghi, fuggansi i correnti, & sdrucciolosi per non esser cosa più nemica di questa compositione, che 'l concorso, & spessezza di brevi continoate".[257] Dato che sia Barbaro sia Partenio parlano esplicitamente di oratoria, e non di poesia, è assai verisimile che questa posizione tanto nettamente contraria all'impiego del concorso vocalico nel parlare magnifico derivi loro dall'oratoria latina.[258] Anche il Minturno dell'*Arte Poetica* discuteva la legittimità d'impiego del concorso (*apritura*) nella nota magnifica. Sulla base di una netta distinzione tra oratoria e poesia concedeva a questa ultima più licenze:

> Ma, come che nel grave & alto dire delle prose tale scontro, e tale apritura sia da fuggire; conciosiacosa che nell'humile, e basso non si schifi; pur tanto è di lontano, che da' Poeti non si riceva, che affine che 'l verso con più numeroso, e pieno suono agli orecchi pervenga, con sommo studio, e con grandissima diligenza si ricerca.[259]

Ciò premesso, vale comunque la pena riflettere sul fatto che, per Barbaro, la distinzione non è poi così netta. Anche se il trattatista parla esplicitamente di orato-

256 E, incidentalmente, anche a chi desidera comporre una orazione ricca di *dolcezza* [*Sweetness*], sotto-forma della etica (gr. *ἦθος*). Con un rimando interno, Ermogene (*de id.* 339) prescrive infatti la medesima composizione della *bellezza* anche alla *dolcezza*; sanziona così, indirettamente, il ricorso al concorso in tale sotto-forma. Diversa l'opinione dello pseudo Demetrio (*De eloc.* 68–71).

257 Partenio, *Imitazione*, p. 192. Con sapiente omissione, suggerisce infatti che soltanto "la figura [della *dignità*, e non la composizione] non è differente da quella della chiarezza, et della purità" (ibid.).

258 L'interpretazione sembra comprovata da Partenio (ivi, pp. 176s.), il quale cerca di operare una sintesi tra le precettistiche ermogeniana e ciceroniana: "Questa [la ermogeniana] è stata la miglior via, che quella di Cicerone, ilquale tre sole forme proposte, conciosiache Hermogene considerò, che ciascuna delle tre figure di Cicerone per universali che siano, non dimeno è composta di piu particolari figure, si come l'huomo corpo, benche habbia nel tutto quella grande, & universal forma, per laquale è distinta dal cane, & dal bue; nondimeno questa forma tutta è di piu forme particolari costituita, si come dal capo, dalle braccia, dal petto, dalle gambe, delle quali parti ciascuna ha la sua particolar forma, & tutte insieme sono l'universale. Ilperche i Greci si diedero a trattare diligentemente delle particolari. *Non crediate però, che Cicerone non havesse havuta questa istessa opinione*"; mio corsivo. Per volontà sintetica, Partenio poteva estremizzare il precetto ermogeniano originario sotto influsso ciceroniano; il retore latino sanzionava infatti apertamente il concorso vocalico come basso (Cic., *Orat.* 150).

259 Minturno, *Arte poetica*, p. 322.

ria, proponendosi di descrivere negli esordi la "forma e maniera dell'orazione",[260] l'esplicazione dei precetti avviene sempre sulla base degli esempi forniti dai poeti, spesso di origine petrarchesca e omettendo la fonte ciceroniana. Talvolta Barbaro meramente trasla l'originale argomentazione dall'oratoria alla poesia limitandosi a sovrapporre integralmente i precetti, come attestano i debiti del trattatista nei confronti dell'argomentazione bembiana. Considerate da questa prospettiva le riflessioni di Barbaro intorno alla legittimità del concorso nello stile magnifico oratorio non appaiono meno rilevanti, storicamente parlando, di quelle di altri suoi coevi che prescrivono esplicitamente i precetti ermogeniani ai poeti.

Sebbene molti esempi gli derivino dai poeti, anche Bartolomeo Cavalcanti non pensa principalmente alla poesia quando compone la propria *Retorica*, ma all'oratoria, con conclusioni del tutto opposte rispetto a quelle di Barbaro. All'interno del libro V dedicato all'elocuzione, accanto ai citati precetti fonetici,[261] Cavalcanti tratta il concorso vocalico; significativamente, i precetti sono riportati nella sezione specificatamente dedicata all'esposizione della precettistica ermogeniana,[262] ma coinvolgono tuttavia passaggi differenti dalle prescrizioni fonetiche.[263] Come già evidenziato per queste ultime (§ 2.1.2), Cavalcanti aveva avvertito il pubblico che avrebbe ripreso la dottrina di Ermogene riadattandola secondo necessità e opportunità, dato che "alcuni suoi precetti non si possono così bene accomodare in questa lingua, come nella Greca, & nella latina".[264] Tale semplice rilievo lascia intuire che la posizione di Cavalcanti intorno al concorso vocalico differirà da quella originaria esposta da Ermogene; significativamente, con il concorso Cavalcanti introduce un parametro che funge da notevole discrimine stilistico per il parlar magnifico.

Nella *Retorica*, Cavalcanti riprende la dottrina ermogeniana sulla base di un argomento difensivo introdotto nel trattato a posteriori. Dopo aver dettagliatamente descritto nel libro V gli artifici e gli stili retorici opportuni per comporre

260 Barbaro, *Della Eloquenza*, p. 381.

261 Cfr. rispettivamente Cavalcanti, *La Retorica* V, p. 263; p. 336.

262 Cfr. ivi, pp. 329–359.

263 Ciò si spiega anche solo per il fatto che Cavalcanti, rispetto a Barbaro, ripristina la divisione originaria dell'esposizione di Ermogene (cfr. § 2.1.2). Come il retore greco anche Cavalcanti distingue tra precetti che valgono per le sole parole (isolate), nella cui esposizione si trattano le lettere, e precetti che valgono per la composizione (sequenze di parole), dove si inseriscono coerentemente anche i riferimenti al concorso vocalico. Cfr. infatti le definizioni dei termini: "per parole intendo quelle, che per se stesse, & separatamente si considerano [...] Compositione è la commissura, & il congiungnimento delle lettere, delle parole, & di altro à ciò attenente tra loro: & in questa si comprenda anche l'ordine d'esse, che si considera nella continuatione del parlare" (ivi, p. 330).

264 Ibid.

l'orazione, nel libro VII spiega che esistono tre forme filosofiche della materia. Essa è "di diversa condizione" per natura o volontà di Dio ed è dunque di per sé "grande, mediocre o piccola"; tali tre condizioni filosofiche dell'essere sono "forme universalissime", astratte, e in esse Cavalcanti identifica i tre ideali stilistici delle tradizionali retoriche tripartite.[265] Per questo motivo, argomenta il trattatista, è sempre legittimo ricostruire l'universale servendosi della descrizione del particolare, conciliando le retoriche tripartite con le multipartite: "Né sarà difficil cosa a chi vorrà, il considerare, come à queste universalissime forme, che sono lodate si possino accomodare quelle meno universali, & piu particolari; le quali seguitando principalmente Hermogene ho dichiarate").[266] A posteriori, dunque, la precettistica di Ermogene si rivela lo strumento con cui concretare sul piano tecnico quanto sostenuto poi, a due libri di distanza, sul piano astratto.

Sebbene di fatto l'esposizione di Ermogene sia molto più rilevante, qualitativamente e quantitativamente parlando, rispetto ai temi trattati nel libro VII, vale a dire il *decorum* oratorio, dei tre stili latini, del costume e dei generi oratori, è chiaro che questo tipo di procedimento argomentativo non può che creare fratture e tensioni nell'esposizione, anche solo perché sette diverse forme vengono impiegate per descrivere tre qualità della materia e insieme tre stili e tre generi. Come sostiene a ragione Grosser, i precetti tecnici ermogeniani non vengono efficacemente integrati nell'opera di Cavalcanti,[267] e lo stesso singolo argomento addotto a legittimazione suona piuttosto vago. Di fatto, la ripresa della precettistica di Ermogene resta cellula isolata all'interno del trattato e gli artifici esposti nel libro V costituiscono indicazioni tecniche concretamente spendibili solo se intese nell'orizzonte teorico ermogeniano, con concreto riferimento alle sue forme e non certo ai generi oratori aristotelici o agli stili della retorica latina. Tale debolezza argomentativa dell'opera, riconosciuta dallo stesso Cavalcanti, è in parte giustificata con la volontà d'autore di non aver inteso operare sin dal principio una traslazione fedele e integrale della precettistica ermogeniana,[268] in parte im-

265 Per tutte le citazioni cfr. Cavalcanti, *La Retorica* VII, p. 551.

266 Ivi, p. 552.

267 Grosser, *Sottigliezza*, pp. 73–79.

268 Cavalcanti, *La Retorica* V, pp. 329s.: "l'autore non dimeno, che piu distintamente, & piu ampiamente d'ogn'altro n'ha trattato [= dell'eloquenza], è Hermogene; & questo seguiterò io in trattare di questa materia. Ma, perciocche alcuni suoi precetti non si possono così bene accomodare in questa lingua, come nella Greca, & nella Latina, & alcune sue considerationi sono tante minute, che e' pare, che piu tosto lode d'acutezza d'ingegno, & di diligenza all'autore, che grande utilità à i lettori portino. Et oltre à questo *le cose, le quali io sino à qui ho dichiarato, & la via, che nel trattarne ho seguito, sono alquanto diverse dalle sue, non si maravigli alcuno, se in qualche cosa io altrimenti che Hermogene procederò*: non pretermettendo però le cose dette da lui più sustantiali, & piu principali: ma *accomodando tutto il meglio*, che io saprò alla natura

putata allo stesso Ermogene, secondo un argomento critico che diventerà luogo comune per la stilistica cinquecentesca (§ 2.1.1) e che ritiene il retore assai pedante: "alcune [...] considerationi sono tante minute, che c'pare, che più tosto lode d'acutezza d'ingegno, & diligenza dell'autore, che grande utilità a i lettori portino".[269] Dal momento che la stessa fonte non è sempre direttamente spendibile sul piano tecnico, perché ampia e dettagliata o perché originariamente concepita per un'altra lingua, è del tutto conseguente che anche gli insegnamenti di Cavalcanti possano rivelarsi inefficaci, seppur accuratamente selezionati. Tale tratto intrinseco alla precettistica ermogeniana, strategicamente sfruttato a livello argomentativo da Cavalcanti, condizionerà la ricezione tassiana (§ 2.1.3.1.2).

Chiarito preliminarmente il contesto di integrazione della precettistica ermogeniana nel trattato, si considerino le modalità con cui Cavalcanti specificatamente introduce il concorso vocalico. Non ne parla in relazione alle singole vocali o voci, ma compiutamente soltanto illustrando la composizione delle quattro seguenti forme: *chiarezza* (sotto-forme: *purità*, *facilità*), *velocità*, *bellezza*, *grandezza* (sotto-forme: *degnità*, *asprezza*, *splendore*, *vigore*, *circuitione*). Nonostante le divergenze terminologiche particolarmente diffuse nel Cinquecento dentro l'esegesi ermogeniana, è evidente che si tratta delle stesse forme analizzate per Barbaro, con l'aggiunta di un'ulteriore forma, quella della *gravità*, che Barbaro invece ometteva riassumendola sotto la *grandezza*. Quando Cavalcanti illustra la sotto-forma della *purità*, componente della forma della *chiarezza*, fa esplicito riferimento al concorso vocalico: "La compositione vuole essere semplice: & percio non si debbe essere superstitioso nel guardarsi dal concorso delle vocali, & dell'altre lettere, appartenendo l'esquisita diligenta circa queste cose piu tosto al parlare colto, & ornato, che al semplice, & puro, & l'ordine di queste sia naturale".[270] La medesima indicazione è raccomandata anche alla *facilità* (per Barbaro *eleganza*), seconda sotto-forma della *chiarezza*, attraverso un rimando interno che prescrive la stessa composizione della *purità* e quindi, indirettamente, di non badare troppo al concorso vocalico.[271] Cavalcanti segue dunque fedelmente l'argomentazione er-

della nostra lingua, & alla via, che ho seguitato nel trattare di quest'arte, & m'ingegnerò di comprender in questo trattato tutto quello, che da Aristotele, & da altri eccellenti autori fusse stato considerato à proposito di questa materia"; mio corsivo.

269 Cavalcanti, *La Retorica* V, pp. 329s.

270 Ivi, p. 331, traducendo letteralmente il precetto di Ermogene (*de id.* 232; sul tema cfr. *infra* nota 238).

271 Cavalcanti, *La Retorica* V, p. 332: "Ora circa la facilità, che è l'altra forma particolare, che à formare la chiarezza si richiede: dico, che in questa, le parole, i membri, il componimento, il finimento, il numero, non sono differenti da quegli, i quali alla purità sono stati assegnati, & i concetti ancora". È una ripresa letterale della traduzione di Barbaro (*Della Eloquenza*, p. 332): "dico, che in questa, le parole, i membri, il componimento, il finimento, il numero, non sono differenti

mogeniana: anche per la *facilità*, come era per la *purità*, il concorso è ammissibile, ma non è discriminante.

Nel tentativo di fornire un precetto adatto al volgare, con un esempio di composizione pura e significativamente priva di concorsi vocalici, Cavalcanti dimostra come la composizione e l'ordine sintattico delle parole della *purità* non si serva degli iperbati. Secondo la sua personale esegesi di Ermogene, la sintassi pura (e facile) si oppone alla grande:

> Ma quanto à quello, che in questa lingua è quasi equivalente, o risponde in qualche modo à li piedi della Greca, & della Latina, richiede la purità, che le parole si accomodino in tal modo, quale si può osservare nel parlar comune, & familiare, come sarebbe il dire: *io posso contentarmi della gratia ricevuta*. Ma se tu muterai questo parlare, & dirai, *io della ricevuta gratia mi posso contentare*, farai il suono d'altra maniera, che non è in questo comun modo di parlare, & gli darai grandezza, & dignità.[272]

Indirettamente, ne deriva che Cavalcanti ammetta sì il concorso vocalico nella *chiarezza*, ma intenda la tipologia di concorso non ricercato, stilisticamente non marcato, in quanto dovuto al naturale susseguirsi di due parole nel volgare.[273] Condividendo dunque quella che era già la posizione di Barbaro sulla legittima presenza del concorso vocalico nella forma della *chiarezza*, si limita a renderla più esplicita con gli esempi, delucidando così la specifica tipologia di concorso vocalico implicata dal predecessore. La posizione di Cavalcanti non diverge da quella di Barbaro neppure per quanto riguarda la forma della *velocità*, giacché sanziona esplicitamente il ricorso al concorso vocalico in tale sotto-forma. Significativamente, rende esplicito il motivo della sanzione, rimasto latente nell'argomentazione di Barbaro: "Nella compositione schifisi il concorso delle vocali, & la congiuntione di quelle consonanti, che sono àtte a fare aspro il passare da una ad un'altra parola, perche la difficulta del pronuntiare pare che generi tardezza: & circa l'ordine delle parole si osservi il medesimo".[274] Dato che il concorso rende il

da quegli, i quali alla purità sono stati assegnati, & i concetti ancora". Entrambi traducono letteralmente il corrispondente precetto di Ermogene (*de id.* 240): "The clauses, the arrangement of the words, the cadences, and the rhythmus that produce Distinctness are the same as those that are characteristic of Purity".

272 Cavalcanti, *La Retorica V*, p. 331.

273 Differisce la posizione di Francesco Panigarola, il quale difende una concezione ampia di concorso vocalico che comprende al suo interno persino il dittongo. Per Panigarola (*Predicatore*, II, partic. LXI, pp. 152s.) il concorso è sempre "naturale" se avviene in due sillabe della medesima parola, mentre è sempre "accidentale", cioè creato ad arte, se avviene in due sillabe di due parole, "perche il primo dalla primiera institutione, e dal commune uso della favella è stato introdotto, e difficilmente si può levare. La dove il secondo dalla construttione, che à ciascuno piace di fare viene generato. E molto agevolmente si può fare in maniera che si estingua".

274 Barbaro, *Dell'eloquenza*, p. 348.

discorso aspro e difficile a proferirsi, lo rallenta a livello articolatorio; nella forma veloce determinerebbe paradossalmente l'effetto contrario al desiderato.

Gli attriti teorici tra Cavalcanti e Barbaro emergono invece nettamente se si considerano le altre tre forme ermogeniane, *bellezza*, *grandezza* e *gravità*. Parlando della *bellezza*, Cavalcanti è consapevole che vi erano state alcune interpretazioni alternative in merito all'esatto significato di questa forma dentro la dottrina originale. Le opinioni divergevano nel chiedersi se essa fosse stata intesa da Ermogene come una qualità sovraordinata del discorso, ottenuta da un oratore abile e capace di temperare magistralmente le altre forme, o se essa costituisse piuttosto una forma specifica, assimilabile almeno in linea di principio allo stile medio per la cospicua presenza degli ornamenti quale suo tratto distintivo.[275] Cavalcanti si trova dunque costretto a chiarire cosa intenda con un avvertimento specifico:

> Questa non è già quella bellezza, la quale si puo considerare in ciascuna forma, che sia bene, & consapevolmente composta: ma si tratta qui di una spetial bellezza, & gratia, la qual consiste massimamente nelle parole, nella composizione, ne i membri, nelle figure, nel finimento, nel numero: percioche questa bellezza non ha né propri concetti, né proprio modo.[276]

La *bellezza* di Cavalcanti è quindi intesa come una forma specifica. Che tale forma non presenti poi concetti propri, ma si caratterizzi soltanto a livello di

275 Su questa questione Patterson, *Hermogenes*, p. 54; Grosser, *Sottigliezza*, pp. 119s., secondo cui la *bellezza* è "categoria eminentemente formale". Per quanto riguarda la forma bella (*ornata*), Minturno assume una posizione opposta a quella di Cavalcanti, ritenendo che non sia forma specifica: "L'ornata sarà, non percio, che le parole, e le parti del parlare acconciamente tra loro s'adattano, e talmente, che, come il corpo per lo sangue diffuso nelle vene acquista grazia e vaghezza, così il dire di tal compositione s'adorna: conciosiacosa, che tal ornamento in ogni forma sia da servare" (Minturno, *Arte poetica*, p. 435). L'analogia strutturale e funzionale della *bellezza* con il corpo umano e la pelle era uno spunto ermogeniano; cfr. infatti Ermogene, *de id.* 297: "Beauty generally consists of symmetry and harmony and proportion in various parts and limbs of the body, combined with a fresh and healthy complexion". Ermogene, in realtà, intende la *bellezza* come un sovraordinato principio contemperante, che agisce armonizzando le diverse parti dell'orazione nella loro interazione come al loro interno; cfr. sempre Ermogene, *de id.* 297: "That is also how the style is produced, whether you mix all the types together or concentrate on each one individually – for these are, as it were, «the parts and limbs of the body»". Nel Cinquecento, lo stesso dubbio esegetico si riscontra anche per la forma della *gravità*, talvolta omessa, come nel *Dialogo* di Barbaro, o ridotta alle altre forme, come nell'A*rte poetica* di Minturno, in cui la *gravità* non è forma specifica, ma una che "nella severa, come nell'agra [ossia in due sotto-forme della *grandezza*] locar si possa" (Minturno, *Arte poetica*, p. 441).

276 Cavalcanti, *La Retorica* V, p. 346.

stilemi, tropi e figure è un aspetto assai rilevante, da riprendere in seguito (§ 2.2.1).[277]

Per quanto riguarda la legittima presenza del concorso vocalico in una forma che richiede parole "che habbiano una certa suavità, & leggiadria",[278] Cavalcanti assume una posizione assai più radicale rispetto a Barbaro. Se Barbaro ammetteva nella *bellezza* la moderata presenza del concorso vocalico, naturale come anche ricercato, Cavalcanti ne sanziona tassativamente l'uso, ripristinando la linea ermogeniana: "La compositione in questa forma richiede, che si schifi il concorso delle vocali"; il motivo, latente in Barbaro, viene nuovamente esplicitato: se si facesse altrimenti ne conseguirebbe che "'l parlare ne divenga duro, & aspro".[279] Alla forma della *bellezza* Cavalcanti prescrive inoltre "l'ordine naturale, & anche le puo convenire l'alterato, pur che non faccia oscurità, & asprezza".[280] In totale conformità con la precettistica ermogeniana, per Cavalcanti il concorso vocalico genera asprezza, dissonanza, oscurità; è dunque contrario non solo a tutto quello che è veloce, ma anche a tutto quello che deve essere soave e leggiadro.

Si può facilmente intuire come tale rilievo sia indice di una concezione del concorso vocalico diametralmente opposta rispetto a quella di Barbaro anche per quanto riguarda il suo impiego nel registro alto, specificatamente nelle forme della *grandezza* e *gravità*. La *grandezza* si compone delle sei sotto-forme *degnità* (in Barbaro: maestà), *asprezza*, *vehementia* (in Barbaro: *veemenza*), *splendore*, *vigore* (in Barbaro: *vivacità*) e *circuitione* (in Barbaro: *comprensione*). Con l'unica eccezione della *circuitione*, dal momento che questa "[p]arole sue proprie non ha

277 Per intanto basti segnalare che, come già per Barbaro (*Della Eloquenza*, p. 426), anche per Cavalcanti la bellezza non ha concetti propri, in totale coerenza con il precetto ermogeniano (*de id.* 298; cfr. *infra* nota 241). La posizione di Ermogene si distingue pertanto categoricamente da quella dello pseudo Demetrio, che individua i concetti propri dello stile *venusto* nella descrizione dei giardini delle ninfe, degli imenei e altre amenità (*De eloc.* 132), influenzando in questo la ricezione cinquecentesca successiva. Tasso non farà altro che occupare la lacuna semantica presente nella precettistica ermogeniana con i concetti amorosi dello pseudo Demetrio. Va inoltre segnalato che per la *dolcezza* [*Sweetness*], sotto-forma della etica (gr. *ἦθος*), Ermogene prescriveva contenuti piacevoli ai sensi e all'orecchio, affermando inoltre che "All amorous thoughts are usually sweet" (*de id.* 331–333, qui 333). Di conseguenza, alla *piacevolezza*/*diletto*, sotto-forma della *forma accostumata*, Barbaro (*Della Eloquenza*, p. 439) prescriveva "gli amori, le bellezze dei luoghi, i giardini, i prati, i fiori, le fontane, la primavera, le pitture, et altre cose piacevoli". La sovrapposizione tra la *bellezza* e la *dolcezza* ermogeniane con il *venusto* pseudodemetriano è in altre parole favorita a livello concettuale da entrambe le precettistiche; sarà un aspetto estremamente rilevante per il § 2.2.1 sulla ricezione mariniana delle retoriche stilistiche multipartite.

278 Cavalcanti, *La Retorica* V, p. 346.

279 Per le due citazioni Cavalcanti, *La Retorica* V, p. 346; per la precettistica ermogeniana cfr. *infra* nota 255.

280 Ibid.

[...] né compositione",[281] nelle restanti cinque sotto-forme Cavalcanti fa riferimento al livello esplicito e implicito dell'argomentazione al concorso vocalico. Il dato è di per sé quantitativamente significativo, ma vi è una fondamentale differenza qualitativa.

I riferimenti espliciti al concorso vocalico sono due e si trovano nell'esposizione delle prime due sotto-forme *degnità* ed *asprezza*. Parlando della prima, Cavalcanti ripristina l'argomentazione ermogeniana originaria, che Barbaro aveva invece rovesciato; il concorso è infatti accettabile nella *degnità*, sotto-forma della *grandezza*: "La composizione accomodata alla degnità, debbe esser tale, che non si ponga gran cura in fuggire il frequente concorso delle vocali, & delle consonanti: & oltre à questo siano le parole grandi, & che per la maggior parte habbiano maestà".[282] Vi è tuttavia una sottile differenza rispetto all'argomentazione ermogeniana: non solo in questa forma non bisogna curarsi del concorso, che quindi può essere legittimamente usato, ma non bisogna curarsi neppure di un concorso che sia molto *frequente*. Anche se Cavalcanti afferma che l'unica cautela da serbare nel frequente ricorso al concorso sia evitare di cadere nel vizio elocutivo della oscurità o di sfociare nella sotto-forma attigua (la *aspra*), il rilievo intorno alla frequenza del concorso non era previsto da Ermogene.[283]

Anche nell'esposizione della sotto-forma della *asprezza*, Cavalcanti si oppone nettamente a Barbaro, raccomandando apertamente il concorso vocalico laddove questo ultimo invitava a fuggirlo: "La compositione habbia concorso di vocali, & di tali consonanti, che si proferiscono con difficultà, & di tali parole, che non rendano suave suono, ne facciano harmonia"; infatti anche "il finimento, & il numero debbono havere dell'incomposto, & del dissonante".[284] Se ne può trarre una regola generale: dato che l'asprezza deve essere difficile da proferire e dissonante, le si addice molto bene il concorso vocalico, che permette di ottenere tutti questi effetti; a maggior ragione, anzi, le si addice un concorso frequente, soprattutto se più frequente di quello impiegato nella sotto-forma contigua, la *degnità*. Cavalcanti sta pertanto estremizzando la posizione ermogeniana originaria.[285]

281 Ivi, p. 342.

282 Ivi, p. 337.

283 Il retore si limita a raccomandare di non badare al concorso nella *Solemnity*, non si esprime in termini di frequenza e si concentra piuttosto sulla cadenza ritmica della sotto-forma. Cfr. infatti Ermogene, *de id.* 251: "In arranging the words in the sentence to produce a solemn effect one should not be overly concerned about sounds that clash or hiatus and should aim at rhythms that are dactylic [etc.]"

284 Cfr. per entrambe le citazioni Cavalcanti, *La Retorica* V, p. 338.

285 Ermogene raccomandava sì il concorso vocalico alla forma aspra, ma non parlava mai in termini di frequenza; cfr. infatti *de id.* 259: "In a harsh style words should be put together in such a way that sounds clash and are dissimilar to those that precede and follow, and form metrical

Per ragioni di economia argomentativa, i restanti riferimenti al concorso vocalico nel trattato sono indiretti e si basano sulle descrizioni delle due sotto-forme precedenti. Così, alla *vehementia* che, come l'asprezza, ha per fine le riprensioni Cavalcanti raccomanda di fare riferimento ai precetti impartiti per la precedente sotto-forma. Ciò concerne la composizione ("La compositione sia tale, quale debba essere nell'asprezza"),[286] includendo dunque anche un concorso, meglio se aspro, difficile da pronunciarsi e frequente, ma vale anche per il ritmo ("il finimento, & il numero della vehemenza è tale, quale è dell'asprezza").[287] Per lo *splendore*, "necessario, percioche la degnità, l'asprezza, & la vehementia, harebbero troppo dell'austero senz'esso",[288] si raccomanda che esso si ispiri alla *degnità* per quanto riguarda la composizione, ammettendo dunque un concorso meno frequente e meno aspro rispetto al binomio *asprezza*/*vehementia*: "La compositione sia tale, quale è nella degnità".[289] Per il *vigore* infine, la cui "compositione, & i membri sono i medesimi, che sono nello splendore",[290] vale il rilievo significativo che tale sotto-forma "è un composto d'asprezza, di vehementia, & di splendore".[291]

patterns that are inconsistent, so that there will be no hint of meter and no charm produced by the order of the words and no appearance of harmony. The effect rather should be unrhythmical, unharmonious, and grating to the ear". È verisimile che il parametro della frequenza dei dispositivi tecnici, concentrati per ottenere un preciso effetto stilistico, sia suggerito a Cavalcanti dalle analoghe riflessioni dell'oratoria latina.

286 Cavalcanti, *La Retorica* V, p. 338. Rielabora il corrispondente precetto di Ermogene (*de id.* 263). Una suggestione indiretta può derivare dalla prescrizione ermogeniana di parole aspre (*de id.* 262: "Similarly the diction that produces Vehemence is like that which produce Asperity. Here too it is a good idea to invent words that sound harsh").

287 Cavalcanti, *La Retorica* V, p. 339. Rielabora e chiarisce il corrispondente precetto di Ermogene (*de id.* 263): "There is no need to discuss the cadence or rhythm that produces Vehemence, for that should be obvious from the previous discussion. Enough has been said in the discussion of Asperity, where the same principles apply as here".

288 Cavalcanti, *La Retorica* V, p. 339. Sintetizza il corrispondente precetto di Ermogene (*de id.* 264): "This type [Brilliance] is necessary in a dignified speech for several reasons, but especially because a speech that is solemn and harsh and vehement also need an element of lustre, that it will not be overly severe".

289 Cavalcanti, *La Retorica* V, p. 340. Traduce letteralmente il relativo precetto di Ermogene (*de id.* 268): "The types of composition that produce Brilliance are the same as those that produce Solemnity".

290 Cavalcanti, *La Retorica* V, p. 341. Corrisponde al relativo precetto ermogeniano (*de id.* 272): "All the other elements of style, that is, clauses, word order, cadences, rhythms, are the same as in Brilliance. And here we end out discussion on Florescence".

291 Cavalcanti, *La Retorica* V, p. 341. Rielabora il corrispondente precetto ermogeniano (*de id.* 274): "A passage that is florescent generally also has elements typical of Brilliance and Vehemence or Asperity or both".

Da questa concatenazione di rimandi interni si possono trarre due considerazioni, l'una di ordine particolare e l'altra di ordine generale. A livello particolare, sembra possibile istituire una gerarchia tra le sotto-forme della *grandezza* per quanto riguarda l'uso del concorso vocalico in base al suo tasso di dissonanza e frequenza. Al vertice della scala si collocano l'*asprezza* e la *vehementia*, sotto-forme in cui il concorso è molto aspro e ricorre frequentemente. Possibilmente, l'*asprezza* si trova all'estremo vertice del sistema a livello fonico, dato che dalla sua descrizione deriva quella della *vehementia*, ma l'argomentazione di Cavalcanti non è conclusiva.[292] Segue poi il *vigore*, che si basa sì sullo *splendore*, ma è anche composto di *asprezza* e *vehementia*: si pone quindi a crocevia tra un uso frequente e un uso moderato del concorso vocalico. Alla base della scala si trovano infine la *degnità* e lo *splendore*, dove il concorso è lecitamente ammesso, ma con un uso e una frequenza più moderati. Da questa considerazione di ordine particolare si può trarre la considerazione di ordine generale: Cavalcanti ammette o prescrive esplicitamente il concorso alle diverse componenti della *grandezza*. In primo luogo, raccomanda l'impiego del concorso nel registro alto in generale, quasi si trattasse di un parametro stilistico discriminante per la definizione di tale stile; in secondo luogo, lega strettamente il concorso vocalico alla qualità aspra e dissonante del discorso. Per questo motivo il concorso vocalico non si adatta alla forma bella, soave e dolce ed è, al contrario, elemento lecito nel discorso alto. È l'esatto rovesciamento della posizione di Barbaro, che considera il concorso elemento illecito, e una estremizzazione della posizione di Ermogene, che ammetteva il concorso nelle sotto-forme a prescindere dall'intensità d'uso.

292 A parità di funzione – entrambe le sotto-forme servono per muovere riprensioni –, i precetti ermogeniani (*de id.* 260–261) sembrano attribuire alla *Vehemence* la capacità di muovere critiche maggiormente diffamanti rispetto alla *Asperity*; ciò deriva dalle diverse circostanze pragmatiche e dalla diversa tipologia di pubblico cui si indirizzano. Cfr. infatti *de id.* 260: "The thoughts that produce Vehemence, like those that produce Asperity, involve criticism and refutation. But Asperity is directed against most important persons than ourselves, or indeed the jurors or members of the Assembly, as we have pointed out. Vehemence, on the other hand, is directed against less important people, such as our adversaries, or against people whom the audience would be delighted to hear criticized", cui segue *de id.* 261: "They are different from each other because Vehemence is stronger than Asperity, and thus you would not be able to direct a vehement passage against someone more important than yourself, unless your audience would receive the criticism favourably". Cavalcanti riprende l'argomentazione ermogeniana sostenendo che la "vehementia usa riprensioni piu acerbe, & passa in modi di dire villania" (Cavalcanti, *La Retorica* V, p. 338), ma non chiarisce se la differenza si ripercuota a livello fonico-sintattico attribuendo alla *vehementia* una maggiore intensità disfonica. Sembra pertanto opportuno considerare entrambe le sotto-forme al vertice della piramide disfonica della *grandezza*.

Un ultimo riferimento al concorso vocalico si trova anche nell'esposizione della settima forma ermogeniana, *gravità*, che Cavalcanti intende come una forma stilistica specifica a pari della *bellezza* e non come un effetto generale, conferito al discorso dalla sapiente calibrazione delle altre forme.[293] Per determinate affinità che rileva con la forma della *grandezza*, Cavalcanti procede richiamando quanto detto per le sotto-forme di questa ultima. Secondo Cavalcanti, le affinità tra *gravità* e *grandezza* sembrerebbero addirittura garantirne una sovrapposizione sul livello più basilare del sistema ermogeniano, dato che le due forme addirittura condividono i medesimi concetti. Secondo Cavalcanti, questo ultimo fatto avrebbe tratto in errore molti commentatori di Ermogene, "onde molti hanno creduto, che la grandezza, & questa forma siano una cosa medesima";[294] in realtà, le forme presentano numerose affinità, ma sono ben distinte tra loro e non sovrapponibili. In merito alla *gravità* Cavalcanti afferma pertanto:

> le parole vogliono essere nuove, & di quelle, che sono meno usate alte, vehementi, aspre, trasportate alquanto duramente, pur che elle non eccedino troppo la natura delle cose. L'altre parti, eccetto il modo, debbono esser tali, quali sono della degnità dello splendore del vigore, della circuitione.[295]

Pur tracciando le dovute ed opportune distinzioni con la forma della *grandezza*, la *gravità* condivide diversi tratti con le sue sotto-forme. Tra questi l'uso di voci

293 Tale interpretazione non era soltanto ammissibile, ma è ritenuta oggi la più corretta e vicina al senso ermogeniano originario (cfr. infatti Ermogene, *de id.* 369: "In my opinion Force in a speech is nothing other than the proper use of all the kinds of style previously discussed"). È l'interpretazione che segue anche Gian Giorgio Trissino. Più che di una forma specifica – come assumono Bartolomeo Cavalcanti e Daniele Barbaro –, Trissino parla di "artificiω ε maestria" (*La Poetica* I, p. 41) nel temperare le altre.

294 Cavalcanti, *La Retorica* V, p. 358. Il trattatista significativamente segnala un problema terminologico: "L'ultima delle forme generali è la gravità, il qual nome; benche non corrisponda bene alla parola Greca; io non dimeno l'ho usato, non ne trovando per hora uno piu accommodato" (ivi, pp. 338s.). Le affinità tra la *gravità* e la *grandezza* a livello dei concetti e a livello terminologico, che suggeriranno una commistione tra le due forme nel corso del Cinquecento, è tema della monografia di Grosser (pp. 120–124); la sovrapposizione concettuale tra le forme poteva derivare da una lettura disinvolta di un precetto di Ermogene (*de id.* 375): "All those [thoughts] that are typical of those types that create Grandeur are also appropriate [for Force]". Le affinità tra le due forme nell'impiego della medesima composizione e dei medesimi dispositivi tecnici sarà rilevante per il discorso sulla *mezzanità* mariniana (cfr. oltre § 2.2.1).

295 Cavalcanti, *La Retorica* V, p. 358. Corrisponde al precetto ermogeniano (*de id.* 375): "Solemn words and words that are harsh and vehement and, generally speaking, words that are used figuratively are forceful. […] But the figures and the word order and all the other elements that are characteristic of Force are not those that are typical of those types that produce Grandeur, but those that are appropriate to Solemnity and Florescence and Brilliance and Abundance".

alte, seppur meno alte di quanto concesso alla *grandezza*, ed una certa asprezza e durezza fonica, a patto che tale disfonia sia proporzionata ai concetti. Idealmente, la *gravità* appartiene dunque al registro stilistico alto, ma meno alto rispetto a quello della *grandezza*; è inoltre disfonica, seppur meno disfonica delle componenti della *grandezza* prototipiche per tali qualità, *asprezza* e *vehementia*. Con la *degnità*, il *vigore*, lo *splendore* e la *circuitione* la *gravità* condivide poi "l'altre parti" del discorso, tra le quali rientra anche la composizione. Dato che il concorso vocalico rappresenta, nelle sotto-forme citate, il dispositivo tecnico *par excellence* per conferire disfonia alla composizione, ne consegue che il suo uso sia implicitamente legittimato da Cavalcanti anche per la *gravità*. Cavalcanti compie così primi passi significativi per l'inserimento definitivo del concorso vocalico tra gli stilemi del registro alto. Non per questo, tuttavia, il trattatista offre una codificazione sistematica: senza considerare l'integrazione poco organica dei precetti ermogeniani nell'opera complessiva, la rivalutazione del concorso è prevalentemente affidata a un piano implicito dell'argomentazione, una sottile e suggestiva associazione di idee costruita su rimandi incrociati di natura sia diretta sia indiretta.

Anche Gian Giorgio Trissino e Antonio Minturno trattano il concorso vocalico e, analogamente a quanto è stato fatto per Daniele Barbaro e Bartolomeo Cavalcanti, possono essere messi in relazione tra loro; già Elena Abramov-van Rijk nel suo *Parlar cantando* del 2009[296] ha confrontato le riflessioni dei due sull'impiego della sinalefe e dell'elisione nei versi. Per ricostruire al meglio la questione del concorso vocalico come stimolata dalla ricezione ermogeniana occorre tuttavia affiancare i quattro autori citati. Per quanto concerne Trissino, si è visto che questi, nella *Prima divisione* della *Poetica*, tratta esclusivamente l'elezione delle parole, limitandosi a indicare i suoni che rendono i versi più o meno magnifici, senza menzionare il concorso. Conscio che sarebbe stato possibile procedere altrimenti, Trissino giustifica l'ordine argomentativo rinviando a una successiva esposizione,[297] con una scelta di *dispositio* del tutto conforme allo sviluppo del trattato di Ermogene, in cui il concorso vocalico rientrava in un diverso livello di analisi stilistica rispetto a quello delle parole. Un breve accenno al concorso vocalico si trova comunque nella *Prima divisione* della *Poetica* dentro l'esposizione della *velωcità*: in essa "anchωra si dennω schivare, ωltre la lungheza de le parole, la frequɛntia de le cωllisiωni ɛ remωziωni ɛt altre passiωni di esse, de le quali a suω

296 Abramov-van Rijk, *Parlar*, pp. 203–208. Le riflessioni sono riprese, con focus sul parametro della eufonia, in una monografia successiva (id., *Singing*, pp. 49–54 e specialmente pp. 69–73).

297 Trissino, *La poetica* I, p. 34: "Ma iω, che intɛndω sωlamente di trattare in questω || luocω de la ɛleziωne de le parole, lasciω quelle altre cose che cωnstituiscωnω le fωrme di dire da cantω cωme nωn pertinɛnti a la presɛnte intenziωne; de le quali, se piacerà a Diω, in altrω luocω sarà diffusamente trattatω".

luogω diremω",[298] dove Trissino intende per *passioni* fenomeni fonetici in senso lato[299] e per *collisione* ciò che "si fa quandω una parola finisce in vωcale ε l'altra cωmincia da vωcale",[300] ossia un caso di *elisione* secondo la definizione di Elena Abramov-van Rijk.[301] Si tornerà dopo al contenuto del precetto trissiniano sulla necessità di schivare le elisioni nella forma veloce per confrontarlo al precetto, condiviso da Barbaro e Cavalcanti, secondo cui alla tale forma non si addice il concorso vocalico quale dispositivo che affatica e rallenta il discorso. Intanto preme analizzare il rinvio interno alla futura trattazione del concorso, indice di una certa rilevanza del tema per Trissino, che ne rimanda sì l'esposizione, ma non la dimentica.

Nella *Seconda divisione* della *Poetica*, dedicata alle rime e alla metrica, Trissino distingue preliminarmente le due possibili conseguenze del concorso vocalico a livello linguistico e metrico, definendole *collisione* e *pronunzia congiunta*. La *collisione* o elisione prevede che "sɛmpre si rimuov[a] la vωcale prima in cui tɛrmina la parola, ε non la secωnda in cui l'altra cωmincia, cωme è « tanti anni, tant'anni »", mentre la *pronunzia congiunta* consiste invece in "una adunaziωne di due vωcali in una syllaba, rimuωvɛndω la vωcale ultima de la precedɛnte parola ε facendo di *ε* ɛt *il*, *ε il* in una syllaba". L'ultimo fenomeno dà origine a diversi esiti: se occorre dentro la medesima parola può generare dittongo e, per contrasto, iato ("non [...] prωnunzia cωngiunta, ma divisa") o, in alternativa, se ricorre tra due parole contigue dà vita a un fenomeno per cui "l'una [parola] finisca in vωcale ε da vωcale l'altra cωminci",[302] una *sinalefe* secondo la definizione di Elena Abramov-van Rijk.[303] In poesia, ritiene Trissino, è più probabile trovare la sinalefe. In primo luogo, la si trova nelle cesure dei versi, in secondo luogo, in un caso linguistico specifico del volgare ossia quando *i* ed *e* precedono le altre vocali, in terzo luogo, con rilievo di significativa importanza, "generalmente ωve non si ωffendonω le ωrekie". La sinalefe è comunque meno sanzionata delle collisioni nelle cesure: "E però fia buonω trattare di esse cesure ωve meljω si vederà, perché in lωrω non si faccia cωllisiωne".[304]

298 Ivi, p. 36.

299 Cfr. ivi, pp. 42s., per le *passiωni* distinte secondo quantità (*sωprabωndanzia* e l'opposto *mancamentω*), ossia i casi di apocope, sincope, epitesi etc., e qualità (*mutaziωne* e l'opposto *traspωsiziωne*), ossia i casi in cui, all'interno della stessa voce, una lettera viene alterata o rimossa.

300 Trissino, *La poetica* II, p. 61.

301 Abramov-van Rijk, *Parlando*, pp. 204–206, qui p. 205.

302 Per tutte le citazioni del passaggio, Trissino, *La poetica* II, pp. 61s.

303 Abramov-van Rijk, *Parlando*, pp. 204–206, qui p. 205.

304 Per tutte le citazioni del passaggio, Trissino, *La poetica* II, p. 62.

L'argomento che chiude la riflessione preliminare fornisce il pretesto per introdurre un tema particolarmente caro all'autore. Per chiarire le condizioni d'uso e gli effetti fonico-stilistici della sinalefe opportunamente inserita nelle cesure del verso, Trissino fornisce un elenco di tutte le cesure possibili corredandolo di esempi petrarcheschi. Tra esse, le sinalefi nella quinta cesura (l'esempio è il classico «vωi ch'ascωltate, in rime sparse il suonω») o nella settima cesura hanno "grandissima forza nei vɛrsi, ɛ sωnω di grandissimω ωrnamento a chi le sa commωdamente usare".[305] Esistono al contrario casi di cesura "guasta" nella settima cesura nonché di "vɛrsω [...] troppω suspesω" nella nona cesura qualora le sinalefi vengano utilizzate impropriamente, cioè nel caso in cui non si presti sufficiente attenzione all'accentazione delle parole o non si distingua tra accenti acuti e accenti gravi.[306] Il caso più significativo è tuttavia quello che riguarda l'intenzionale combinazione delle sinalefi nella quinta e nella nona cesura del verso. Tale è l'uso eccellente perché più risonante e vago, ma è anche il più familiare alla luce delle riflessioni da noi sinora condotte:

> ma ωttimamente questa nona cesura si fa quandω cωrrespωnde a la quinta, il che fa il vɛrsω bɛllω, risωnante ɛt altω, cωme è: « Nel dωlce tɛmpω de la prima ɛtade », i quali vɛrsi sarannω anchωra più risωnanti se la quarta ɛ l'ωttava lωrω syllaba, che sωnω acute, harannω *a* vωcale o verω *ω*; ɛ massimamente se al dettω *a* ɛt *ω* seguirannω due cωnsωnanti de le quali la prima sia liquida ɛ l'altra muta, cωme è: [...] « Giuntω Alexandrω a la famωsa tωmba ».[307]

Nel passaggio Trissino riprende così due elementi già congiunti nella *Prima divisione* della *Poetica*, il precetto di Ermogene relativo ai suoni A ed O e l'*exemplum* petrarchesco illustrativo *Giunto Alessandro a la famosa tomba*, compiendo un ulteriore passo in avanti rispetto alla fonte, il trattato ermogeniano che comunque mai citava esplicitamente. I due elementi vengono infatti fusi in una riflessione più ampia e del tutto peculiare, incentrata sulla metrica volgare e fondata sull'uso consapevole della sinalefe che non offenda le orecchie e sia capace di conferire magnificenza ai versi poetici senza privarli di vaghezza.

Si fa così percepibile la distanza che separa Trissino da Barbaro e Cavalcanti: con un sostanziale cambio di prospettiva nel modo di approcciarsi alla precettistica ermogeniana come al concorso vocalico stesso, Trissino non compie soltanto il passaggio dall'oratoria alla poesia o passa dall'isolato contesto paradigmatico delle parole al contesto d'insieme, sintagmatico, del discorso in versi, ma arriva a fornire regole di composizione assai precise e sempre vagliate dal fondamentale

305 Ibid.
306 Ivi, p. 63.
307 Ibid.

parametro dell'eufonia.[308] La collisione, ossia l'elisione, lo disturba più della sinalefe perché, assai più di questa ultima, affatica e offende le orecchie,[309] ma anche la sinalefe stessa ha peculiarità disfoniche se impiegata eccessivamente. Si nota così che, nel sistema trissiniano, il concorso vocalico è una condizione già prevista di cui interessano le conseguenze e gli usi concreti in poesia oltre le forme stilistiche considerate in astratto. Per questo motivo il medesimo precetto ermogeniano intorno all'impiego del concorso vocalico nella forma veloce trova concordi Barbaro e Cavalcanti, ma quando è esposto da Trissino nella *Prima divisione* della *Poetica* appare quasi contraddittorio. In totale conformità con la fonte, Barbaro e Cavalcanti sanzionano rispettivamente il concorso vocalico nelle forme della *prestezza* e della *velocità* perché ritengono che il fenomeno rallenti il flusso del discorso; nella *velωcità*, Trissino sanziona invece le collisioni, cioè le elisioni, troppo frequenti perché, come poi si apprenderà dalla *Seconda divisione* della *Poetica*, le troppe elisioni arrecano "poca vagheza ε mancω grazia nei vɛrsi, cωme è in quel vɛrsω: « Fiωr frωnd' herb' ωmbr' antr' ωnd' aure sωavi », che par quasi in lingua tedesca".[310]

Considerato l'archetipo retorico comune, l'invito a schivare il concorso vocalico secondo Barbaro e Cavalcanti e l'invito trissiniano a evitare proprio il dispositivo che consente di eliminare il fenomeno in questione sembrano entrare in contraddizione, ma il paradosso è solo apparente. La riflessione di Trissino si sviluppa infatti su un piano argomentativo diverso rispetto a quella di Barbaro e Cavalcanti, su un piano di analisi più profondo che prevede già implicitamente il concorso vocalico e lo ha già risolto in elisione oppure in sinalefe. Tale differenza consente a Trissino di descrivere il fenomeno in modo più rigoroso degli altri due, senza tuttavia porre in dubbio la sostanziale validità del precetto ermogeniano: la rielaborazione trissiniana si limita a rendere questo ultimo differenziato. Se per concorso, quale mera contiguità vocalica tra due parole vicine come

308 Sul parametro della eufonia cfr. Abramov-van Rijk, *Singing*, pp. 51–54, con focus sul solo Antonio Minturno.

309 Il passaggio è celebre: "in ciascuna de le predette quattrω cesure [quarta, quinta, settima, nona], quandω la parola lωrω tɛrmina in vωcale ε la seguɛnte parola cωmincia da vωcale, alhora nωn si fa cωllisiωne di vωcale, ma è prωnunzia cωngiunta; salvω che la frequɛnzia de le cesure nωn la impedisca; il che è da cωnsultare bɛne cωn le orekie, havɛndω però a mente che le frequenti cωllisiωni ε remωziωni arrecanω poca vagheza ε mancω grazia nei vɛrsi, cωme è in quel vɛrsω: « Fiωr frωnd' herb' ωmbr' antr' ωnd' aure sωavi », che par quasi in lingua tedesca" (Trissino, *La poetica* II, p. 64). Cfr. anche le considerazioni di Abramov-van Rijk, *Parlando*, p. 206; id., *Singing*, p. 71, di focus diverso.

310 Trissino, *La poetica* II, p. 64. Rovescia così eloquentemente la posizione bembiana, secondo cui il verso petrarchesco rappresentava la "somma e ultima gravità" (Bembo, *Prose*, II, XVI, p. 168); per questo Carlo Dionisotti lo definisce un "Antibembo" (*Commento Prose*, ibid., nota 2).

intesa da Barbaro e Cavalcanti, si intende ciò che, per Trissino, si può risolvere a posteriori in elisione, allora questa comporta maggiori difficoltà articolatorie della sinalefe e guasta il verso che intende essere veloce, aggraziato e sonante. Ma se si intende a posteriori la contiguità vocalica come una sinalefe, anche questa può risultare a sua volta faticosa, sonante e poco aggraziata se usata eccessivamente, per quanto lo sia in grado minore rispetto all'elisione. Il senso dell'operazione trissiniana non è dunque confutare il precetto di Ermogene, ma servirsene per ulteriori elaborazioni concettuali, che, sulla base della frequenza d'utilizzo dei dispositivi tecnici, ne prevedano gli effetti eufonici o disfonici per la composizione concreta. Rispetto alle teorizzazioni astratte di un Barbaro o di un Cavalcanti, la rielaborazione di Trissino rende il precetto originario più facilmente spendibile sul piano poetico, con conseguenze notevoli per l'esegesi minturniana.

Anche Antonio Minturno riprende il medesimo *exemplum* petrarchesco relativizzando la critica di Trissino ed elaborando uno dei passaggi più innovativi della propria *Arte Poetica*[311] intorno al raffronto vocalico o *apritura*, in cui fonde la dottrina di Ermogene con considerazioni personali di ordine metrico e musicale. Dopo aver infatti descritto come accenti e cesure scandiscano i versi, l'autore sostiene che il numero sia influenzato anche dalle stesse "sillabe, e dalle parole: perciocchè le sillabe, e gli accenti hanno i lor tempi".[312] Riprendendo il sistema della durata ritmica elaborato dai grammatici, secondo cui ogni vocale lunga misura due tempi musicali, la vocale breve misura un tempo solo e la consonante un mezzo tempo, che può essere accresciuto o ridotto a piacimento a seconda della posizione assunta dentro la sillaba, Minturno richiama il precetto ermogeniano intorno ai fonemi A e O, considerandoli quando ricorrono in concorso. Presumibilmente, il trattatista è influenzato dalla riflessione pontaniana (§ 2.1.2) durante l'elaborazione di tale sviluppo teorico e, a sua volta, descrivendo gli esiti specifici del concorso dei fonemi A e O, Minturno influenzerà profondamente il Tasso:

311 Dato che il *De Poeta* ha per oggetto la lingua latina, non sarà approfondito. Va comunque segnalato che l'esposizione segue il medesimo sviluppo nei due testi (dittongo, iato, elisione, dialefe, sinalefe, prima tra le parole e poi tra i versi), pur con alcune differenze specifiche: nel trattato latino, la sezione sullo iato è molto più lunga, così come quella dedicata alla sinalefe tra i versi; la parte dedicata alla sinalefe nei diversi piedi non è ovviamente rilevante per il volgare, sebbene la si possa confrontare con la sezione dell'*Arte poetica* dedicata alle cesure. Nell'esposizione relativa alla sinalefe nei piedi latini, Minturno prescrive, in tutta coerenza, i medesimi fonemi risonanti, A ed O, al terzo piede per conferire magnificenza al verso (Minturno, *De poeta*, p. 465).

312 Minturno, *Arte Poetica*, p. 364.

> Notasi parimenti il suono della vocale: conciosiacosa che, come s'è detto, O & A, si facciano più, che l'altre udire: e delle consonanti, percioche l'aspre e le robuste rendon la syllaba di più tempo. Nè poco vale, a far questo numero, che cerchiamo, quel, che dell'apritura delle vocali, e del concento delle syllabe abondevolmente s'è ragionato: conciosiacosa che per quella il verso più tardo, e grave il renda; per quello più dilettevole, e risonante.[313]

Se l'impiego del concento delle sillabe – per Minturno l'allitterazione –[314] può conferire ai versi una qualità soave, l'apritura ne rallenta il corso e innalza il tono. A riprova Minturno cita il verso petrarchesco « Fior, frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi » [*Rvf* CCCIII, 5], sostenendo "che per l'apriture, e per la moltitudine degli accenti diventa più pigro; e sarebbe durissimo, se la durezza di lui non temperassero l'ultime due voci".[315] Per quanto sia utile per nobilitare i versi, il concorso vocalico è un dispositivo che genera asprezza sonora ed è pertanto sanzionabile quando troppo appesantisce o rende stridente il discorso. L'autore si raccomanda per questo di operare secondo parametri eufonici, ricorrendo a quei "leggiadri temperamenti" che sono per lui esemplarmente attestati dalle rime petrarchesche.[316]

Il medesimo monito si legge nel secondo passaggio citato dall'*Arte poetica* (§ 2.1.2), riguardante la composizione delle sillabe. Nel passaggio in questione, Minturno argomenta per un legittimo impiego del concorso vocalico in poesia, sostenendo che nelle "diverse [voci], ove le vocali non si scontrassero, il verso assai perderebbe".[317] Distingue pertanto due casi principali di concorso vocalico a livello metrico, con una ripresa del sistema trissiniano che è allo stesso tempo una sua ulteriore specificazione: per Minturno il secondo caso dà infatti vita a due fenomeni diversi. Nel primo caso, "l'ultima vocale dell'antecedente parola ced[e] alla prima della seguente", ossia avviene una elisione; nel secondo caso, avviene una dialefe ("o che l'una non ceda all'altra: e ciò in due modi, ò che l'una e l'altra syllaba intera rimanga, il che rade volte avviene") o, in alternativa, una sinalefe ("o che s'abbraccino talmente, che, benche l'una e l'altra vocale s'oda; non però se ne faccia più d'una syllaba nella misura del verso").[318] È tuttavia soltanto la sina-

313 Ivi, p. 365.

314 Per la lunga esposizione dell'allitterazione, *excursus* nella sezione sui concorsi vocalici, il cui fine è stabilire il potenziale eufonico e l'evidenza retorica di questa figura, cfr. ivi, pp. 326–339. L'allitterazione è descritta come "concento, che dallo scontro, e dal concorso loro nasce ne' versi", "Musica concordanza, che dalle medesime lettere, o syllabe nascendo, non pur dolcemente lusinga gli orecchi" (ivi, p. 326).

315 Ivi, p. 365.

316 Ibid. Ben diversa è l'opinione di Trissino (per cui *infra* nota 310), ma anche del Bembo (*Prose*, II, XVI, p. 168).

317 Minturno, *Arte Poetica*, p. 323.

318 Ibid.

lefe ad innalzare il tono del verso: il "congiungimento di lettere con tale apritura, percioche ritiene, e ritarda il corso del parlare, rende più grande, e più grave il suono del verso"; ne risulta che "il suono si raddoppi [... e] tanto manca, che questo scontro, e questa apritura dispiaccia, che non una volta in un medesimo verso vien fatta".[319]

È una conseguenza naturale dell'argomentazione che la sinalefe con le vocali di maggior qualità fonica, quali A ed O, venga esplicitamente raccomandata come quella che più di ogni altra combinazione fonica può innalzare il tono dei versi.[320] L'autore invita tuttavia a posizionare e temperare le apriture con giudizio ("un certo modo è da tenere sì, che nè affettata, nè vanamente fatta esser paia, nè à riempire le sedie [sic] del verso ricercata"),[321] così che la composizione suoni naturale e non costruita. Non è l'unica riserva da mantenere nei casi di sinalefe: Minturno stabilisce anche che vi sia un rapporto di diretta corrispondenza tra la materia e la tipologia di concorso vocalico impiegata, corredandolo l'elenco delle combinazioni possibili con esempi propri e dei poeti.[322] Nel sistema di Minturno, il concorso è dunque ammesso ed esaminato dal punto di vista metrico come già nel sistema di Trissino, ma non è affatto abbinato alle forme ermogeniane: piuttosto, il suo uso è regolato dalla sola descrizione del poeta e dal rapporto di concordanza tra materia e suono, secondo un principio non esplicitamente formulato nella *Poetica* trissiniana. Minturno inserisce inoltre nella propria precettistica un ultimo monito di ordine generale. Sebbene nulla vieti di realizzare delle commistioni, è importante che vi sia un discrimine stilistico dominante, basato sulla prevalenza di voci di specifica qualità tonale e sonora e chiaramente identificabile come tale:

> Nè meraviglia fia, se nella piacevole, o nell'humil materia sien voci, che con strepito, ò con aspro suono udir si facciano: & allo 'ncontro nella grave, e terribile quelle, che piacevolmente,

319 Ibid.

320 Sulla base della gerarchia vocalica Minturno può postulare diversi tipi di concorso dalle diverse qualità: aspro, dolce, piangente etc. coerentemente alla materia poetica.

321 Minturno, *Arte Poetica*, p. 324.

322 Cfr. ivi, pp. 324s.: "Laonde, percioche dallo scontro, e dal concorso delle lettere, e dal congiungimento delle voci il verso aspro, ò piacevole; grave, ò lieve; alto, ò basso; ò mezzo tra questo, e quello diviene; & 'l verso ne va dietro alla materia delle cose; ragionevolmente si commanda, tutte le parole così sole, e per se, come giunte con altre dover' in quel modo sonare, ch'alla maniera del dire è richiesto: cioè, nello stile più grave quelle, che piu gravemente si fanno udire; e nel più lieve quelle, che più lievemente. Si come nella materia più piacevole quelle, che più piacevolmente, e nella più aspra quelle, che più aspramente battono il sentimento degli orecchi; siche con la voce stessa, quel, che si dirà, espresso ne venga".

> ò pure humilmente sonino: conciosia, che sì pura cosa non si trovi, nella qual non si vegga alcuno mescolamento d'altra qualità. Ma basterà, che in ciascuno stile il più sia d'un modo.[323]

Minturno non pone esplicitamente in correlazione il dispositivo del concorso vocalico con le forme ermogeniane se non nel terzo e ultimo passaggio dell'A*rte poetica*, verso la fine del libro IV. Avendo già discorso della invenzione e della disposizione, Minturno si accinge a prescrivere ciò che conviene all'elocuzione in senso generale; in particolare, all'autore sta a cuore che l'elocuzione sia utilizzata propriamente, corrispondendo alla funzionalità pragmatica e affettiva tracciata dal sistema ermogeniano: "Nè io permetterei, che con semplice, e volgar maniera di parlare si conchiudesse. Nè vorrei, dove la misericordia fa mestiere, che 'l motteggiare le lagrime asciugasse". Si tornerà tra poco al rapporto tra le forme e la loro funzionalità affettiva; intanto preme rilevare come Minturno riproduca integralmente la dottrina ermogeniana alludendo soltanto alla fonte:

> Ma coloro, che di ciò diedero ammaestramenti, dissero, che sette sono le Forme, quasi luci delle semplici, e delle congiunte parole; cioè la Chiara, la Grande, l'Ornata, la Volubile e presta, la Costumata, la Vera, la Grave. Nella Chiara la Leggiadra, e la Pura comprendiamo. Nella Grande la Magnifica, e maestevole, l'Aspra, e molesta, l'Agra, & forte, la Splendida, & illustre, la Gagliarda, & incitata, la Ricca & abondante.[324]

Nella maggior parte dell'esposizione dei precetti ermogeniani, Minturno non appare particolarmente innovativo, ma questo si spiega considerando che il trattatista intende il concorso vocalico come una modalità di posizionamento delle parole a discrezione del poeta. Così, nelle sotto-forme *Pura* e nella *Leggiadra*, componenti della forma *Chiara*, il tradizionale riferimento al concorso vocalico è solo implicitamente ammesso nell'invito a disporre le voci nel modo più naturale possibile ("dirittamente ordinate [...]").[325] È del tutto omesso tra i vizi della *chiarezza*, per quanto il riferimento sarebbe stato possibile, giacché l'eccesso di aprituree ostacola il fluire del discorso secondo quanto in precedenza sostenuto nella stessa *Arte poetica*.[326] Minturno sceglie inoltre di non parlare di concorso vocalico nelle altre componenti della forma *Grande* (*Aspra*, *Agra*, *Illustre* e *Gagliarda*), diversamente da quanto fatto dagli altri commentatori di Ermogene e dalla fonte stessa.[327]

323 Ivi, p. 326.

324 Per le due citazioni cfr. ivi, p. 429. La fonte ermogeniana sarà dichiarata soltanto alla fine dell'intera trattazione.

325 Ibid.

326 Ivi, p. 430.

327 Nella forma *Aspra*, prototipica per i raffronti vocalici, si consigliano solo "parole aspramente congiunte pungendo e mordendo col parlar" (ivi, p. 431). Nella *Agra* e nella *Illustre* (anche *splendente*) il riferimento è indiretto, quando per la prima si consiglia di torcere, "muta[ndo]" e "volt

Il rilievo intorno al concorso si fa esplicito nella descrizione della forma *Magnifica*, sotto-forma della *Grande*, della forma *Ornata* (cioè bella) e della forma *Volubile* (o *presta*). L'esposizione sembra tuttavia mantenere invariato lo *status quo* dell'esegesi ermogeniana precedente, a meno di non ipotizzare una latente polarizzazione del sistema. L'ipotesi pare confermata dall'esposizione della sotto-forma *Magnifica*: in conformità con i concetti grandi, divini e illustri che descrive, le si raccomandano "parole, che pienamente, & altamente risonino, e con acconcia compositione, non però fatta con tanto studio, che paia affettata, e sì creda esservi stata posta molta fatica, e diligenza, e senza aspro concorso di lettere, e senza languido incontro di vocali".[328] La *magnifica* ammette dunque soltanto un concorso ben temperato tra gli eccessi aspro e languido. Alla forma *Ornata*, che diversamente da quanto riteneva Cavalcanti non è per Minturno una forma specifica, ma a tutte sovraordinata, si prescrive "che non è aspro il concorso, e scontro loro, nè grande l'apertura, nè più spessa la consonanza delle syllabe, ò delle lettere, che alle rime non si richiede".[329] Si ammette così una tipologia di concorso di qualità opposta e di esito meno desiderabile rispetto al concorso grande, risonante e ben temperato, le cui intrinseche qualità foniche si lasciano facilmente prevedere sulla base della gerarchia vocalica e consonantica precedentemente tracciata nell'*Arte poetica* (§ 2.1.2; cfr. oltre § 2.1.3.2). L'abbozzata polarizzazione tra un concorso proprio e uno improprio per lo stile maestoso avrà ripercussioni per la concezione tassiana del dispositivo. Il precetto sulla forma *Volubile* non avrà invece particolare rilevanza storica, dato che la categorica sanzione del dispositivo ripete grosso modo quanto sostenuto dai precedenti commentatori di Ermogene.[330]

Il sistema minturniano presenta tuttavia un certo grado di innovazione rispetto alla fonte e all'esegesi ermogeniana precedente, quando instaura un legame di esplicito contrasto tra l'apritura e una componente della forma *Costumata*, estremizzando così la stessa posizione del retore greco. La forma *Costumata*, con le sue quattro sotto-forme *Humile*, *Soave*, *Sottile*, *Modesta* o *dimessa*, corrisponde al *carattere* ermogeniano (gr. *ἦθος*), la cui funzione è comunicare il decoro, il costume e le

[ando]" la sintassi (ibid.) e quando per la seconda si prescrivono "compositioni di voci, che sono nella magnifica, e maestevole" (p. 432). Lo stesso vale per la *Gagliarda*, che è definita un composto di *Agra* e *Illustre*.

328 Ivi, pp. 430s.

329 Ivi, p. 436.

330 Ivi, p. 437: "Schifiamo in questa forma di parlare l'apritura delle parole, e l'aspro concorso, e scontro delle sillabe". Gli obiettivi della forma veloce sono in aperta contraddizione con la funzione fondamentale dell'apritura secondo Minturno, vale a dire innalzare il tono del verso rallentandolo.

disposizioni affettive dell'oratore. Corrispondendo alla *Sweetness*, la variante minturniana *soave* è vaga, leggiadra e possiede qualità eufoniche per risvegliare il piacere e il diletto nel pubblico. Se Ermogene si limita a prescrivere alla *dolcezza* le medesime voci e composizione della forma della *bellezza*, implicando quindi che essa debba fuggire il concorso vocalico, Minturno ne esplicita il monito sanzionando categoricamente ogni impiego del dispositivo: "La Soave hà la vaghezza, la leggiadria, e la dolcezza, delle parole sonanti, e piacevoli, e la compositione, in cui non sieno duri scontri di syllabe; né apriture, né lunghi circoiti". Diversamente da quanto prescritto da Ermogene, se per la sotto-forma *Humile* Minturno specifica i concetti ("cose basse, e di picciol momento [...] quali sono le fanciullesche, le femminili, le boscareccie, le pastorali, e l'altre simili"), per la *Soave* non specifica nulla, neppure che abbia per oggetto concetti amorosi o temi affini. Minturno si limita a indicare l'effetto generalizzato della sotto-forma, chiarendo come utilizzarla nel migliore de modi. Ogni impiego deve essere sempre vagliato da un parametro etico, secondo "onestà":

> Fassi anchora soave il parlare, ove cosa mai più non veduta, nè mai più udita, o nuova si dica. Conciosiacosa, che molto diletti quel, che genera meraviglia, e grandissimamente muova quel, che v'aggiunge alcun movimento dell'animo, e desta in lui alcun sentimento di piacere. A questa maniera similmente riduciamo ciò, che festevolmente, e motteggievolmente, e gentilmente si dice, cioche apporta leggiadria, diletto, pur che il brutto vi si schifi.[331]

Trattando la *Sweetness*, Ermogene stesso aveva particolarmente enfatizzato la necessità di descrivere concetti legittimi dal punto di vista etico, sostenendo che il vero piacere nascesse da una descrizione modesta di atti 'prudenti', non 'lascivi' o tendenti al 'comico'.[332] Differentemente da Ermogene, che per la *dolcezza* prevedeva nove diversi precetti spazianti dai concetti previsti ai rilievi tecnici e ai loro implicati etici, Minturno comprime l'intera argomentazione su due soli assi, combinando il precetto etico sull'onestà dei piaceri soavi con il precetto tecnico intorno al lessico e alla sintassi propri della sotto-forma per prescrivere alla composizione soave una certa eufonia. Tacendo del tutto i concetti amorosi leciti per Ermogene, Minturno colloca la propria *soavità* in un contesto di controllatissima

331 Per tutte le citazioni ivi, p. 438.

332 Cfr. Ermogene, *de id.* 331–332, in particolare 332: "A lewd man will enjoy the description of lewd acts, and a man who is self-controlled will enjoy the description of prudent acts. In fact anyone who acts in any way will enjoy the description of that kind of action. For example, the line 'The son of Saturn spoke and embraced his wife in his arms' [Hom., *Il.* 14, 346] produces quite a lot of pleasure, because it is modestly stated with restraint. [...] As far as the thought is concerned, a lewd man would want to hear something more or even to describe what was done next, as in a comedy, but not a modest man".

morigeratezza affettiva, considerandone la capacità di generare un meraviglioso piacere piuttosto astratto dal solo punto di vista tecnico. La sanzione esplicita del concorso vocalico nella forma soave, cui mai pertiene, chiarisce così il senso dell'operazione minturniana: mediante una radicale adesione alla precettistica ermogeniana, Minturno intende ricondurre il dispositivo al solo solco tecnico della *gravitas* rimuovendolo completamente dalla sfera di competenze della *dulcedo* stilistica.

2.1.3.1.2 La riflessione tassiana

Anche una questione di rilevanza specifica, come la riflessione sul concorso vocalico, accompagna Tasso per la sua intera attività letteraria: nell'esposizione, il tema emerge saltuariamente, ma con continuità, in una parabola che dai *Discorsi* giovanili passa per la *Lezione sopra il sonetto di Monsignor della Casa*, per le *Postille* tassiane sul trattato dello pseudo Demetrio e conduce infine ai *Discorsi* maturi, con alcune attestazioni intermedie nelle *Lettere*.[333] Oltre a essere probabilmente interessato in senso estetico alle potenzialità stilistiche del dispositivo, Tasso approccia il tema presumibilmente spinto da una duplice volontà teorica. Appare lecito ipotizzare che intenda prendere posizione nei confronti di un dispositivo tecnico origine di molti contrasti, nella tradizione retorica antica come nella ricezione stilistica coeva, sia al livello particolare delle singole lettere sia al livello generale delle forme.[334] Conscio della situazione teorica conflittuale, Tasso ha presumibilmente inteso risolvere le incertezze con una sintesi organica e conclusiva delle teorie antiche in grado quindi di rispondere parimenti alle proprie esigenze d'autore moderno asservendo in modo definitivo alla composizione del perfetto poema epico anche il concorso vocalico. Appare pertanto del tutto conseguente che Tasso ricorra alle maggiori *auctoritates* stilistiche nel tentativo di integrarle tra loro anche per quanto riguarda un dispositivo specifico; come in altri casi già analizzati, tuttavia, tale procedere genera problemi di compatibilità tra le teorie, causando tensioni argomentative e spingendo il poeta a rivisitare e ripen-

333 Per un vaglio della presenza del concorso vocalico nelle *Rime* tassiane cfr. Afribo (*Gravitas*, pp. 96–115); Cristina Teresa Penna, *Per* «agguagliar il suon de l'arme», *La* gravitas *del Tasso lirico nell'edizione Osanna 1591*, Pavia 2021 [tesi di dottorato, pdf], <iris.unipv.it>, pp. 26–49; nella *Liberata* cfr. invece Jacopo Grosser, «Tanti e sì fatti suoni un suono esprime», *Metrica e stile della Gerusalemme Liberata*, Losanna 2014 [Tesi di dottorato, pdf], <serval.uni.ch>, pp. 13–20. Per le lettere, cfr. almeno Torquato Tasso, *Lettere Poetiche*, a cura di Carla Molinari, Parma, Fondazione Pietro Bembo 1995, n. XXVII; XXIX.

334 Vi sono, nel Cinquecento, altri fronti polemici sullo statuto del concorso vocalico: per la ricostruzione della polemica di Tasso e Borghini con il Ruscelli e Muzio cfr. Afribo, *Gravitas*, pp. 61–95.

sare frequentemente le proprie e altrui considerazioni. Nel caso del concorso, le conflittualità e i ripensamenti sono meno profondi rispetto ad altri temi, ma sono abbastanza sentiti da spingere il poeta a integrare gradualmente ai precetti stilistici dello pseudo Demetrio, baricentro di ogni iniziale riflessione stilistica tassiana, la precettistica di Ermogene, consultata o comunque ripresa con maggiore attenzione in tarda età.

Pur avendone indicato le tappe fondamentali, la riflessione tassiana è troppo estesa per essere ripercorsa nella sua interezza. La critica non concorda inoltre sull'interpretazione della parabola stilistica presentata, al punto che possono coesistere due posizioni opposte. Esemplarmente, Hermann Grosser descrive il progressivo distacco del Tasso maturo, più incline alla contaminazione tra gli stili magnifico e ornato nel segno di una certa mezzanità stilistica, dal Tasso giovanile, che ritiene maggiormente legato ai dettami dello pseudo Demetrio e dunque restio a contaminazioni che avrebbero compromesso l'altezza epica.[335] Guido Baldassarri interpreta invece sia i *Discorsi* giovanili sia i *Discorsi* maturi in chiave rovesciata, quale

> documento principale, anche se non unico, di un versante "filodemetriano" delle discussioni cinquecentesche sulla poetica, all'insegna della anomalia linguistica e stilistica, della "sprezzatura" antigrammaticale nel nome della "magnificenza", per la via di una sistematica e sintomatica sostituzione, allo pseudo Falereo delle quattro *formae elocutionis* (tenue, magnifica, ornata e grave, traduce il Tasso nel l. IV *del poema eroico*), di un Demetrio del magnifico e del grave che relega sullo sfondo gli altri stili nel nome della "grandezza" dell'epica.[336]

Per Baldassarri, dunque, i *Discorsi* sarebbero parimenti espressione di una crescente predominanza del polo stilistico della *gravitas* nella riflessione e nelle opere del poeta.

Se, per i due critici, diverge il punto di arrivo della trattazione tassiana in materia di elocuzione, il punto di partenza è il medesimo: sia Grosser sia Baldassarri riconoscono che il percorso stilistico del poeta prende avvio dalla precettistica quadripartita dello pseudo Demetrio, la quale penetra a più livelli la riflessione tassiana influenzandola profondamente, soprattutto in gioventù,[337] pur

335 Cfr. Grosser, *Sottigliezza*, pp. 159–300, per la ricostruzione completa ed ambiziosa dell'intero percorso stilistico-letterario tassiano in rapporto alle *auctoritates* pseudo Demetrio ed Ermogene, con accenni al concorso.

336 Guido Baldassarri, "Introduzione", in: id. *La biblioteca del Tasso, I postillati «barberiniani»*, vol. I. *Postille inedite allo Scaligero e allo pseudo-Demetrio*, Bergamo, Quaderni del centro Studi Tassiani 1983, pp. 7–34, qui p. 26; corsivo originale.

337 Baldassarri ("Introduzione", pp. 19s.) elabora un diagramma quadripartito per descrivere la penetrazione dello pseudo Demetrio nella riflessione tassiana.

caratterizzandosi già a questa altezza storica per il costante dialogo con altre fonti. Nel caso specifico delle *Postille* allo pseudo Demetrio, risalenti secondo Baldassarri a un periodo compreso tra il 1581 e il 1587, data di stesura dei *Discorsi del poema eroico*, il critico indica, tra le varie fonti incrociate a Demetrio, i *Poetices libri* di Scaligero e il *Commentarii in librum Demetrii Phalarei de elocutione* di Pietro Vettori (1562).[338] I due testi risultano fondamentali anche per la conoscenza dell'ipotesto ermogeniano, che, accanto alla posteriore lettura diretta del trattato stesso e alla risonanza avuta dallo stesso nel corso del secolo, poteva essere noto al Tasso dalla lettura delle opere del Trapezunzio, di Trissino e di Minturno. Le *Postille* allo pseudo Demetrio vengono così a rappresentare un crocevia nella riflessione tassiana tra i *Discorsi* giovanili e maturi, anche per quanto riguarda il tema del concorso vocalico. Sarà comunque solo nel libro V dei *Discorsi* maturi che si assisterà a una codificazione chiara e univoca del dispositivo.

Prima di dedicarsi alle *Postille* e ai *Discorsi* maturi, è necessario segnalare almeno due rilievi sul concorso vocalico rispettivamente offerti da due testi giovanili, i *Discorsi dell'arte poetica* e la *Lezione sopra il sonetto di Monsignor della Casa*, a riprova della costante presenza del tema nella riflessione tassiana. Il primo tratto emergente è che Tasso lega strettamente tale fenomeno fonico allo stile alto (*magnifico*). Nei *Discorsi*, il passaggio in questione si lega alle raccomandazioni tecniche per il "magnifico dicitore" perché ottenga nel poema il tono opportuno seguendo specifiche regole. Per coinvolgere efficacemente il pubblico in senso affettivo il poeta deve saper temperare adeguatamente i versi così che non cadano né negli estremi del *gonfio* o dell'*affettato* né nello stile *mediocre*. Oltre agli adeguati concetti e voci, deve saper scegliere dunque una adeguata composizione:

> La composizione, che è la terza parte de lo stile, avrà del magnifico, se saranno lunghi i periodi, e lunghi i membri, de' quali il periodo è composto. E per questo la stanza è più capace di questo eroico, che 'l terzetto. S'accresce la magnificenza con l'asprezza, la quale nasce dal *concorso di vocali*, da rompimenti diversi, da pienezza di consonanti ne le rime, da lo accrescere il numero nel fine del verso, o con parole sensibili per vigore d'accenti, o per pienezza di consonanti. Accresce medesimamente la frequenza de le copule, che come nervi corrobori l'orazione. Il trasportare alcuna volta i verbi contro l'uso comune, benché di rado, porta nobiltà a l'orazione. Per non incorrere nel vizio del gonfio, schivi il magnifico dicitore certe minute diligenze; come di fare che membro a membro corrisponda, verbo a verbo, nome a nome; e non solo in quanto al numero, ma in quanto al senso. Schivi gli antiteti […] ché tutte queste figure, ove si scopre l'affettazione, sono proprie de la mediocrità; e sì come molto dilettano, così nulla movono.[339]

338 Baldassarri, "Introduzione", p. 11 e nota 3; p. 19.

339 Tasso, *Discorsi dell'arte poetica* III, pp. 398s.; mio corsivo. Come segnala nel commento Ettore Mazzali (*Commento*, p. 399, nota 1), Tasso ha una concezione ampia di concorso, che comprende al suo interno sinalefe, dialefe, dieresi e sineresi. Ciò è attestato sin dagli anni della revisione

Il concorso rappresenta così il primo dispositivo elencato in un repertorio circoscritto e univoco con cui realizzare lo stile magnifico al livello di composizione delle parole, secondo un ideale stilistico che contempla al suo interno anche il registro aspro, come sancito dallo pseudo Demetrio.[340] Sempre in totale conformità con la precettistica pseudodemetriana, che raccomandava di evitare la commistione impropria tra lo stile magnifico e lo stile più basso,[341] Tasso afferma che l'umile è agli antipodi dell'eroico, "nasce[ndo] da le contrarie cagioni".[342] Il poeta definisce così lo stile basso *ex negativo*, come quello che categoricamente esclude i fenomeni propri dello stile magnifico. Implicitamente sostiene così che al suo interno non abbia pertanto posto il concorso vocalico:

> Umile sarà l'elocuzione, se le parole saranno proprie, non peregrine, non nove, non straniere, poche traslate, e quelle, non con quell'ardire che al magnifico si conviene. Pochi epiteti e più tosto necessari che per ornamento. Umile sarà la composizione, se brevi saranno i periodi e i membri; se l'orazione non avrà tante copule; ma facile se ne correrà secondo l'uso comune, senza trasportare nomi o verbi; se i versi saranno senza rottura, se le desinenze non saranno troppo scelte. Il vizio prossimo a questo è la bassezza. Questa sarà ne' concetti, se quelli saranno troppo vili ed abbietti, e avranno de l'osceno e de lo sporco.

stilistica della *Liberata*; cfr. ad es. Tasso, *Lettere*, n. *XXVII a Scipione Gonzaga*, di Ferrara il 1 ottobre 1575, pp. 216–233, qui pp. 226s., su alcuni versi allitteranti che non contengono concorsi stricto sensu: "Secondariamente vorrei ch'avvertisse alla dolcezza del numero, nella qual sola considerazione ho desiderato alquanto la diligenza di Vostra Signoria; chè certo nell'altre parti è tanta e sì giudiciosa che non potria esser più. Ma in questa non mi par corrisponder (dico ogni cosa a libertà) a sé medesma; anzi mi pare ch'ella non si curi punto, per quanto raccolgo o da alcun conciero o dal giudizio che fa d'alcun luogo dubbio, del concorso delle consonanti e delle vocali d'una stessa natura; come in quello, «Drudo di donna»; e 'n quell'altro, «Fra quei che segno dier d'ardir più franco», «O non men che la man»". Nel commento relativo, Molinari (*Commento Lettere*, ibid., nota 20) cita una postilla tassiana al commento del Castelvetro intorno a un luogo petrarchesco; definisce il concorso come "una sillaba istessa in due desinenze: da schivar dove si cerca dolcezza, ma non dove si cerca asprezza".

340 Sul precetto Demetrio torna numerose volte (*De eloc*. 48–49; 105; 246), servendosi in particolare della medesima immagine per spiegare la disfonia che accomuna rispettivamente la composizione magnifica e la grave; cfr. rispettivamente *De eloc.* 48 per la magnifica ("Anche la disfonia nella composizione crea, in molti casi, grandezza […]. Anche Tucidide rifugge quasi sempre da una composizione levigata e uniforme. Dà piuttosto l'impressione di uno che va a sbattere contro qualcosa, come fanno i viandanti nel percorrere le strade piene di asperità"); *De eloc.* 246 per la grave ("Anche la violenza nella composizione produce una sorta di potenza espressiva. In molti casi, infatti, risulta potente un suono difficile da pronunciare, come le strade accidentate").

341 Demetrio, *De eloc*. 36: "Un tipo non può combinarsi con un qualsiasi altro tipo: il raffinato può combinarsi con il semplice e con il magnifico, e analogamente con entrambi può combinarsi il potente; solo il magnifico non si combina con il semplice, poiché questi due tipi sono completamente opposti".

342 Tasso, *Discorsi dell'arte poetica* III, p. 400.

> Bassa sarà l'elocuzione, se le parole saranno di contado, o popolaresche a fatto. Bassa la composizione, se sarà sciolta d'ogni numero; ed il verso languido a fatto come:
> *Poi vide Cleopatra lussuriosa*.[343]

Non è chiaro se il concorso possa essere utilizzato nello stile medio, dato che il punto è omesso.[344] Sembra probabile che il poeta non lo ritenga rilevante per la costituzione di tale stile e che pertanto il dispositivo possa essere utilizzato con moderatezza, affinché la sua frequenza si situi in modo chiaro tra i poli *magnifico*, che contempla il concorso quale stilema prototipico, ed *umile*, che non lo contempla affatto.[345] Già all'altezza cronologica dei *Discorsi* giovanili, il concorso viene così a rappresentare un parametro di discrimine fonico e tonale tra gli stili.

La *Lezione* sul sonetto di Della Casa sancisce la centralità del modello poetico di questo autore per il giovane Tasso, che lo preferisce al petrarchesco.[346] Il mo-

343 Ibid.

344 Cfr. ivi, p. 401: "Lo stile mediocre è posto fra 'l magnifico e l'umile, e de l'uno e de l'altro partecipa. Questo non nasce dal mescolamento del magnifico e de l'umile, che insieme si confondano; ma nasce o quando il sublime si rimette, o l'umile s'inalza. I concetti e l'elocuzione di questa forma sono quelli che eccedono l'uso comune di ciascuno, ma non portan però tanto di forza e di nerbo, quanto ne la magnifica si richiede. E quello in che eccede particolarmente l'ordinario modo di favellare, è la vaghezza ne gli esatti e fioriti ornamenti de' concetti e de l'elocuzioni, e ne la dolcezza e soavità de la composizione; e tutte quelle figure d'una accurata e industriosa diligenza, le quali non ardisce di usare l'umile dicitore, né degna il magnifico, sono dal mediocre poste in opera. Ed allora incorre in quel vizio, che a la lodevole mediocrità à vicino, quando che con la frequente affettazione di sì fatti ornamenti induce sazietà e fastidio. Non ha tanta forza di commuovere gli animi il mediocre stile, quanto ha il magnifico, né con tanta evidenza il fa capace di ciò ch'egli narra, ma con un soave temperamento maggiormente diletta. Stando che lo stile sia un istrumento, co 'l quale imita il poeta quelle cose che d'imitare si ha proposte, necessaria è in lui l'energia la quale si con parole pone innanzi a gli occhi la cosa, che pare altrui non di udirla, ma di vederla".

345 La base teorica era stata posta da Tasso all'esordio del *Discorso* III, con cui si ammette una moderata ma sempre ben padroneggiata oscillazione stilistica da parte del *magnifico dicitore* quando compone il poema eroico: "Il magnifico, dunque, conviene al poema epico come suo proprio: dico suo proprio perché, avendo ad usare anco gli altri secondo l'occorrenze e le materie, come accuratissimamente si vede in Virgilio, questo nondimeno è quello che prevale; come la terra in questi nostri corpi, composti nondimeno di tutti i quattro" (pp. 392s.). L'osservazione è ribadita poco dopo: "Lo stile eroico è in mezzo quasi fra la semplice gravità del tragico e la fiorita vaghezza del lirico, ed avanza l'una e l'altra ne lo splendore d'una maravigliosa maestà; ma la maestà sua di questa è meno ornata, di quella men propria. Non è disconvenevole nondimeno al poeta epico, ch'uscendo da' termini di quella sua illustre magnificenza, talora pieghi lo stile verso la semplicità del tragico; il che fa più sovente: talora verso le lascivie del lirico; il che fa più di rado, come dichiarando séguito" (p. 394).

346 Tutte le citazioni della *Lezione* provengono da Torquato Tasso, "Lezione recitata nell'Academia Ferrarese sopra il Sonetto *Questa vita mortal*, ec., di Monsignor Della Casa", in: id., *Le prose*

tivo è presentato nell'esordio della lezione, quando il poeta afferma che Della Casa ha avuto il merito di superare gli orizzonti teorici vigenti, non limitandosi a seguire "l'esempio d'eccellente poeta" o a "osserva[re] i precetti di coloro che dell'arte hanno scritto", ma indagando le concrete ragioni estetiche dietro ai versi. In particolare, Della Casa si sarebbe sforzato di ricostruire

> le cagioni per le quali questo verso dolce ci paia, questo aspro; questo umile e plebeio, questo nobile e magnifico; questo sonoro, questo di poco numero; questo troppo negletto, questo troppo fucato; questo freddo, questo gonfio, questo insipido; qui si lodi il corso e la velocità dell'orazione, qui la tardità e la dimora; qui il parlar retto, qui l'obliquo; qui il periodo lungo, qui il breve; qui il membro diletti gli ascoltanti, e qui l'inciso, ed insomma, perché piacciano o dispiacciano i componimenti.[347]

Nel sonetto considerato, che è sì "picciola tela", ma già consente di intuire l'organicità e la complessa architettura del sistema dellacasiano ("accenna con brevi linee solamente i lontani delli edificii e de' paesi"),[348] Tasso individua un sonetto così magistralmente composto nello stile elevato da superare ogni altro modello poetico. Vagliata tale tesi con il ricorso alle tre *auctoritates* retoriche Cicerone, Demetrio ed Ermogene, l'analisi tassiana conclude che il sonetto rispetta tutte le condizioni prescritte dai tre retori alla forma magnifica sul triplice livello dei concetti, delle voci e della composizione: "chiara cosa è, che quella forma, che magnifica da Demetrio, grande da Ermogene, e sublime da Cicerone vien detta, è una medesima, e quasi le medesime condizioni da tutti le sono attribuite; nella qual forma senz'alcun dubbio il presente sonetto si vede esser composto".[349] Indirettamente, il poeta sta sostenendo che vi sia una compatibilità di base tra i tre paradigmi retorici dell'antichità almeno rispetto a tale materia.

Dal sonetto così legittimato Tasso trae un'estetica dello stile magnifico. Il primo tratto indicato per tale stile al livello della composizione non è il concorso vocalico, ma l'*enjambement*, per un motivo ricostruito in precedenza (§ 2.1.3.1) ed esplicitato nell'argomentazione tassiana: il "rompimento de' versi [...] apporta grandissima gravità: e la ragione è, che 'l rompimento de' versi ritiene il corso dell'orazione, ed è cagione di tardità, e la tardità è propria della gravità".[350] Tasso

diverse, *nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti*, a cura di Cesare Guasti, 2 vol., vol. I, Firenze, Le Monnier 1875, pp. 115–134, qui p. 116: "Ed io ho eletto più tosto di leggere composizion sua che d'alcun moderno, o pur del Petrarca istesso".

347 Per le citazioni cfr. ivi, pp. 115s.

348 Ivi, p. 117.

349 Ivi, p. 118.

350 Ivi, p. 125.

sottolinea tuttavia che l'ordine di esposizione non è da intendersi in ordine gerarchico giacché per la costituzione dello stile magnifico non sono "di minore considerazione i concorsi delle vocali".[351] Nel sonetto dellacasiano ne apprezza diversi, ma

> massimamente quello che da l'ultime parole dell'ultimo verso risulta:
> *E 'l giorno e 'l Sol delle tue mani sono opre.*
> dove quelle due vocali o o insieme s'affrontano.[352]

L'esempio è eloquente di per sé perché l'incontro tra O e O era esplicitamente sanzionato nei commentari petrarcheschi cinquecenteschi quale caso di *mala consonanza*.[353] Come si vedrà con l'analisi delle *Postille*, la rivalutazione del concorso attesta che Tasso si sta allontanando dalla linea illustre petrarchesca per seguire gli insegnamenti dello pseudo Demetrio, facendo propria la linea argomentativa del commentatore Pietro Vettori.

Dentro la *Lezione*, il tema del concorso è abbastanza caro a Tasso da dedicarvi un *excursus* piuttosto lungo, in cui si riportano le opinioni delle diverse autorità retoriche dell'antichità. Come riporta il poeta, tra le autorità greche Isocrate sanzionava il concorso per ricercare la composizione molle e soave, mentre Platone e Tucidide ne facevano frequente uso a scopi opposti. Tra i latini, Cicerone concorda con Isocrate, ritenendo che "fra' Latini non v'era alcuno sì rozzo dicitore, che il concorso delle vocali non ischivasse";[354] a sua volta, Quintiliano concorda con Cicerone, notando che il concorso inasprisce sì l'orazione, ma insieme l'innalza, addensando il numero di consonanti nel verso (Minturno direbbe: *irrobustendolo*). Il discrimine per Tasso è il parere di Demetrio Falereo che loda il concorso in Demostene ed Omero fornendo i precetti: "ed era tanto grato a l'orecchie di Demetrio il concorso delle vocali, che disse, che chi da l'orazione il toglieva, non pur la rendeva men sublime, ma da quella in tutto e le Grazie e le Muse rimovea".[355] Tasso considera infine una necessità specifica della grammatica volgare. Dato che, in questa lingua, le parole terminano per vocale vi sono necessariamente dei concorsi, ma è necessario chiedersi se sia sempre opportuno mantenerli o se sia il caso di crearli ad arte. Gli esempi sono tratti dai poeti:

351 Ivi, p. 127.
352 Ibid.
353 Francesca D'Alessandro, "Torquato Tasso e alcuni commenti cinquecenteschi al Petrarca", in: *Aevum* 76, 3 (2002), pp. 737–759, qui p. 743.
354 Tasso, *Lezione*, p. 127, traducendo Cic., *Orat.* 150. Per la posizione di Cicerone e Quintiliano [Quint., *Inst. or*. IX, 4, 35–36] cfr. *infra* nota 201.
355 Tasso, *Lezione*, pp. 127s.

> Ma per quanto ho osservato nel Petrarca, ove egli cerca la gravità, molte volte suol commettere questo concorso di vocali; come si vede in quel suo nobilissimo sonetto:
> *Mentre che 'l cor da gli amorosi vermi*
> *Fu consumato, e 'n fiamma amorosa arse* [...]
>
> Dante ancora, nel primo canto del *Paradiso*, il qual si conosce che fu da lui accuratamente polito, come tutti gli altri principii, commette il concorso di molte vocali:
> *Nel ciel che più della sua luce prende,*
> *Fui io, e vidi cose che ridire, etc.;*
> potendo in questa maniera accomodar il verso;
> *Io fui, e vidi cose che ridire;*
> ma gli piacque il concorso delle vocali, o giudicò che quell'io, posposto, avesse maggior forza. Sì come fece altrove:
> *Queste parole di colore oscuro*
> *Vidi io scritte al sommo d'una porta;*
> potendo dire *Io vidi*, come concia il Ruscelli, o, per dir meglio, come guasta il Ruscelli. Ma se pur è lecito questo tal concorso di vocali, non sia mai lecito ove più la dolcezza che la gravità si richiede.[356]

Più che sull'allusione polemica contro il Ruscelli in materia di concorso vocalico,[357] occorre soffermarsi su due aspetti fondamentali ai nostri fini. In primo

356 Ivi, pp. 128s.

357 Girolamo Ruscelli (*De Commentari della lingua italiana, del Sig. Girolamo Ruscelli Viterbese, Libri sette, Ne' quali con facilità, & copiosamente si tratta tutto quello, che alla vera & perfetta notitia di detta Lingua s'appartiene; hora posti in luce da Vincenzo Ruscelli, All'illustrissimo, & Eccellentissimo Sig. Iacomo Boncompagno Duca di Sora, & Governator Generale di S. Chiesa*, In Venetia, Appresso Damian Zenaro alla Salamandra, 1581, pp. 464s.) raccomandava in generale di evitare il concorso vocalico per la sua durezza cacofonica: "Il tristo suono, che i Greci chiamano, cacophonian, & i Latini, ò così anco'essi, ò hiatum; cioè sbadacchiamento, è quello, quando in diverse parole s'affrontano insieme più vocali, & principalmente se sono le medesime; come MA, A' ME, Egli incomincia à dispiacere. Fuggesi questo tristo suono, ò con mutar le parole, ò con mutarle di luogo". Nel trattato *Modo di comporre* aveva corretto diversi passi della *Commedia* rimuovendo i concorsi, in special modo quando generavano dialefe: "Ora per importantissimo ricordo nel finir di ragionare di questa misura de' versi, & di questi raffronti di vocali fra loro, ho da soggiungere, che ovunque due vocali si raffrontano per entro il verso, & che non facciano nella misura restringere nel tempo d'una sola sillaba, ma se ne faccian due sillabe, & tempi, il verso ne viene ad essere debolissimo e bruttissimo, onde da' buoni scrittori si vede fuggito, come le cose sconce, & dannose si fuggono. De' moderni alcuni se ne veggono haver dato in questo importantissimo vitio. [...] Et crederò, che in molti, ancor che dotti, & di bello ingegno, sia penetrato questo vitio senza avvedersen'essi dalla lettione di Dante, siccome molti altri se ne veggono di ciò imbevuti non solamente nel verso, ma ancora nelle prose, che è poi tanto più abominevole. In Dante per certo si truovano moltissimi di cotai versi, ch'io dico, et veramente per non darne la colpa al giudicio d'un huomo pur sì eccellente, è da riconoscerlo da una come immensa trascuragine, che egli ò à bello studio, ò per essere in tutto intento al soggetto, mostra troppo spesso in quel suo poema nella parte della leggiadria della lingua & dello stile, vedendovi infinite cose

luogo, gli *exempla* citati fluiranno pressoché immutati nei più tardi *Discorsi del poema eroico*, vale a dire in quell'opera che conclude la parabola teorica e biografica del poeta: sono così indici di una coerenza teorica interna alla riflessione tassiana relativamente al concorso vocalico. In secondo luogo, affermando che il dispositivo è controproducente per la mollezza dei versi, Tasso lo sta primariamente riconducendo al polo della *gravitas*. Anche secondo la *Lezione* il concorso ha dunque caratteri costitutivi per lo stile alto, che rispettivamente condizionano il suo impiego moderato o la sua assenza nei restanti due stili.

Come rileva Ezio Raimondi, il passaggio della *Lezione* intorno al concorso "non è altro che il volgarizzamento e la riduzione di un capitolo esplicativo" dei *Commentarii* di Vettori, un "ricalco [...] protratto e metodico", che "assume addirittura i caratteri di una trascrizione, di un trapianto interno di cui non si segnala l'origine, secondo il costume di un sincretismo enciclopedico comune a tutta la trattatistica del Cinquecento".[358] A prescindere ora dalla fonte originaria della riflessione, essa viene inglobata nei ragionamenti tassiani in modo del tutto strutturato e ampliata, in tutta coerenza, con considerazioni personali sulla tradizione poetica volgare. In altre parole, la rete di rimandi interni elaborata da Vettori è completamente assorbita e riadattata alle esigenze del volgare con una duplice operazione tassiana: in primo luogo, la legittimazione dell'estetica del parlare magnifico, oscuro e frammentato attraverso il ricorso all'autorità dello pseudo Demetrio, in secondo luogo, la 'canonizzazione' di Della Casa, sintomo di una nuova

fatte non per alcuna necessità, ma solo per non vedervisi posta una minima cura, nè pur considerare, se cogli occhi chiusi havessero potuto correggersi, ò migliorarsi; siccome per non partirmi dal proposito di questa languidezza de' versi, si può veder in quello: [...] *Vid'io scritte al sommo d'una porta*. Ove convien pronuntiar la parola IO, di due sillabe, & di due tempi molto sconciatamente per la misura del verso, che con niuna fatica s'acconciava perfettamente con trasportar fra loro quelle due prime voci: *Io vidi scritte al sommo d'una porta*" (Girolamo Ruscelli, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana, trattato di Girolamo Ruscelli, Nuovamente mandato in Luce, Nel quale va compreso un pieno & ordinatissimo Rimario, con la dichiaratione, con le regole, et col giudicio per saper convenevolmente usare ò schifar le voci nell'esser loro, così nelle prose come ne i versi*, In Venetia, Appresso Gio. Battista et Melchior Sessa Fratelli, 1558, pp. 71–74); corsivi originali.

358 E. Raimondi, "Retorica", pp. 124–126. Nei *Discorsi* giovanili, Tasso si serve dei *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum* di Pier Vettori (Firenze, Giunti 1560) in modo analogo, inglobando sistematicamente le aggiunte e le reinterpretazioni esegetiche del commentatore. Come riconosce Claudio Scarpati ("Tasso, Sigonio, Vettori", in: id., *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore 1982, pp. 156–200, qui p. 173), nel commentare la *Poetica* aristotelica Vettori attesta un "procedere aperto, quasi che il glossatore prendesse per sé il compito di illustrare le virtualità dell'opera che commenta, anziché vagliarne il contenuto alla luce di presupposizioni teoriche rigide"; in modo analogo Vettori opera commentando il trattato dello pseudo Demetrio, influenzando di conseguenza anche il Tasso.

stagione poetica diversa dalla petrarchesca e modello di una "novella schiera di poeti, ch'ora comincia a sorgere".[359] I tratti stilistici esemplificati dal Casa e ripresi da questa schiera di imitatori anche maldestri erano stati elencati da Tasso a inizio lezione: "la difficultà delle desinenze, il rompimento de' versi, la durezza delle costruzioni, la lunghezza delle clausule, e il trapasso d'uno in un altro quaternario, e d'uno in un altro terzetto, ed in somma la severità [...] dello stile".[360] L'ordine degli elementi è rovesciato rispetto alla successiva trattazione, con il concorso vocalico e possibilmente consonantico (*difficultà delle desinenze*) che precede l'*enjambement*, quale testimonianza interna, già a livello di *dispositio*, della pari rilevanza di ambedue i dispositivi per la composizione magnifica.

La pervasività delle considerazioni relative al concorso vocalico nei *Discorsi dell'arte poetica* e nella *Lezione intorno al sonetto di Della Casa* è attestata da un curioso aneddoto risalente agli anni di revisione della *Liberata*. Per rispondere alle accuse riportategli da Luca Scalabrino, concernenti l'impropria formazione e lunghezza delle parole in alcuni passaggi del poema, Tasso si appella ai modelli stilistici individuati nelle opere giovanili per lo stile magnifico, la "auttorità e [al] le ragioni del Falereo", ma soprattutto, con un rimando interno, lo "essempio del Casa, uomo studiosissimo di Demetrio e che mosse il Vittorio [Vettori] a publicarlo e comentarlo. Il Casa, dico, in quel sonetto magnifico «Questa vita mortal, etc.»".[361] Particolarmente significativa è la censura riportata da Tasso nell'esordio della lettera:

> «Già corre lento ogni lor ferro al sangue» dettò Febo: se la penna non lo scrisse, qual colpa è della mente o dell'orecchio? Mi piace poi che voi v'ingegnaste di trovar che fosse composto ad arte quel che fu scritto per trascuraggine; e certo che de' versi sì fatti, ne' quali non si fa alcuna collisione, è pieno Dante: pur non mi giova d'imitarlo.[362]

Il problema rilevato dai revisori nel verso è proprio quel concorso vocalico, simbolo di *mala consonanza*, tra le due O: *lent**o** **o**gni* [*Gl* XI, 57, 7]. Esso non dà origine all'elisione, come i revisori vorrebbero e che per Tasso non sarebbe magnifica, ma a un'involontaria sinalefe, a un concorso naturale imprevisto che, considerato alla luce degli scritti teorici giovanili, sarebbe per il poeta magnifico. Come commenta Carla Molinari, Tasso sembra apprezzare senza alcuna ironia il tentativo di Scalabrino di salvare la sinalefe imputandola a una consapevole scelta stilistica

359 Tasso, *Lezione*, p. 117.

360 Ibid.

361 Tasso, *Lettere*, n. XXIX a Luca Scalabrino, Ferrara, 1576, pp. 251–266, qui pp. 262s. Il poeta aveva sostenuto il medesimo punto anche nella *Lezione*: "avendo egli [Della Casa] letto [...] Demetrio, che, sì come Pietro Vittorio riferisce, gli era famigliarissimo" (Tasso, *Lezione*, p. 129).

362 Tasso, *Lettere*, n. XXIX a Luca Scalabrino, pp. 251s.

compatibile con gli ideali tassiani dello scrivere magnifico, dissonante, frammentato e oscuro;[363] forse per questo motivo il verso della *Liberata* non sarà mutato.

Se già per la *Lezione* e per il terzo dei *Discorsi dell'arte poetica* Ezio Raimondi constata la tendenza tassiana ad aderire alle considerazioni di Vettori, il fenomeno assume centralità nelle *Postille* tassiane ai *Commentarii in Librum Demetrii Phalerei de elocutione*.[364] Come poi Francesco Panigarola (§ 2.1.4), Tasso si serve dei *Commentarii* del Vettori come di una bussola critica per addentrarsi nel trattato pseudodemetriano; sembra pertanto ragionevole aspettarsi che una ripresa tanto organica quanto sintetica della fonte consenta di identificare gli specifici aspetti di interesse per il poeta. Alcune postille (48, 64, 65, 66, 67, 68, 69 e 70) riassumono proprio il lungo passaggio dei *Commentarii* sul concorso vocalico.[365] In particolare, le postille tassiane 65 e 66 riportano gli argomenti di Isocrate, Demetrio e Cicerone già sfruttati nella *Lezione*,[366] manca tuttavia il rilievo intorno a Quintiliano[367] ivi sfruttato, mentre nella postilla 66 [m. sup.] compare un riferi-

363 Molinari, *Commento Lettere*, p. 251, nota 1.

364 Si cita il testo dall'esemplare postillato da Guido Baldassarri (Torquato Tasso, "Petri Victorii Commentarii in librum Demetrii Phalerei de Elocutione", in: *La biblioteca del Tasso*, pp. 117–154). Cfr. Baldassarri, "Introduzione", p. 18, sulla peculiare struttura dell'esemplare per cui le *Postille* tassiane (mano *alfa*) tengono conto, oltre che della fonte pseudodemetriana e del commento di Vettori, anche delle postille firmate da una antecedente e non meglio identificabile mano *beta*. Incrociando le testimonianze tassiane con lo studio di alcuni casi esemplari, Franco Tomasi ("La biblioteca del Tasso: problemi interpretativi e soluzioni filologiche", in: *Gli "scartafacci" degli scrittori. I sentieri della creazione letteraria in Italia (secc. XIV–XIX)*, a cura di Christian Del Vento e di Pierre Musitelli, Roma, Carocci 2022, pp. 163–186, qui p. 171) ha dimostrato come il poeta considerasse le postille un indispensabile strumento di lavoro, intendendole sia come una bussola critica per comprendere e assimilare testi passibili di più riletture diacroniche sia come spazio per annotare "veri e propri «ritagli»" del testo letto, secondo un'ottica pragmatica interamente finalizzata al riuso e all'innesto dello stesso nei propri scritti. Lo studio delle *Postille* tassiane appare dunque tanto più decisivo per individuare gli snodi teorici di maggior interesse.

365 Tasso, *Postille*, pp. 127–131; corrispondono a Pietro Vettori, *Petri Victorii Commentarii in librum Demetrii Phalerei* de elocutione, Florentiae, In officina Iuntarum, Bernardi Filiorum, 1562, pp. 64–72.

366 Cfr. Tasso, *Postilla* 65 per Isocrate (m., s., rr. 14/15–21: "Isocrates qui / delectabatur / levore orat(io)nis merito / fugiebat concursu(m)) e Cicerone (m. d., 22. 23/23–25/26; m. d., rr. 33–38/39: "Cicero de / concursu // officium orat(o)ris / non efficere / orat(io)nem nimis / canoram). Per il precetto di Demetrio (*De eloc.* 68) cfr. Tasso, *Postilla* 66 (m. s., rr. 14–22; m. d., rr. 15–19/20), p. 130: "Dem(e)trius dixit / comp(ositio)nem in qua / nullus sit vocaliu(m) / concursum / suavit(a)tis esse / expertem"; "*αμουσος* / oratio qu(a)e / est sine / concursu". Per l'esempio di Omero cfr. *Postilla* 67.

367 Quintiliano è invece citato da Vettori (*Commentarii*, pp. 67s.).

mento ad Ermogene ricavato da Vettori[368] e assente nella *Lezione*, secondo cui il retore vedrebbe nel concorso il dispositivo capace di abbellire l'orazione: "Hermog(e)nes dixit membra orat(io)nis a quibus / abest concursus vocaliu(m) efficere pulchram / orat(io)nem". Nella medesima postilla Tasso segue Vettori affiancando ad Ermogene il parere di Demetrio [m. s., rr. 14–22; m. d., rr. 15–19/20] sfruttato già nella *Lezione*, secondo cui è muta la composizione priva di concorso: "Dem/e)trius dixit / comp(ositio)nem in qua / nullus sit vocaliu(m) / concorsum suavit(a)tis esse / expertem // αμουσος / oratio qu(a)e / est sine / concursu". Pur citando puntualmente Vettori, Tasso seleziona soltanto alcune informazioni pertinenti. È possibile che il fenomeno anticipi la precisa strategia sincretistica che si vedrà agire poi nei *Discorsi* maturi: l'affiancamento degli unici due retori che raccomandano incondizionatamente il concorso vocalico a livello di *dispositio* sembra instaurare anche un parallelismo tra i due, suggerendo una potenziale compatibilità tra i due sistemi almeno per quanto concerne la sonorità della orazione.

È particolarmente significativo l'esordio della postilla 65 [m. sup.]: "De concursu vocaliu(m) media via / est tenenda inter dissentie(n)tes auth(o)res". L'invito a mantenersi tra gli estremi degli autori contrari e favorevoli al concorso vocalico era uno spunto dello pseudo Demetrio estremizzato da Vettori,[369] che assume però nella trattazione tassiana un ulteriore significato: appare infatti anticipare una tesi sostenuta nei futuri *Discorsi del poema eroico*. Nelle considerazioni contenute nella postilla 69 [m. d. rr., 33–37: "in magnifica / nota concursus / adhiberi potest / aptum"], che sancisce l'adeguatezza del concorso vocalico nel tono magnifico, nella postilla 67 [m. d., rr. 45/46 sgg.: "aliquid suavit(a)tis / et granditatis acquiri // concursu vocaliu(m)"], che riscontra al suo interno un 'qualcosa di soave e di grande', ma soprattutto alla luce della musicalità e sonorità che il dispositivo concederebbe all'orazione secondo le due *auctoritates* retoriche citate nella precedente postilla 66, sembra riecheggiare un argomento sostenuto nel libro V dei

368 Il passaggio corrisponde a Vettori, *Commentarii*, p. 66: "[Hermogenes] dixitq; membra orationis [...], à quibus abesset concursus vocalium: cuiusmodi membra tradit efficere oratiionem pulchram".

369 Demetrio, *De eloc.* 68: "Sullo iato sono state sostenute diverse opinioni. Isocrate lo evitava e pure la sua scuola, altri invece se ne sono serviti in ogni forma e in ogni occasione. In realtà non bisogna dar troppa sonorità alla composizione, ammettendo iati alla buona e come capita (il che equivale, infatti, a strappare e frammentare l'enunciato), ma neppure essere troppo vigili nell'accordare continuità alle lettere perché, così facendo, la composizione risulterà forse più levigata, ma meno musicale e assolutamente priva di sonorità". Vettori, *Commentarii*, pp. 64s.: "De concursu autem vocalium alii aliter existimaverunt: Isocrates enim cavebat ipsas committere, & qui ab eo profecti sunt. Alii autem quidam vecasus tulerat, commiserunt, & usque quaque. [...] putat enim mediam quandam viam tenendam esse". Così anche Panigarola: "A noi pare che, tutti e due questi estremi siano vitiosi" (Panigarola, *Predicatore*, II, partic. XLI, p. 151).

Discorsi maturi, quando Tasso dichiarerà come, nell'incontro tra le vocali, "tutte queste cose sogliono senza dubbio esser cagion de' medesimi effetti", rendendo una composizione aspra e grande e insieme molle e soave. Le *Postille* tassiane assumono così una rilevanza cruciale attestando la graduale maturazione del pensiero tassiano e consentendo all'autore di riflettere e di riconoscere la doppia natura del concorso vocalico, magnifico e grave e allo stesso tempo soave. Tale doppia natura si tradurrà concretamente nella descrizione soggettivistica del "non so che" del libro V dei *Discorsi*, con cui Tasso cercherà di definire lo stile ideale da conseguire nel poema eroico. La via intermedia tra gli eccessi esplicitamente raccomandata dal commento di Vettori e tematizzata dalle *Postille* sarà fondamentale per la codificazione del concorso vocalico nei *Discorsi* maturi.

Secondo la postilla 69, il dispositivo va impiegato nella forma magnifica. La postilla 70[370] indica pertanto concretamente i fonemi da utilizzare per ottenere la composizione più adatta a tale forma; si tratta della prima volta che, nel pensiero tassiano, vi è una menzione esplicita dei fonemi in questione. Così, seguendo il commento di Vettori, ma sintetizzandolo enormemente,[371] Tasso si appunta soltanto i concorsi con i fonemi lunghi del greco: il concorso tra doppia omega [m. s., rr. 2–5: "concursus duo(rum) / ω"] rilevato in Omero e quello tra doppia alfa [m. d., rr. 21–27: "Dem(osthe)nes cu(m) / augere causa(m) / volebat solitus / erat com= / mitere duo / αα"], mentre omette del tutto il concorso tra le vocali lunghe η e ω presentato da Vettori. Sempre nella postilla 69 [m. s., rr. 19–27] Tasso recupera infine da Vettori la gerarchia vocalica di Dionigi Alicarnasso: "Dionisius affirmavit / omnium vocaliu(m) / maximu(m) sonu(m) habere / α producta, / secundum η / tertiu(m) vero ω".[372] La ripresa esplicita di tale gerarchia ha alcune interessanti implicazioni. Sebbene Tasso citi le due *auctoritates par excellence* sul concorso vocalico, Demetrio ed Ermogene, sceglie di non riprendere i fonemi indicati dal secondo, di rilevanza sistemica per il Cinquecento stilistico (§ 2.1.2); Tasso addirittura ripristina con Vettori la linea tradizionale di Dionigi Alicarnasso, cioè la direttrice bembiana sbiaditasi nel corso del secolo (§ 2.1.1). Se si confronta tuttavia l'elenco fonetico delle *Postille* con la codificazione contenuta nei più tardi *Discorsi del poema eroico*, si nota che saranno soltanto i fonemi di Ermogene, A ed O considerati in isolamento, a essere indicati come i prototipici per il

370 Riassume Vettori, *Commentarii*, pp. 69s.

371 Vettori (ivi, p. 70) riporta diversi esempi del *De elocutione*, che prevedono il concorso tra le vocali lunghe greche η e ω e tra ω e ω; tra i due casi Tasso sceglie tuttavia di riportare soltanto il secondo. Anche la gerarchia di Dionigi Alicarnasso appare estremamente ridotta e sono del tutto omessi i riferimenti a Tucidide.

372 Ivi, p. 70.

magnifico: "quantunque il concorso dell'I non faccia così gran voragine o iato, come quello de l'A e de l'O, per cui sogliamo più aprir la bocca".[373]

Tale implicazione conferma le ipotesi di Guido Baldassarri e di Hermann Grosser, vale a dire che, all'altezza storica delle *Postille*, Tasso abbia letto il trattato per via mediata e che l'adesione a tale sistema retorico sia avvenuta soltanto in seguito.[374] È solo all'interno del libro V dei *Discorsi del poema eroico*, dedicato allo stile magnifico, che si parlerà concretamente del concorso vocalico recuperando la fonte ermogeniana. Il sistema di Ermogene viene tuttavia già tematizzato da Tasso nel libro IV, dedicato agli stili elocutivi in generale, e affiancato ad altre autorità retoriche (Scaligero, Cicerone e pseudo Demetrio). Vale la pena riprendere il passaggio in questione perché contestualizza alcune delle premesse fondamentali che faranno storia nel Seicento consentendo di comprendere *ex negativo* la portata dell'operazione mariniana.

Fin dagli esordi del libro IV, Tasso dà credito al problema che avrebbe poi riscontrato Gabriele Zinano sulla frammentazione delle precettistiche stilistiche tramandate al Cinquecento (§ 2.1.2); in merito all'elocuzione afferma infatti: "poche sono le cose che non sieno scritte e confermate con buone ragioni e con grande autorità, e grande è il numero de l'opinioni e de gli autori che n'hanno ragionato".[375] Proprio alla luce del numero elevato e delle contraddittorietà rilevate tra le diverse teorie stilistiche, Zinano avrebbe escluso ogni tipo di sistematizzazione coerente, limitandosi ad esporre i precetti di ogni retore indipendentemente l'uno dall'altro; Tasso al contrario chiarisce fin da subito la propria volontà sintetica e integrativa, operando per selezione: "Laonde io non avrei tanta fatica in raccor molte cose da molte parti, quanto in elegger le migliori e de' migliori Greci e Latini".[376] Il primo problema di compatibilità tra i sistemi antichi e moderni riguarda il numero esatto degli stili, quali siano gli stili teorizzati e come esattamente vadano definiti. Se ciò rappresentava per Zinano un problema insormontabile, per Tasso è una mera questione terminologica. In fondo, considera il trattatista, il parlare è come cera: "essendo egli pieghevole a guisa di cera, prende molte forme e quasi molti caratteri, ciascuno de' quali è diverso da gli

373 Tasso, *Discorsi del poema eroico* V, p. 663.

374 Baldassarri, "Introduzione", pp. 13–16; Grosser, *Sottigliezza*, pp. 257–266, qui p. 266. Una prova contestuale può essere offerta dal vaglio delle *Rime* tassiane a opera di Andrea Afribo (*Gravitas*, pp. 96–115) e di Cristina Teresa Penna (*Tasso lirico*, pp. 27–33), che individuano una frequenza fittissima del concorso vocalico proprio tra *o* ed *o*, seguito poi da quello tra *a* ed *a*. Penna fa esplicito riferimento all'edizione Osanna del 1593, basata sulla più antica antologia degli Accademici Eterei (Padova, 1567).

375 Tasso, *Discorsi del poema eroico* IV, p. 625.

376 Ibid.

altri ed ha la sua propria eccelenza e la sua propria laude".[377] Non importa in sé come siano definite le forme, se siano stili, idee o caratteri, né quale sia il loro numero, a patto che l'esposizione sia comprensibile e, implicitamente, che si focalizzino le potenzialità di ciascuna:

> Ma forme son quell'altre ch'idee son state chiamate: le quali altri chiamò caratteri, altri generi, ciascun de' quali ha la sua propria laude e la sua propria eccellenza. Ma questa divisione fu fatta dopo Aristotele, il quale non distinse le forme del parlare in quel modo che dopo lui furono distinte da Demetrio o da alcuno più antico, se non m'inganno, e da poi da Marco Tullio e da Ermogene e da' retori e da' grammatici greci e latini. E cominciando da l'opinione di questi che sono più vicini, quattro sono i generi del parlare: il breve e 'l lungo, il mezzano e 'l fiorito. Ma il primo vizio in questa divisione, come piace a Giulio Cesare da la Scala, è che le parti de la divisione sian troppe; l'altro, ch'elle non sian separate per le differenze specifiche; il terzo, che così il lungo come il breve può esser fiorito. A le medesime opposizioni mi par quasi soggetta la divisione che Ermogene fa de le idee: le quali sono la chiara, la grande, la bella, la veloce, l'affettuosa, la grave e la vera, perciò che sono molte e non son divise per contrarie differenze; e s'alcuno la volesse chiamar partizione, non divisione, ne seguirebbe ch'elle fossero parti, non forme, né idee, come vuole Ermogene; ma noi abbiam presupposto che sian forme, a differenza de l'altre che son parti. Oltre a ciò, se pur si trova la forma del dire veloce, perché non si trova la tarda? e se ci è la vera, perché non ci è la falsa? benché non si può dubitar ch'ella non vi sia, perché molti ammaestramenti si potrebbon dare di questa forma, solamente considerando la narrazione di Sinone appresso Virgilio. Più breve e più spedita mi par la divisione di Cicerone nel suo Oratore, che tre siano i generi del parlare: l'alto, il mediocre e l'umile: perciò che il mediocre si fa o inalzando l'umile o abbassando il sublime. Laonde due generi solamente sono i principali: e questi sono gli estremi. Ne l'istesso modo può esser difesa la divisione di Demetrio, il qual divide le forme in quattro semplici: ne la tenue, o sottile che vogliamo dire, ne la magnifica, ne l'ornata e ne la grave, e ne l'altre che di queste son mescolate. Ma tutte non sono miste con tutte; ma l'ornata con la sottile, e l'ornata ne l'istesso modo con l'una e con l'altra; sola la magnifica non si mescola con la sottile; ma sono quasi forme poste a l'incontra e contrarie. Per la qual cagione volsero alcuni che fosser due forme solamente, e l'altre due poste nel mezzo; ma l'ornata è attribuita a la tenue, e la magnifica a la grave, come se l'ornata avesse qualche sottigliezza, e la grave, mole e grandezza. Ma 'l parer di costoro parve a Demetrio degno di riso: perch'egli vide tutte l'altre mescolate insieme, non solo le due già dette; e conobbe che ne' versi d'Omero e ne le prose di Platone e di Senofonte e d'altri molti è molta magnificenza mescolata con molta gravità e con molta bellezza. Tanta differenza è tra la felicità del comporre e la sottigliezza del disputare. Nondimeno ne l'assegnare i nomi a' caratteri, egli non fece grande stima de l'autorità d'Aristotele, il quale nel terzo de la Retorica riprese coloro che trasportavano questo nome di magnificenza da' costumi a l'elocuzione, e peraventura non si ricordò d'aver ciò letto; ma più sicuramente si chiamerebbono le forme semplici co' nomi opposti, cioè alto e basso, se la bassezza non fosse vizio. Ma questa è lite de' nomi; e pur ch'intendiamo e siamo intesi, poco importa comunque sian detti. Dicansi dunque o caratteri, come li nomina Demetrio; o generi, come Marco Tullio; o specie

377 Ibid.

> o forme, come son dette da l'uno e da l'altro; o idee, come le disse Ermogene e prima di lui Plutarco.[378]

L'argomentazione tassiana ha alcuni implicati interessanti. In primo luogo, confutando gli assunti teorici di Scaligero, a sua volta influenzato dalla precettistica ermogeniana, Tasso solleva due critiche che parimenti riguardano il retore greco. Ai nostri fini non interessano tanto i problemi rilevati per la trattazione ermogeniana in sé, ritenuta troppo estesa e priva di differenze specifiche abbastanza nette tra forme, quanto il fatto che, nonostante l'elevato numero di forme previste, Ermogene non costituisca un sistema retorico abbastanza esaustivo da descrivere tutte le possibili forme del dire: considerato alla luce del sistema ermogeniano, l'esempio aureo di Virgilio resterebbe inspiegabile; se accolto immutato, il sistema di Ermogene non è dunque accettabile. In secondo luogo, Tasso sembra seguire l'assunto ciceroniano nel concepire lo stile medio come uno stile sfumato tra i due poli, assumendo una posizione stilistica coerente con quella esposta nei *Discorsi* giovanili. In terzo luogo, il poeta apprezza esplicitamente una peculiarità del sistema pseudodemetriano, che contempla al suo interno la sperimentazione pluristilistica senza istituire distinzioni complesse o arbitrarie, e accoglie l'unica restrizione posta dal retore, secondo cui le forme opposte magnifica e tenue non possono mischiarsi. Ne deriva che, per Tasso, la commistione stilistica sia sempre controllata e coerente, mai sfrenata. Come attesta incidentalmente la successiva sanzione di alcuni versi ariosteschi, il poeta ritiene che non solo sia sempre opportuno distinguere i singoli stili nella commistione concreta istituendo un discrimine ben riconoscibile, ma che sia necessario subordinarli alla gerarchia dei generi letterari: vi è, in altre parole, uno stile dominante direttamente dipendente dalla natura del genere e solo secondariamente sono ammesse parziali oscillazioni stilistiche, a patto che non compromettano la qualità dello stile principale. Nel caso della ricezione tassiana dello pseudo Demetrio, si potrebbe al massimo parlare di parziale ritrattazione della fonte quando Tasso dichiara che le escursioni nello stile umile siano tendenzialmente illecite nell'eroico, ma in linea di principio ammissibili, a patto che rispettino il diverso statuto gerarchico dei generi e dunque le aspettative morali ivi connesse: "se fosse pur lecito al poeta usar lo stile dimesso nell'epopeia, non dee però inchinarsi a quella bassezza ch'è propria dei comici". Si tratta tuttavia pur sempre di un caso limite per l'eroico: "Troppo, per dir il vero, sono vili e disonesti questi modi".[379]

Per risolvere i problemi di compatibilità tra le teorie retoriche tramandate, Tasso propone un sistema personale che distingue tra genere e specie. Sotto il ge-

378 Ivi, pp. 648s.
379 Per tutte le citazioni cfr. ivi, pp. 656s.

nere *sublime e alto* raduna le specie *grande*, *bella*, *splendida*, *grave* o *piena di dignità*, *aspra*, *affettuosa* (ossia *costumata*) e *veemente*; sotto il genere *mediocre* pone la *graziosa*, la *soave*, la *dolce*, la *piacevole*, la *ornata*, la *fiorita*; infine sotto l'*umile* raccoglie la *chiara* o *facile*, la *semplice*, l'*acuta*, la *sottile*, la *motteggevole*.[380] Si assiste così, nei *Discorsi* maturi, al ripristino del sistema retorico tripartito attraverso il riordino e la subordinazione delle forme dei sistemi multipartiti, realizzando una commistione selettiva tra i sistemi di Cicerone, di Ermogene, dello pseudo Demetrio e di parte del sistema di Scaligero. Dalla precettistica cicero-

380 Cfr. ivi, pp. 650s. Parte della critica ha ipotizzato che la dicitura *sublime* fosse suggerita dalla lettura del trattato dello pseudo Longino (Verdino, "Torrismondo", pp. 105–122), noto anche a due fonti tassiane di primo piano, Vettori e Minturno (Tallini, *Officio*, pp. 86–88); di contro già Gustavo Costa ("Un annoso problema: Tasso e il Sublime", in: *Rivista di estetica* 27 (1987), pp. 49–63, pp. 49–63) esclude ogni lettura diretta, se non al limite tardiva, del trattato da parte del Tasso; più di recente, Bernhard Huss ("Anmerkungen zur Rezeption von Longins ‚Erhabenem' im Cinquecento", in: *Romanistisches Jahrbuch* 62, 1 (2012), pp. 165–188, qui p. 165) ha convincentemente dimostrato come il *Περὶ Ὕψους* sia stato soltanto marginalmente considerato nel Cinquecento. Nel tentativo di ricostruire i motivi di questa marginalizzazione, Huss ha un'intuizione illuminante: certamente il trattato ha un carattere diverso dai consueti manuali di retorica, con un intento più ambizioso che così complica una sua assimilazione nel sistema tripartito (pp. 184s.), ma si colloca soprattutto in un contesto retorico-stilistico già fortemente agonistico, proprio perché destabilizzato dalla 'infiltrazione' delle retoriche di Demetrio e di Ermogene: "Longin und seine frühneuzeitliche Rezeption situieren sich freilich in einem Kontext, da die traditionelle Lehre von den drei Stilen durch die Infiltration der hellenistischen Rhetoriken erheblich diversifiziert und aufgefächert worden war. Die Multiplikation der herkömmlichen drei Stillagen durch die viel flexiblere, aber oftmals auch geradezu proteusartige Ideenlehre des Hermogenes war es insbesondere, die die Theoretisierung des hohen Stils zu einem polyvalenten Unternehmen werden ließ" (p. 178). Scontrandosi con un sistema stilistico classicistico ormai profondamente mutato per l'influsso delle retoriche ellenistiche, il trattato dello pseudo Longino mette ulteriormente a repentaglio una situazione già precaria con il suo approccio radicale ("*Περὶ Ὕψους* musste in dieser Situation als ein gefährlicher Text wahrgenommen werden", p. 183): difatti, sarà assorbito soltanto dopo essere stato sottoposto a complesse strategie di revisione che ne alterano la struttura profonda (pp. 173–185). Se si considera però la circostanza attestata in precedenza per quanto specificatamente concerne la componente sonora delle forme stilistiche (§2.1.2–2.1.3; di più oltre §2.1.4; § 2.2.1) e si astrae e generalizza da essa, si nota che, nel processo di assimilazione delle retoriche di Demetrio e di Ermogene, la frizione teorica non ha luogo soltanto tra i precetti ellenistici e quelli classicistici, ma è ben presente già tra esse: la situazione teorica cinquecentesca è dunque tanto più complessa e precaria. Huss (p. 184) coglie inoltre un altro aspetto molto significativo: il silenzio mantenuto dai teorici cinquecenteschi nei confronti del trattato dello pseudo Longino potrebbe essere tattico, attestando non tanto una sua mancata ricezione in assoluto quanto una sua difficoltà di integrazione relativa rispetto alle retoriche concorrenti. Rovesciando l'argomentazione, il disagio teorico cui dà apertamente voce Gabriele Zinano (§ 2.1.2) dimostrerebbe indirettamente come l'integrazione delle retoriche di Demetrio e di Ermogene sia stata fondamentalmente percepita come possibile e soprattutto come più agevole.

niana Tasso riprende il sistema dei tre generi e parte della loro nomenclatura, da quella ermogeniana riprende la nomenclatura di alcune delle sette forme principali (*grande*, *bella*, *affettuosa*, *grave* e *vera*, con l'esclusione della forma *veloce*, criticata in precedenza) nonché di alcune loro divisioni interne: riprende esplicitamente la *chiara* e *facile*, sotto-forme della *purità*, la *acuta* quale sotto-forma del *carattere*, la *aspra*, la *piena di dignità* e la *veemente* quali sotto-forme della *grandezza*. Dal sistema di Scaligero Tasso riprende un segmento del sistema (la *fiorita*, con l'esclusione delle forme *brevi* e *lunghe*, sempre per le critiche sollevate prima). Infine, dal sistema dello pseudo Demetrio Tasso riprende sia parte della nomenclatura usata per i quattro stili principali (*sottile*, *ornata*, *grave*, ma anche la magnifica del libro V dei *Discorsi*) sia parte delle loro specificazioni interne (se non la *soave*, *dolce* o *piacevole*, che suggeriscono le sotto-forme del *carattere*, almeno la *graziosa* e la *motteggevole*, che costituiscono le due distinzioni interne del *venusto* pseudodemetriano). La trasposizione ha dunque conseguenze significative ben oltre il raggiungimento di un alto grado di coesione: pare infatti suggerire e così favorire una sovrapposizione interna tra le forme previste dai diversi sistemi, tra loro distinte, ma ricondotte ora a un'unica famiglia tripartita.[381] Tasso sembra così estendere all'intero sistema stilistico un rilievo contenuto già nella *Lezione* giovanile, quando aveva sostenuto che la forma *magnifica* pseudodemetriana, la *grandezza* ermogeniana e il *sublime* ciceroniano si sovrapponessero costituendo il medesimo stile.

Dopo aver ribadito quanto esposto sul pluristilismo e sulla natura camaleontica del parlare in linea generale,[382] Tasso tratta ora i tre elementi richiesti a ciascuno stile, "le parole, quasi materia che dee ricever la forma; il numero; e 'l concetto, o sentenza", ampliando poi il discorso agli elementi di secondo piano, distinti secondo i tre livelli dell'argomentazione pseudodemetriana.[383] Nel libro V

381 Il ripristino di una macrofamiglia retorica tripartita sembra funzionale all'argomentazione tassiana per gli stili di genere, giacché Tasso aristotelicamente individua tre generi letterari principali, tragedia, commedia ed epica (*epopeia*), sussumendo sotto l'ultima sia il poema eroico sia il romanzo (tra loro "della medesima spezie", cfr. Tasso, *Discorsi del poema eroico* III, p. 577; sul tema Maria Debora Capparelli, *«…*Odi un non so che*…», Intorno all'ibridazione di tradizioni e novità nella* Gerusalemme Liberata, Napoli, Loffredo 2023, pp. 197–209).

382 Cfr. Tasso, *Discorsi del poema eroico* IV, p. 652: "io dico che le forme si mescolano insieme in guisa ch'è difficil cosa trovarle mai separate, eccettuatene quelle che sono contrarie. Talché possiamo assomigliare il parlare ad una cera, la qual prende diversi segni e diverse figure".

383 Ibid.: "Tre condizioni dunque concorrono in queste che noi dimandiamo forme del parlare: le parole, quasi materia che dee ricever la forma; il numero; e 'l concetto, o sentenza che vogliam dirla. Consideriam dunque quali parole, quai numeri e quai concetti a le forme sian più convenienti; e poi andremo ricercando quai figure sian proprie di ciascuna. Io non ho fatta menzione de le cose, perché Demetrio ancora disse che la magnificenza consisteva in queste tre: cioè ne la

dei *Discorsi* maturi, dedicato al "parlar magnifico e sublime", Tasso individua nella lunghezza delle clausole un tratto tipico perché la dilatazione sintattica lascia "il senso [...] largamente sospeso", secondo un parametro unanimemente stabilito nel Cinquecento critico per lo stile alto e introdotto già nei *Discorsi dell'arte poetica*;[384] oltre a disquisire dei "versi spezzati, i quali entrano l'uno ne l'altro",[385] parametri tipici dello stile magnifico dai tempi della *Lezione* e implicati dai *rompimenti* sintattici dei *Discorsi* giovanili, Tasso ritorna al tema del concorso vocalico. Sulla base del principio pseudodemetriano per cui l'asprezza conferisce gravità e grandezza, il poeta considera il concorso una composizione di parole aspra; l'altra possibile variante di composizione aspra attesta un'alta densità di sibilanti e plurivibranti concentrate nel giro di uno o due versi. Gli esempi scelti attestano che spesso le due varianti si possono combinare, come nel secondo caso ("*mio stat**o a**vverso*"):

> L'asprezza ancora de la composizione suol esser cagione di grandezza e di gravità, come in quel verso:
> *Come a noi il Sol, se sua soror l'adombra;*
> o 'n quelli altri:
> *né gran prosperità il mio stato avverso*
> *può consolar di quel bel spirto sciolto;*
> ed in quelli:
> *ch'ogni dur rompe, ed ogni altezza inchina;*
> ed in quelli:
> *Ella si sta pur come aspr'alpe a l'aura.*
> Il concorso de le vocali ancora suol producere asprezza o piacevol suono, come in quel verso:
> *fu consumato, e 'n fiamma amorosa arse;*
> ed in quelli altri di Dante, ne' quali non s'inghiottono le vocali, ma si fa quasi una apertura ed una voragine:
> *poi è Cleopatras lussuriosa;*
> ed in quello:
> *là onde il carro già era sparito;*
> ed in quelli altri:
> *Queste parole di colore oscuro*
> *vid'io scritte al sommo d'una porta;*
> e quelli:
> *Nel ciel che più de la sua luce prende*
> *fu' io etc.,*

sentenza, ne la elocuzione e ne la composizione de le parole convenienti, da la quale nasce il numero".

384 Tasso, *Discorsi del poema eroico* V, pp. 661s.

385 Ivi, p. 664.

> quantunque il concorso dell'I non faccia così gran voragine o iato, come quello de l'A e de l'O, per cui sogliamo più aprir la bocca. Tutte queste cose sogliono senza dubbio esser cagion de' medesimi effetti, perché la composizione molle ed eguale è forse più cara e piacevole a gli orecchi, ma non ha loco ne la magnificenza; però fu molto schifata da monsignor de la Casa, perché quel di Dante io non mi risolvo a dire se fosse o artificio o caso: l'uno e l'altro nondimeno sono somiglianti a colui ch'intoppa e camina per vie aspre; ma questa asprezza sente un non so che di magnifico e di grande.[386]

Il confronto tra i versi citati nei *Discorsi* maturi e quelli citati nei due testi giovanili, *Discorsi dell'Arte poetica* e *Lezione*, attesta che il passaggio cambia in modo significativo: da un lato, Tasso riprende gli esempi precedenti, dall'altro, ne esclude alcuni o muta il giudizio di valore; amplia inoltre l'argomentazione nei *Discorsi* tardi, includendo un nuovo esempio dei poeti. L'esempio dantesco [*Inf*. V, 63] riportato scorretto e rigettato come languido nei *Discorsi dell'arte poetica* viene corretto e, in tutta coerenza, rivalutato positivamente per la presenza del concorso vocalico, che ne innalza il tono non generando sinalefe: *Poi vide Cleopatra lussuriosa* > *p**oi è** Cleopatras lussurïosa*. Gli esempi danteschi provenienti dalla *Lezione* sono mantenuti inalterati, con l'omissione dell'accenno alla polemica del Ruscelli, non più attuale negli anni dei *Discorsi* maturi.[387] Per quanto concerne gli esempi petrarcheschi, è mantenuto un unico caso di una catena di concorsi tra A e A riportato già nella *Lezione* (*fiamm**a a**morosa a**rse* [*Rvf* CCCII]), mentre sono omessi due esempi di un concorso vocalico tra O e I e tra A e A presenti nel testo giovanile (rispettivamente *I'vo piangend**o i** miei passati tempi* [*Rvf* CCCLXV] e il verso erroneamente attribuito a Petrarca, *E i miei difetti di tua grazi**a a**dempi*) per probabili motivi di economia argomentativa, dato che questi casi

386 Ivi, pp. 662s.

387 Ruscelli (*Modo di comporre*, pp. 73s.) aveva infatti sanzionato il verso dantesco come duro per la presenza della dialefe: "Et molti altri tali se ne troveranno in Dante, che sconcissimamente peccano in questo vitio di convenire che due vocali l'una vicina all'altra, si sostengano con due accenti, et si misurino per due sillabe, et per due tempi, ch'è cosa da fuggirsi con ogni industria. Et tanto più poi, quando oltre à ciò il verso venga ad haver seco qualche altra languidezza, sì come in quello pur suo nel 5. Canto dell'Inferno: *Poi è Cleopatra lussuriosa*. Nel quale chi non vuol pronuntiar Cleopatra, coll'accento dell'ultima sillaba, che però sarebbe sconcissimo, conviene à forza, che per farlo correre si pronunti Poi E, con tener l'accento sopra della E, & l'altro sopra della O, & che la parola *lussuriosa* si misuri di tre sillabe sole, come se dicesse *lussuriosa*, che in tutti i modi tal Verso ne viene ad esser durissimo e bruttissimo soverchiamente". Reinterpretando il parametro della durezza fonica come un elemento apportatore di asprezza e dunque di magniloquenza stilistica è del tutto coerente che il Tasso dei *Discorsi* maturi ripristini gli esempi sanzionati da Ruscelli rivalutandoli prototipici per lo stile magnifico; all'altezza dei *Discorsi* giovanili, Tasso (*Discorsi dell'arte poetica* III, p. 400) ancora condannava la bassezza del verso dantesco: "Bassa la composizione, se sarà sciolta d'ogni numero; ed il verso languido a fatto come: *Poi vide Cleopatra lussuriosa*".

sono già inclusi negli altri esempi citati. È invece significativo notare come venga incluso un nuovo esempio, in cui ricorre un concorso vocalico tra A e O che non dà sinalefe: *là onde il carro già era sparito* [*Purg*. I, 30].

Questo esempio di concorso tra A e O, affiancato ai due precedenti esempi danteschi di concorso tra I e I (*Inf*. III, 11: *vid(i) io*; *Par*. I, 5: *fu(i) io*), si dimostra fondamentale per l'argomentazione tassiana. Valorizzando le riflessioni tratte dalle *Postille*, Tasso esordisce riportando l'opinione tradizionale sulla doppia natura del dispositivo, capace di rendere il dettato poetico insieme aspro e piacevole. Alla fine del passaggio descrive esplicitamente il motivo per cui esso genera asprezza, mentre tace il richiamo alla piacevolezza. Non si tratta però di una omissione: l'argomento era già stato spiegato nel libro III, quando Tasso aveva sostenuto che il volgare meglio si servisse del tono lirico rispetto al latino, più adatto all'epico per l'alta densità consonantica. Data la maggior dolcezza delle vocali rispetto alle controparti consonantiche, la piacevolezza dello stilema è dunque determinata dalla sua alta densità vocalica.[388] Dal canto suo, Tasso intende seguire la via tracciata da Demetrio e da Vettori mantenendosi tra gli estremi: la composizione magnifica non deve essere troppo dolce, "molle e eguale" né tanto aspra da ricadere nei vizi del gonfio e dell'oscuro, ma deve essere sapientemente mitigata tra i due poli. Riprendendo l'immagine pseudodemetriana dell'orazione magnifica che procede come un viandante che incespica sul cammino, Tasso rielabora un luogo della *Lezione* giovanile,[389] affiancandovi due delle *auctoritates*

388 Cfr. Tasso, *Discorsi del poema eroico* III, pp. 581s.: "È nondimeno la lingua greca molto atta a la espressione d'ogni minuta cosa; a questa istessa espressione inetta è la latina, ma molto più capace di grandezza e di maestà; e la nostra lingua toscana, se bene con egual suono ne la descrizione de le guerre non ci riempie gli orecchi, con maggior dolcezza nondimeno ci lusinga nel trattare le passioni amorose. [...] Né peraventura ragione alcuna se ne può rendere: perché se costoro a me chiederanno per qual cagione le materie de la guerra sono stimate più proprie de la latina, e l'amorose de la toscana, risponderei che ciò si dice avvenire per le molte consonanti de la latina e per la lunghezza del suo esametro più atto a lo strepito de le armi ed a la guerra, *e per le vocali de la toscana e per l'armonia de le rime più convenevole a la piacevolezza de gli affetti amorosi*. Ma non però queste materie sono in guisa proprie di questi idiomi che l'arme ne la toscana e gli amori ne la latina non possano convenevolmente essere cantate da eccelente poeta"; mio corsivo. L'argomentazione fa parte del più ampio discorso sulla varietà nell'unità, ma il parametro è concretamente applicato per attestare la dolcezza petrarchesca; la densità vocalica è così inequivocabilmente ricondotta alla sfera di competenza del grazioso: "nella rima le parole piene di vocali sono più dolci e più atte [nella] forma vaga e fiorita di poesia" (Tasso, *Discorsi del poema eroico* VI, p. 711).

389 Cfr. E. Raimondi, "Retorica", p. 150, intorno alla *Lezione*: "Il Tasso infine riceve la stessa impressione dalle «rotture» dei primi versi del sonetto e vi trova una verifica di «ciò che Demetrio disse di Tucidide, lodando la magnificenza del suo stile», rispetto a cui i suoi «lettori» sono «simili a coloro che per aspra ed iscoscesa via caminano, che ad ora ad ora intoppano, e sono constretti

citate, Della Casa e Dante, che avevano dato prova di un sapiente uso del concorso vocalico aspro e insieme sonoro.

È in questo orizzonte di rielaborazione delle tesi stilistiche giovanili, maturate dalle riletture del trattato dello pseudo Demetrio, che Tasso inserisce i riferimenti alla precettistica ermogeniana, riprendendo i tre fonemi codificati dal retore per le sotto-forme della *grandezza*. A differenza delle *Postille* tassiane, ancora basate sulla precettistica fonetica di Dionigi Alicarnasso, i *Discorsi* maturi menzionano i fonemi ermogeniani per la prima volta e in un trattato poetico di fruizione non soltanto privata. Il rilievo del retore greco attorno alle vocali A e O, capaci di generare una "apertura" o "voragine" per le loro particolarità articolatorie che più fanno aprire la bocca, viene riportato inalterato. La sua presenza nei *Discorsi* non interessa dunque per il contenuto in sé quanto per le implicazioni nel contesto storico, quale estremo coronamento di una linea di pensiero stabilitasi nel corso del secolo e sfociante infine in una codificazione chiara e definitiva. L'ampia diffusione e risonanza delle tesi tassiane contribuirà a due sviluppi teorici specifici per quanto riguarda il dispositivo del concorso vocalico: la differenziazione tra due varianti possibili, l'una apertamente raccomandata (concorso con A e O) rispetto all'altra, ritenuta meno propria (concorso con I), determinerà il consolidamento della prima come prototipica per lo scrivere magnifico; condizionerà inoltre la definitiva percezione dei suoni A e O come fonemi più appropriati per lo stile magnifico.

Merita invece un breve approfondimento il rilievo tassiano intorno al concorso con la vocale I. Tasso non aderisce infatti integralmente alla posizione di Ermogene, ma si approccia alla sua dottrina con quel peculiare atteggiamento di "colloquio" con la fonte di partenza, dove "testo e commento si fondono", riscontrato già da Ezio Raimondi nella critica tassiana al *De elocutione*.[390] Rispetto alle vocali A e O, che per le loro modalità articolatorie avevano avuto un legittimo riconoscimento a livello del *discours* stilistico sin dai tempi di Ermogene, la vocale I appare a Tasso meno legittima nello stile elevato, ma il poeta riconosce come essa abbia comunque posto nella *Commedia*, al punto che il trattatista rivaluta e ripristina come esempio emblematico dello scrivere grande proprio quei versi che Ruscelli aveva «guastato», secondo i termini dei *Discorsi* giovanili tassiani, rimuovendo loro il concorso. Il semplice fatto che Tasso comunque affianchi alla coppia A ed O la vocale I, quasi sentendosi obbligato a prendere posizione intorno al concorso con il fonema controverso, è indizio che abbia avuto luogo una rice-

ad arrestarsi»". Il passaggio pseudodemetriano in questione, relativo alla composizione magnifica (*De eloc.* 48), può essere accostato a *De eloc.* 246, con una significativa sovrapposizione alla composizione grave (in proposito cfr. *infra* nota 340).

390 Per le citazioni cfr. rispettivamente E. Raimondi, "Retorica", p. 135; p. 126.

zione del trattato retorico profondamente influenzata dalla esegesi minturniana o trissiniana. Ermogene tuttavia non considerava mai i fonemi A ed O in concorso e l'associazione era stata compiuta a posteriori; ugualmente, il retore greco non aveva mai parlato di concorso di I, limitandosi soltanto a sanzionare l'impiego del fonema isolato nello stile elevato.[391]

Potrebbe apparire fatica superflua chiarire l'ispirazione originaria del passaggio tassiano. Comprendere fino a che punto Tasso sia influenzato da Ermogene è tuttavia importante, perché permette di dimostrare come la codificazione contenuta nei *Discorsi* non sia frutto di una trasposizione integrale della dottrina del retore, ma di una lunga riflessione mediata e incrociata tra *auctoritates* stilistiche diverse, come attesta incidentalmente la diversa opinione del Tasso rispetto a Ermogene in merito al fonema I. In particolare, tale fonema sembra assumere nel sistema stilistico tassiano uno status controverso: il concorso con I non rientra tra le varianti prototipiche per lo stile elevato e il fonema non ha per sé particolarità articolatorie tali da renderlo adatto a tale stile, ma Tasso lo considera comunque nell'esposizione del *magnifico*. Il motivo è semplice: per il poeta la I non ha più una intrinseca qualità vocalica aprioristicamente ben definita, ma presenta semmai tendenze foniche variabili secondo il contesto di integrazione. Considerato infatti che, sia secondo Ermogene sia secondo lo pseudo Demetrio, il dispositivo del concorso movimenta la testura dei versi elevando il dettato con la sua asprezza, è del tutto possibile che la vocale possa acquisire, per la sua stessa ricorrenza in concorso e con una certa ambivalenza, un colore fonico indistinto; alla luce delle considerazioni tassiane di discendenza pseudodemetriana, per cui la "asprezza de la composizione suol esser cagione di grandezza e di gravità", la vocale posta in concorso può addirittura acquisire una certa gravità stilistica. Considerando dunque la I in relazione al suo concreto utilizzo, Tasso svincola sia dai giudizi di valore della precettistica ermogeniana, che la considera stridente e bassa, sia dalla precettistica fonetica del classicismo volgare. Diversamente da quanto riteneva Bembo a inizio del secolo, per Tasso tale vocale non genera più soltanto piacevolezza: non è neppure citata come fonema prototipico per lo stile *grazioso* nel libro VI dei *Discorsi del poema eroico*.

Nel sistema tassiano, la I ha dunque acquisito la potenzialità di elevarsi, a seconda della calibrazione fonica datale dal poeta, a dispositivo del magnifico o del grave per l'asprezza dal concorso vocalico. Il fatto che Tasso non la consideri per sua natura stridente, come Ermogene, non implica che il fonema non possa con-

391 Ci si distacca così dalla linea argomentativa di Patterson (*Hermogenes*, pp. 71s.) e Grosser (*Sottigliezza*, p. 288, nota 101), secondo cui il rilievo intorno al concorso di A ed O deriva a Tasso direttamente da Ermogene o da più vaghi "reperti retorici" (ibid.).

tribuire a ottenere tale esito fonico. Da un precetto dello pseudo Demetrio, autorità retorica di primo piano per la riflessione stilistica tassiana sin dalla gioventù, si sa che l'asprezza accomuna gli stili magnifico (gr. *μεγαλοπρεπής*) e grave (gr. *δεινότης*), al punto di suggerire ai retori tardocinquecenteschi un possibile livellamento teorico tra le forme (su cui oltre § 2.1.4); sempre dal *De elocutione* si sa inoltre che l'asprezza mal calibrata può degenerare nel vizio elocutivo opposto, nello stile rozzo e sgraziato (gr. *ἄχαρις*), nei termini di Vettori *invenusto*.[392] Trattando tale vizio elocutivo, Demetrio fa esplicito riferimento solo ai contenuti laidi e indicibili, alla composizione eccessivamente lunga e frammentata e alla scelta lessicale inappropriata se non proporzionata alla materia, come nei casi di iperbole; nella presentazione dello stile *grave*, lo pseudo Demetrio aveva tuttavia insistito anche sulla violenza della composizione e sulla cacofonia, affermando: "In generale, quel che è levigato e piacevole all'ascolto appartiene propriamente allo stile raffinato [*ornato*], non a quello potente [*grave*]: questi due stili, del resto, sembrano agli antipodi".[393] Indirettamente, Demetrio opponeva allo stile troppo levigato uno specifico tipo di concorso vocalico, lo iato, che compariva nella *dispositio* del trattato come *excursus* tra l'esposizione dello stile *grave* e della sua degenerazione; ivi aveva affermato che "la sonorità prodotta dallo iato risulterà più potente" in quanto apparentemente spontanea, "[i]nvece, lo scrupolo di dare levigatezza e armonia non è tipico di chi è in collera, ma piuttosto di chi fa giochi di

392 Demetrio, *De eloc*. 302–304, qui 302: "Confina anche con lo stile [grave], com'è naturale, una degenerazione stilistica, che si chiama stile rozzo". Vettori, *Commentarii*, p. 264: "Propinqua autem est quaedam & gravi notae ut verisimile est, vitiosa & ipsa: vocatur autem invenusta". Su tale scelta terminologica subottimale generante confusione si esprime negativamente Panigarola (*Predicatore*, II, partic. CLVXII, p. 929): "e finalmente chi troppo aspramente, e troppo severamente vuol dire, và di colpo à battere nell'indecoro, che è quella quarta nota vitiosa, della quale ragiona quà il nostro autore [Demetrio]: Essa da Greci viene chiamata *ἄχαρις*: Cioè senza gratia. E Misier Pier Vettori in Latino la chiama invenustà, che potrebbe servire anche al nostro Idiota Italiano, se non che havendo domandata noi la terza nota con questo nome di venustà, parrebbe che la invenustà à più tosto à lei, che à questa quarta dovesse opporsi; e però, indecoro eleggiamo di nominarla". Per Demetrio, il vizio elocutivo che si oppone alla nota venusta è infatti lo stile lezioso (*cacozelo*), di "esagerata mollezza" ritmica (*De eloc*. 189). Sebbene possa ingannare a livello terminologico, la proposta di Vettori va probabilmente intesa alla luce di un precedente passaggio di Demetrio: dato che lo stile *venusto* richiede sonorità piacevoli (*De eloc*. 173–175), ma lo stile grave è di sua natura disfonico, le due forme stilistiche sono poste "agli antipodi" (*De eloc*. 258). Tale sviluppo teorico è ammesso dallo stesso principio pluristilistico che regge l'intero trattato pseudodemetriano: come non esistono forme virtuose pure in assoluto, anche i corrispettivi vizi elocutivi possono sovrapporsi. Sulle degenerazioni viziose delle forme ornata e grave cfr. Lombardo, *Commento*, pp. 161s., nota 461; pp. 209s., nota 753; per la appropriatezza degli "urti vocalici" e degli "stridori consonantici" nella forma grave, p. 209, nota 747.

393 Demetrio, *De eloc*. 258.

parole o esibisce un pezzo di retorica".[394] Anche se non esplicitamente ripresi, è logico che i precetti impiegati per determinare lo stile *grave* distinguendolo dallo stile *ornato* (o *venusto*) ne determinino *ex negativo* anche la degenerazione. Demetrio riteneva che tale degenerazione avvenisse nella composizione delle parole qualora si usasse una sonorità troppo dolce e inappropriata ai temi severi, ma non invitava per questo alla lacerazione sfrenata del tessuto elocutivo; anzi, equiparava l'eccessiva frammentazione sintattica o l'eccessiva cacofonia a un vizio di stile, invitando così indirettamente alla sapiente calibratura fonico-stilistica.[395]

Se inserito in questo orizzonte di letture, è chiaro che, qualora venga meno la "nobile negligenza" richiesta al dicitore tassiano nel mitigare le forme stilistiche e i loro artifici, l'eccessivo concorso di I possa generare, per la natura aspra del dispositivo tecnico, un'asprezza sgraziata e dunque viziosa oppure, per la sua alta densità vocalica, una piacevolezza troppo leziosa. Questa potenzialità della I, latente dentro l'esposizione del concorso vocalico nei *Discorsi* tassiani, complica lo status del fonema secondo due direttrici: se affiancata alla precettistica ermogeniana, spiega potenzialmente la futura ricezione di un Emanuele Tesauro, che considera I fonema stridente; se affiancata alla bembiana, spiega l'opposta considerazione di un Angelo Grillo, che lo rivaluta come dolce. Sulla base del medesimo parametro di frequenza, il sistema tassiano sembra inoltre prevedere a livello teorico anche la degenerazione fonica opposta: persino i fonemi prototipicamente magnifici, A e O, potrebbero risultare invenusti se posti in un concorso tanto aspro o dolce da risultare vizioso. Non vi sono tuttavia ricezioni posteriori ai *Discorsi* tassiani attestanti esplicitamente una simile interpretazione, mentre vi sono al limite letture precedenti, Ruscelli *in primis*,[396] che sostengono come a priori il concorso "sconci" il suono di versi, nonché attesta-

394 Demetrio, *De eloc*. 299–300.

395 Come chiarisce anche Panigarola (*Predicatore*, II, partic. CLVXII, p. 929): "le virtuose note doventano viziose, ogni volta che sono troppo tali"; della stessa opinione anche Lombardo (*Commento*, p. 138, nota 274): "Comune [ai] quattro tipi difettosi è l'infrazione della norma del *πρέπον* ovverosia una tendenza all'eccesso espressivo [...] che viola i confini formali proprî di ciascuno stile".

396 Nel *Modo di comporre*, Ruscelli pone notevoli restrizioni all'uso delle sinalefi e dialefi per evitare durezza, languidezza o cacofonia e, per la presenza di un concorso vocalico sfociante in dialefe, arriva a porre in dubbio il valore poetico dello stesso Petrarca: "Nel Petrarca è quello [vizio] (ma però ne i *Trionfi*, ov'egli pose minor cura) che ancor esso quasi per una stessa cagione di misurar due vocali insieme per due sillabe, viene ad esser molto sconcio, & indegno per certo dell'autor suo: *Le mitre con purpurei colori*. Nel qual verso per voler l'accento nella quarta sillaba, conviene fermarsi leggendo sopra la parola *Con*, che fa il corso del verso sconcissimo. Ma quello, che più importa, è, che conviene nella parola *purpurei* misurar l'ultime due vocali per due intere sillabe, & due tempi. Onde il verso ne sta così sconciamente sgangherato, & cadente, che non se di mitre, & di porpora, & di colori, con lettere così sonore, ma se di zoccoli vecchi

zioni posteriori, come quella di Gabriele Zinano (§ 2.1.1), che a fine secolo ancora ritiene A e O fonemi tipici della *gravitas*. Sembra più ragionevole ritenere che, in tale caso, l'*auctoritas* ermogeniana mediata dal Tasso risulti decisiva imponendosi in tutta la sua portata ed escludendo tale sviluppo teorico.

Tale circostanza non vale probabilmente per la vocale I, già fonema controverso da inizio secolo in quanto coinvolto nella opposta e contraddittoria codificazione fonetica del Bembo e di Ermogene. Allo stesso modo, la vocale acquista nel sistema tassiano uno statuto relativo, venendo riabilitata parzialmente non per le proprie qualità foniche, come avveniva per A ed O per cui valeva un preciso principio articolatorio, ma soltanto a livello contestuale, attraverso il precetto pseudodemetriano che vede nel concorso un veicolo di magnificenza, asprezza e piacevolezza stilistica. Sembra del tutto possibile che tale posizione teorica irrisolta abbia così favorito la coesistenza di due concezioni opposte intorno al medesimo fonema, portando Tesauro a codificare la vocale I come la stridente per eccellenza, ma consentendo allo stesso tempo a Grillo di ripristinarne la soavità sulla base della precettistica volgare. Tale circostanza potrebbe così spiegare le opposte prassi compositive di un Imperiale o di un Marino, che impiegano il medesimo fonema rispettivamente per ottenere una calibrazione fonica aspra nello *Stato rustico* e un'opposta calibrazione fonica dolce dentro l'*Adone* (§ 2.2.2).

2.1.3.2 La seconda direttrice: il sistema consonantico

Se per le vocali è possibile individuare una lunga tradizione fonetica fortemente influenzata dal recupero di alcuni segmenti delle retoriche greche e latine, la riflessione intorno al sistema consonantico si sviluppa in modo autonomo dentro la precettistica volgare; idealmente, si può concepire tale sviluppo in tappe in senso non progressistico, interpretando rispettivamente la trattazione bembiana e tesauriana come suoi estremi cronologici[397] e la trattazione tassiana come tappa cronologicamente frapposta tra le due, rilevando in modo particolare, per questa ultima, i fondamentali influssi dello pseudo Demetrio e di Minturno. I tre sistemi consonantici citati sono caratterizzati da un alto grado di elaborazione personale per cui la descrizione della maggior parte dei fonemi consonantici diverge senza presentare affinità. Nonostante questa la difficoltà di base, sono comunque individuabili alcune comuni linee interpretative che rendono significativa l'identifica-

parlasse quel verso, sarebbe stranamente languito, & scatenato" (Ruscelli, *Modo di comporre*, p. 74).

397 Si fa rispettivamente riferimento a Bembo, *Prose* II, X, pp. 149–151; Tesauro, *Cannocchiale*, pp. 101–109.

zione dei punti di contrasto e di incontro tra le precettistiche. Per approcciarsi alla sonorità del Seicento può essere pertanto proficuo incrociare le tre teorie. Sebbene inoltre non sia del tutto corretto parlare di sistema teorico tassiano relativamente alle consonanti, giacché nei *Discorsi del poema eroico* Tasso tratta esplicitamente soltanto quattro fonemi consonantici (M, L, R, S), le sue riflessioni faranno scuola: in prospettiva seicentesca, appare pertanto opportuno includerle nel nostro ragionamento.

Le tre trattatistiche sono accomunate da una prima esigenza teorica: stabilire quale sia il fonema consonantico più molle previsto dal rispettivo sistema. Bembo fornisce una risposta chiara definendo la L "molle, dilicata, piacevolissima, di tutte le sue compagne lettere dolcissima".[398] Per Tesauro la questione è più complessa, perché lo status di maggior dolcezza fonica è condiviso dalla P e dalla L. La P è infatti la più dolce e sonora non solo delle *spirituali*, ma di tutte le consonanti, mentre la L è la più netta e sonora delle *lambenti* ed è superata in dolcezza dalla sola P: "con lo acume della lingua l'anterior palato dilicatamente percuote. Laonde per la dolcezza, di cui a niun'altra Consonante, fuorche alla P, non cede, vien chiamata la lettera delle nutrici".[399] Rifacendosi alla autorità dello pseudo Demetrio, Tasso espone una posizione compatibile con ambedue le posizioni teoriche citate: "grandissima grazia e bellezza ancora suol nascer da quelle lettere che son dette liquide e, più che da l'altre, dalla *l*; anzi, quando molte parole cominciano da questa lettera se ne fa un dolcissimo composito che da' Greci fu chiamato *melismo*".[400] Se della P Tasso non parla, Bembo si limita ad avvicinare la P alla T, affermando che i due suoni sono entrambi "snellissimi e purissimi [...], e insieme ispeditissimi".[401] A prescindere dunque dalla concezione intorno a P, che è rilievo personale del solo Tesauro, L si consolida nel sistema consonantico volgare come polo fonetico della dolcezza in tutte e tre le trattatistiche.

La seconda esigenza teorica, sentita in grado diverso dai tre autori, prevede di stabilire quale sia il suono più duro del rispettivo sistema. Nella trattazione bembiana la risposta non è chiara: anche se potrebbe trattarsi di F (di "alquando

398 Bembo, *Prose* II, X, p. 150. Il rilievo sulla *lambda*, la più dolce e capace di produrre piacere, era già di Dionigi d'Alicarnasso (Dion. Hal., *comp*. XIV, 19).

399 Tesauro, *Cannocchiale*, p. 105. Su P e L cfr. ivi, pp. 104s.: "Hora fra le SPIRITUALI, Dolce unitamente & Sonora è la P, che con la sola operation dello Spirito unito, le chiusure delle labra nettamente, & vigorosamente dischiude. Onde la più harmoniosa Sillaba è la PA, che congiugne la più bella *Consonante* alla più bella *Vocale*, Havendo Natura proveduto, che ogni bambino con questa Sillaba invochi primieramente colui, da cui riceve la vita. [...] Hor della Classe delle Lambenti, la più Netta & Sonora è la L: come *Labor* [etc.]"; corsivi originali.

400 Tasso, *Discorsi del poema eroico* VI, p. 701, sulla *dulcedo* "amica del labdacismo", con riferimento a Demetrio, *De eloc*. 174.

401 Bembo, *Prose* II, X, p. 150.

spesso e pieno suono") o delle plosive G e C (di suono "spesso medesimamente e pieno, ma più pronto [di F] il G. Di questa medesima e spessezza e prontezza è il C, ma più impedito di quest'altri"), la candidata più probabile sembra essere R, l'unica descritta come aspra nell'intera elaborazione: "aspera ma di generoso spirito".[402] Più che definire inequivocabilmente il tono generato dal concreto uso delle consonanti, Bembo sembra voler definire la potenza del suono e la velocità di proferimento, se si tratti ossia di un suono "snello" rispetto a uno "pieno" e se sia "ispedito" o "impedit[o]". Al contrario, a Tesauro preme distinguere, con lessico assai diverso e più violento rispetto al tono pacato del Bembo, per luogo di articolazione la modalità di proferimento dei fonemi consonantici. Distingue così tra consonanti *spirituali* (che "senza ministero della lingua o de i denti [...] emettono lo spirito"), *lambenti* (che "vibrano lo stral della lingua contro al dentame & al palato") e *gutturali* (che "fan forza nell'antro interior delle fauci").[403]

Già la descrizione offerta di tale prima distinzione articolatoria mostra che quella di Tesauro è una esplicita ricerca dei suoni più duri e insoavi del repertorio volgare. Come attesta un breve confronto con la teoria bembiana, i fonemi candidati a costituire il polo dissonante del sistema tesauriano non coincidono, pur sovrapponendosi in parte. Così la F è per Tesauro "gagliarda & manco netta" e potenzialmente spiacevole: "Ma lettera altretanto, & piu, insoave: peroche sperdendo il fiato fra le labra grossamente compresse, manda quel suon medesimo; che manderebbe un mantice sdrucito, od una gatta stizzita".[404] La C, quando è plosiva e non palatale, è "consonante veramente sonante, ma dura & violente: peroche mentre il petto manda un'onda di fiato alle fauci; la lingua ripiegata sbarra il pallato interiore & resiste; & da quel conflitto nasce questa lettera strepitosa, e dura, & insoave".[405] Talvolta Tesauro sembra radicalizzare le osservazioni di Bembo, come attesta il caso della Q. La Q è per Tesauro più dura e insoave di C, dato che nasce dall'unione della C con la U, la vocale più bassa del sistema fonetico: "onde puoi tu conoscere la spiacevolezza di questa lettera, poiche congiugne una dura consonante ad una brutta vocale"; Tesauro va così estremizzando la corrispettiva opinione del Bembo, secondo cui la Q "era di povero e morto suono, sopra gli altri tutti", giacché per essere pronunciata deve sempre accompagnarsi alla vocale.[406] Così, la X è per Tesauro "asprissima consonante [...], vera croce

402 Tutti i riferimenti provengono da Bembo, *Prose*, ibid.

403 Tesauro, *Cannocchiale*, p. 104.

404 Per entrambe le citazioni cfr. ivi, p. 104.

405 Ivi, p. 106.

406 Le citazioni provengono rispettivamente da Tesauro, *Cannocchiale*, p. 106; Bembo, *Prose* II, X, p. 150.

degli orecchi dellicati",[407] mentre costituiva per Bembo una consonante che Petrarca poteva liberamente utilizzare per conferire maggiore sonorità ai versi, a patto di modularla con consapevolezza:

> E se il Petrarca si vede avere la lettera X usata nelle sue canzoni, nelle quali egli pose *Experto*, *Extremo*, e altre simili voci, ciò fece egli per uscire in questo dell'usanza fiorentina, affine di potere alquanto più inalzare i suoi versi in quella maniera; sì come fece eziandio in molte altre cose, le quali tutti si concedono al verso, che non si concederebbero alla prosa.[408]

Infine la T, che per Bembo era "snellissim[o]", "purissim[o]" ed "ispeditissim[o]" suono come la P, è per Tesauro "tanto più netta & sonora" della R, dato che "col morbido della lingua sottoccando i denti sovrani vigorosamente ferisce la sua vocale".[409] Secondo un *climax* argomentativo tracciato nel *Cannocchiale aristotelico*, da questo ultimo rilievo si capisce che anche per Tesauro è pur sempre la R a individuare il polo consonantico della durezza e dell'asprezza, a prescindere dalla violenta descrizione fornita per tante altre consonanti. In un lungo passaggio che fonde insieme riferimenti letterari, linguistici, etimologici e aneddotici, Tesauro elegge la R come il suono ringhiante e laceratore del discorso *par excellence*:

> Ma se tu vibri la lingua con tremulo movimento contra il palato; ne risonerà la R. Onde Mauro Terentiano: *Vibrat tremulis ictibus validum sonorem*. Questa è la dura lettera, cotanto faticosa al primo Retorico del mondo: cui per ischerno diceva il suo Rivale: *Qual Retorico se' tu, che non puoi nominar quell'Arte che tu professi?* Lettera di tutte l'altre robusta veramente, ma più ferrigna, & più fiera: laceratrice dell'orecchio: detta dal Satirico Lettera Canina; peroche imita il suon del mastino rabbiosamente ringhiante. Quinci Roma bambina, per ischifar l'asperità di questa lettera; ne' *Carmi Saliari*, che fur sue canzonette infantili, diceva *Casmina*, per non dire *Carmina*: & *Dolosi eso*, per *Dolori ero*. Ilche follemente fè credere ad alquanti, che la R, non si fosse costumata in Roma, senon da' tempi di Appio Claudio: Et come havrebbe Roma nominato se stessa? Nome apunto degno di lei: formato col tremito della lingua; peroche havevano à tremar tutti i Popoli à nominarla.[410]

---

407 Tesauro, *Cannocchiale*, p. 106.

408 Bembo, *Prose* II, X, p. 150. Cfr. infatti Dionisotti (*Commento*, ibid., nota 15), sui lessemi costituiti con la X: "Quale che sia il valore da attribuirsi a tale forme petrarchesche, non può esserci dubbio che il Bembo, il quale se ne servì parcatamente nelle sue rime, attribuisse ad esse un valore fonetico (il latino non è per il Bembo lingua morta), non di semplice vezzo grafico".

409 Sulla T cfr. rispettivamente Bembo, *Prose* II, X, p. 150; Tesauro, *Cannocchiale*, p. 105. Tesauro (ibid.) contempla anche un caso di "T molle", che non è rilevante ai nostri fini perché corrispondente alla moderna affricata alveolare sorda: "Ancor più *Dolce*, & più vezzosa è la T *Molle*; assottigliandosi alquanto più la cuspide della lingua fra' cancelli de' denti più ristretti: come nelle voci *Gratia*, & *Malitia*"; corsivi originali.

410 Ivi, p. 105. Il bilancio che chiude la sezione del *Cannocchiale* dedicata alla sonorità delle consonanti pone definitivamente R al vertice del sistema per la sua asprezza: "Con queste osserva-

Tra la precettistica bembiana e tesauriana si situa la tassiana, in cui si ricercano i suoni duri e aspri del repertorio volgare con modalità e fini del tutto diversi da quelli del trattatista secentesco. Avendo escluso la L per la sua dolcezza così come la M perché "conv[eniente] al pianto",[411] nel libro VI dei *Discorsi del poema eroico* Tasso cerca le consonanti più adatte a generare il tono magnifico. Riprendendo e rielaborando un'osservazione di Minturno,[412] Tasso individua i fonemi in questione nella R e nella S per la loro disfonia: esse sono "asprissime oltre l'altre" e "lo spiacevol suono fa gravità".[413] Per quanto concerne la R, l'opinione tassiana non si discosta da quella degli altri trattatisti; per quanto riguarda invece la S, il distacco dal sistema bembiano è evidente. Intendendo la S sia semplice sia raddoppiata quale corrispettivo volgare dei fonemi greci Ψ o Ξ, Bembo si limita a dire che essa "quantunque non sia di purissimo suono, ma più tosto di spesso, non pare tuttavolta essere di così schifo e rifiutato nel nostro idioma, come ella solea essere anticamente nel greco";[414] di fatto, la tollera dentro il sistema consonantico volgare senza incoraggiarne esplicitamente l'uso. A sua volta, Tesauro

tioni potrai tu bilanciare le Consonanti à modo delle Vocali: chiamandone alcune Sonore, e Dolci in giusto peso, come P. L. T. Altre Dolci, & poco Sonore: B. F. M. N. [...] Z. G. T molle. C molle. Altre Gagliarde ma poco Nette: C. S. Q. Altre finalmente Asprissime R. X. H" (ivi, p. 107). Per inciso, come già rilevato per la X, anche la concezione tesauriana della H è una radicalizzazione estrema della descrizione del Bembo, secondo cui la consonante poteva essere sonora solo in qualità di *servente*, cioè legata a una vocale. Cfr. infatti ivi, p. 106: "la più paventosa lettera *Gutturale* è la H: che proferita col prisco & vero suono, vomita il fiato, & quasi trahe l'anima fuor della gola, per animare le *Vocali*"; corsivi originali.

411 Tasso, *Discorsi del poema eroico* VI, p. 702. Che la M posta al principio delle voci convenga al pianto è un elemento teorico innovativo. Bembo (*Prose* II, X, p. 150) la definiva "mezzan[a]" tra la L e la R, capace di dare un suono "quasi lunato e cornuto nelle parole", Tesauro (*Cannocchiale*, p. 104) la considererà invece "più netta veramente e più dolce che la F, ma più molle".

412 Cfr. Minturno, *Arte poetica*, p. 301: "Con queste vocali lo R suona più aspramente, più piacevolmente lo L, e lo N. [...] allo 'ncontro lo S con più strido seguita, che non antecede". Il passaggio si legge per lo più identico, variato solo per quanto concerne le specificità della S nel latino, in Minturno, *De Poeta* VI, p. 447: "Cum illi ipsis R. asperius consonat, lenius L. atque N. [...]. Contra S. longe validius, quae quidem in fini solebat, ne verba sibilarent, excludi"; la polarizzazione è ripetuta anche a p. 467: "Nam R. & S. augent asperitatem, maxime. [...] Contra. L. & N. lenius fluunt". Pur aggiungendo la N e la S rispettivamente alle consonanti dolci e aspre, Minturno segue le direttrici tracciate condividendo i rilievi intorno alla L e alla R. Alla base stava probabilmente un passaggio di Dionigi d'Alicarnasso [Dion. Hal., *comp*. XIV, 19–20] che definiva *lambda* dolce, *rho* nobile, ma di grande ruvidezza, *ny* a metà tra loro e *sigma* sgraziata, sgradevole e fastidiosa, giacché "il suo sibilo si avvicin[a] di più al suono emesso da un essere selvaggio e privo di ragione piuttosto che a quello emesso da un essere raziocinante" (traduzione Donadi, p. 243).

413 Per le citazioni cfr. rispettivamente Tasso, *Discorsi del poema eroico* VI, p. 702; p. 704.

414 Bembo, *Prose* II, X, pp. 149s.

non condividerà il rilievo tassiano. Di S dirà solo che si realizza "ingrossando la lingua e percotendo più in alto spingendo il fiato. È lettera fischiante più che sonora & pingue più che pulita", sanzionando tra l'altro chi la pronuncia al posto di T molle o di Z.[415]

Nonostante alcuni problemi di compatibilità, permangono dunque nel Tasso alcuni spunti teorici bembiani, in particolare quelli riguardanti la L e la R, che coesistono con i precetti fonetici impartiti da altre autorità, quali Demetrio o Minturno. Gli spunti bembiani sono però attestati anche per il Seicento inoltrato, esemplarmente nella precettistica di Tesauro, come negli scritti teorici e nella concreta produzione poetica di Gabriello Chiabrera. Nel *Discorso intorno al quarto libro dell'Eneade*, Chiabrera difende accoratamente la locuzione virgiliana fondando la legittimazione teorica del modello proprio sul parametro della sonorità: in virtù d'essa Virgilio sa suscitare "maraviglia", "stupore" e "lusingare" e "conforta[re] molto l'orecchio".[416] Accanto alle allitterazioni – già elencate dal Tasso dei *Discorsi del poema eroico* tra gli scherzi e le piacevolezze e ritenute da Chiabrera funzionali al temperamento leggiadro della predominante gravità nello stile del poeta latino –, il genovese sottolinea la particolare evidenza sonora del Virgilio grave. Cita così versi densi di R e di S, lasciando implicite le singole motivazioni fonetiche che pur agiscono indirettamente nell'immaginario del poeta:

> Udite, Signori, e riprendetemi, s'io non dico il vero: *Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis, Et caligantem nigra formidine lucum, ingressus, Manisque adiit regemque tremendum* [*Georg*. IV, 467–469]. Chi non prende maraviglia di questo verso? […] e se si volesse un rimbombo strepitoso noi l'habbiamo, dove Aletto *Tartaream intendit vocem, qua protinus omne Contremuit nemus, et Silvae intonuere profundae* [*Aen.* VII, 514–515]; che più? non sentesi egli il rumoreggiare del fiume per entro questi versi: *Rapidus flammis ambit torrentibus amnis Tartareus Phlegethon, torquetque sonantia saxa*? [*Aen*. VI, 550–551][417]

Che il genovese abbia comunque ben presenti le trattazioni fonetiche precedenti è fatto comprovato dagli esempi relativi alla vocale U. Si ricorderà della radicalizzazione che aveva coinvolto il fonema nel corso del secolo, portandolo ad assumere connotazioni lugubri (§ 2.1.1); Chiabrera segue la medesima linea argomentativa:

415 Tesauro, *Cannocchiale*, p. 106.

416 Gabriello Chiabrera, *Discorso intorno al quarto libro dell'Eneade*, pubblicato da Achille Neri, *Manoscritti autografi di Gabriello Chiabrera*, in *Giornale storico della letteratura italiana* XIII (1889), pp. 321–345, qui p. 336.

417 Ivi, pp. 335s.; corsivi originali.

> Chiara cosa è, che la lettera U è di tristo suono, e lagrimevole, veggiamo un poco come Virgilio l'adoperi. Trattandosi di Troja arsa, Enea dolente dice sì fatte parole: *Postquam res Asiae Priamique evertere gentem Immeritam visum superis ceciditque superbum Ilion, et omnis humo fumat Neptunia Troja* [*Aen.* III, 1–3]; veggono le SS. VV. che funesta favella sentesi qui in quanto al suono? Oh fu per caso, dirammi alcuni: Signori no; e lo provo, perciochè altre volte egli fece ciò là dove era da farsi; egli lagrimando la morte di Dafne fa leggere *Pro molli viola, pro purpureo narcisso Carduos, et spinis surgit paliurus acutis* [*Ecl.* V, 38–39].[418]

Anche Andrea Afribo ricostruisce il sistema consonantico cinquecentesco in relazione alla *gravitas*, sostenendo che il sistema bembiano si polarizzi nel corso del secolo; ne deriva la contrapposizione tra i registri di tono "elegiaco" e "umile o basso" e quelli di tono grave o aspro incardinata sull'asse consonantico M–R, corrispondenti ai poli del pianto e della asprezza stilistica.[419] A questa polarizzazione occorre tuttavia aggiungere il polo della L, codificata dai *Discorsi* tassiani come dolcissima: come si è visto, la base teorica che consente la codificazione del fonema in tal senso è già posta dal Bembo, per quanto sia il recupero del precetto dello pseudo Demetrio sul labdacismo a fungere da effettivo discrimine per Tasso. Ai nostri fini è importante rilevare che Tasso si interessi allo stesso tempo delle consonanti che irrobustiscono il suono dei versi per determinarne il tono magnifico, aspro e grave, escludendo esplicitamente due fonemi dall'equazione. Nel passaggio tra i *Discorsi dell'Arte poetica* ai *Discorsi del poema eroico*, la citazione puntuale dei fonemi consonantici codificati da Minturno rimpolpa sì la ma-

418 Ivi, pp. 336s.; corsivi originali.

419 Cfr. Afribo (*Gravitas*, pp. 102–104, qui p. 104), confrontando il *Discorso intorno al comporre dei romanzi* di Giraldi Cinzio con i *Discorsi del poema eroico*: "La diegesi del testo mette una di fronte all'altra le due lettere divaricandole, separandole nettamente. […] non è vero, dice in pratica il Tasso, che 'nelle cose degli affetti gravi sono di gran forza le voci che hanno in sé la m' come vorrebbe il Giraldi, non è vero perché la /m/ è lo strumento perfetto del pianto, e il pianto è il registro elegiaco e quest'ultimo inerisce allo stile umile o basso. Solo la /r/ (o la /s/ […]) sono 'agevolmente' conformi alla gravità e annessi". In precedenza, Afribo ("Querelle", pp. 411–430, qui p. 428) aveva sostenuto che la presenza di opinioni opposte sulla carica fonica propria della M (rispettivamente se dolce o se elegiaca) e sulla sua capacità di mitigare o meno l'asprezza della R attestasse indirettamente la formazione di due schieramenti concorrenti nel Cinquecento: "[s]empre contrario alla *gravitas* il primo (Ruscelli, Muzio, Dolce, Giraldi); sempre a favore il secondo (Minturno, Tasso, Pellegrino)". Ritenendo che alla base del pensiero minturniano e tassiano stesse una concezione sistemica e organica della *gravitas* stilistica, alla cui realizzazione contribuirebbero in sinergia vari stilemi (concorso vocalico, consonanti, enjambements etc.), Afribo (p. 429) aveva significativamente ricondotto la distanza tra i due gruppi a una diversa matrice culturale: "Ruscelli, Muzio, Dolce, Giraldi sono molto bembiani; Tasso e gli altri un po' meno". Come dimostrato in precedenza, il motivo dell'allontanamento del Tasso e del Minturno dalla matrice bembiana si spiega con l'assimilazione dei trattati retorici di Demetrio e di Ermogene.

teria, ampliando l'argomentazione dei *Discorsi* giovanili,[420] ma parimenti porta Tasso a aderire esplicitamente alla precettistica di un autore del tutto dedito al raggiungimento della *gravitas* stilistica con l'impiego mirato dei concorsi tra le vocali e le consonanti (§2.1.2; §2.1.3).

È pertanto assai eloquente che, nel passaggio sulla composizione delle parole nell'*Arte poetica*, Minturno codificasse le consonanti S e R come magnifiche analizzandole nelle loro reciproche interazioni o in associazione con i fonemi vocalici. Il trattatista definiva infatti magnifici gli scontri tra le "robuste", ossia le combinazioni tra le mutole e i fonemi vocalici risonanti; come attestano gli esempi citati (*Alto*, *Alba*, *Alpe*, *Onde*, *Arco*, *Argo*, *Alma*, *Alzo*, *Arme*, *Arse*, *Alse*), si tratta dell'incontro di varie tipologie di consonanti, tra cui R e S, con i fonemi più risonanti secondo Ermogene, A ed O. Secondo Minturno, sono particolarmente magnifici gli scontri consonantici tra S spuria e i fonemi ermogeniani ("Né men gagliarda è quella voce, nella quale S con alcune delle mute si congiunge; e quella più, nella quale è l'uno e l'altro concorso: quali sono *Scamandro*, *Spargo*, *Astro*, *Aspro*") e l'incontro tra le lettere aspre R e S tra loro in concomitanza del fonema O: "Percioche R, & S accrescon l'asprezza, e massimamente, se dopo lo R, seguita lo S; qual'è *Orso*; o se lo R si raddoppia, qual è, *Horrore*".[421] Nel libro V dei *Discorsi del poema eroico*, relativo alla composizione magnifica, almeno due esempi scelti da Tasso sono compatibili con gli esempi di Minturno:

> L'asprezza ancora de la composizione suol esser cagione di grandezza e di gravità, come in [... quei versi]:
> *ch'ogni dur rompe, ed ogni* ***altezza*** *inchina;*
> ed in quelli:
> *Ella si sta pur come* ***aspr'alpe*** *a l'aura.*[422]

Il recupero tassiano dell'argomentazione di Minturno procede dunque secondo due assi: esplicito, nel caso dei fonemi R e S, e implicito, nel caso degli esempi in cui ricorrono tali fonemi consonantici uniti ad A e O. Tale recupero, combinato ai precetti esposti subito dopo per il concorso vocalico, instaura dentro i *Discorsi*

420 Secondo quel procedimento di assimilazione descritto già da Baldassarri ("Introduzione", pp. 7–34) per le *Postille* tassiane allo pseudo Demetrio, ma applicato a una diversa fonte: la precettistica pseudodemetriana, così ricca di riferimenti alle figure retoriche e agli stilemi, viene saccheggiata per rimpolpare l'argomentazione dei *Discorsi* maturi rispetto ai *Discorsi* giovanili, assai più scarni.

421 Tutte le citazioni provengono da Minturno, *Arte poetica*, pp. 324s.

422 Tasso, *Discorsi del poema eroico* V, p. 662; mio grassetto.

tassiani maturi un alto grado di coerenza interna, per cui dalle singole lettere, dai singoli esempi e dalle singole forme astratte si può passare a una teoria dello scrivere magnifico (e, letta *ex negativo*, dello scrivere soave)[423] concretamente spendibile nella prassi poetica. All'interno di un'opera che avrà comunque un'eco enorme, anche una esposizione così circoscritta è abbastanza univoca da permettere di ricostruire le forme stilistiche nei loro tratti essenziali, in un modo intersoggettivamente verificabile e facilmente applicabile al caso concreto.

Per ricostruire una teoria della sonorità seicentesca è dunque importante considerare che, similmente a quanto avvenuto per i fonemi vocalici con la ricezione della teoria ermogeniana nei suoi attriti teorici con la trattatistica bembiana (per cui si ottiene lo schema: A e O magnifici – I stridente o soave – U dimessa – E mezzana), anche la dimensione consonantica non è lasciata alla soggettività e alla discrezione del poeta; al contrario, sussistono al suo interno delle polarizzazioni secondo alcune direttrici interpretative ben definite, secondo lo schema: dolcezza L – asprezza R e S – pianto M. Sebbene le singole trattazioni siano caratterizzate da molta variazione e libertà descrittiva, come dimostrato dal confronto esemplare tra le codificazioni di Bembo, Tasso e Tesauro,[424] esse riconoscono pur sempre alcuni estremi fonetici di riferimento che condizionano l'aspettativa del pubblico. Come incidentalmente attestato dalla ricezione di Cesare Crispolti, l'influente autorità tassiana poteva forse costituire il motivo per cui, a inizio Seicento, Giuseppe degli Aromatari considerasse gravi i fonemi R e O, condizionando altresì la futura codificazione del Tesauro. In modo analogo, la presenza di alcune linee interpretative condivise per il consonantismo cinquecentesco può spiegare perché, durante le controversie sulla *Liberata*, Francesco Malatesta Porta sancisse l'eccellenza della locuzione tassiana vagliando la legittimità

423 Su questo punto cfr. Friedrich, *Epochen*, pp. 450–463, sulla doppia natura della teoria tassiana; secondo il filologo tedesco, quando Tasso formulerebbe una precettistica per l'epica, formulerebbe *ex negativo* la teoria lirica. Applicando tale ipotesi al caso fonetico corrente, se per Tasso il fonema R conferisce una certa qualità aspra e magnifica ai versi, mentre la L evoca l'opposta qualità dolce e soave, il poeta potrebbe impiegare con più frequenza e densità il primo fonema nello stile magnifico, il secondo nello stile lirico.

424 Si sarebbe potuto fare riferimento anche alle trattazioni di Bartolomeo Cavalcanti e di Daniele Barbaro che confermano la presenza di comuni e affini linee guida per il consonantismo cinquecentesco. Per Cavalcanti (*La Retorica* V, p. 263) le voci con L, F, M o G e C, specialmente se palatali, "fanno dolcezza", mentre "aspre certamente sono quelle, nelle quali è lo r, & piu volte, & raddoppiato", specialmente se si tratta di R associata a G e C gutturali in concomitanza con il fonema O, come in *gorgo*, *sfogo*, *storpio*, *scoglio*; gli stessi esempi attestano incidentalmente come la S spuria "fa ancora il suono in suave, & aspro". Analogamente, Barbaro (*Della Eloquenza*, pp. 415s.) citava esempi densi di S, R e di plosive parlando della composizione dell'*asprezza*.

degli episodi sulla base delle consonanti impiegate.[425] È pertanto verificata la presenza di un sistema di regole fonetiche e stilistiche nella tradizione trattatistica cinquecentesca: seppur permissive e talvolta contraddittorie, tali regole hanno pur sempre una valenza sovraindividuale accertata, e almeno fino alla fine del secolo, se si presta fede alla testimonianza di Chiabrera.

425 Malatesta Porta (*Il Rossi*, pp. 151s.) cita le descrizioni tassiane di Plutone e dell'elmo di Solimano, la cui *evidentia* consonantica evoca affetti negativi appropriati: "[Rossi:] Or udite quale orridezza ed asprezza sieno in questi: *Orrida maestà nel fero aspetto* / *Terrore accresce, e più superbo il rende:* / *Rosseggian gli occhi, e di veneno infetto* / *Come infausta cometa il guardo splende* [*Gl* IV, 7, 1–4]. Ed in questi altri: *Par che tre lingue vibri, e che fuor mande* / *Livida spuma, e che il suo fischio s'oda* [*Gl* IX, 25, 5–6]. [Belm.] Sento appunto nel concorso della R e della S e della T l'orridezza, e mi è avviso di mirarla in Plutone, e di spaventarmene: nè meno mi sembra udirmi negli orecchi il fischio del serpe, che sul cimiero avea il Soldano". Il medesimo principio, combinato al rilievo vocalico, è applicato da Porta (pp. 218s.) per dimostrare l'autenticità del dolore di Tancredi: "[Rossi.]: Io per me non so conoscere cotale bassezza nel primo verso: *Così vien sospiroso, e così porta* [*Gl* I, 49, 3]; perciocchè sei volte ci è la O, lettera di suono che il parlare aggrandisce maravigliosamente, ov'ella sia: ci è la R e la S, che coll'asprezza loro alcuna fiata rendono il verso, come qui, stabile assai; e con queste sono altre lettere così giudiciosamente frapposte e compartire, che rendono appunto il verso al concetto conforme, di cui egli è significatore; e conforme talmente, che sotto gli occhi quasi a mirare lo ci mostra; perciocchè non basso ed umile, ma dimesso alquanto è questo verso in riguardo agli posti lui davanti, ed anche a' susseguenti; ma è però in cotale maniera dimesso, che fa scorgere, quasi di se stessa negletta, quella eroica maestà che pure non per tanto ritiene: appunto come Tancredi, il quale, avvegnachè tutto sospiroso andasse, e se medesmo ed il proprio valore sprezzante; era nondimeno riguardevole in cotale di se medesimo disprezzo. E per mia fe, che in leggendosi, o recitandosi questo verso [...] egli mi è avviso di vedere l'innamorato Tancredi col capo chino, e con gli occhi in terra fissi". Sempre nel contesto delle controversie intorno alla *Liberata*, anche Niccolò degli Oddi ("Dialogo di D. Niccolò degli Oddi in difesa di Cammillo Pellegrini contra gli Accademici della Crusca", in: *Controversie sulla* Gerusalemme liberata, pp. 5–60, qui p. 23) applica il medesimo principio per salvare la locuzione tassiana, con lievi variazioni nella percezione delle consonanti: "[D. Gio.] Ed in difesa del vostro Tasso, Signor Bartolo, che fa professione di magnifico e di gravissimo, che ragione porterete, che vaglia difendere quelli versi languidi, come dicono gli Accademici, ed in quanto alle voci ed in quanto al suono? [...] [Bar.] In quanto al suono, s'io non ho l'orecchie di Mida, i versi non mi dispiacciono, essendo che bene allo spesso pigliano quiete sulle sillabe assegnate da' buoni maestri per la quiete; in quanto alle voci, abbondano di queste consonanti, *r s n d p*, le quali tra tutte l'altre rendono il verso grave; e particolarmente della *r*, bellissime cose dice Platone nel *Cratilo*".

2.1.4 La posizione dell'omiletica post-tridentina tra fine Cinquecento e primo Seicento

È fatto assodato dalla critica che l'oratoria sacra tardocinquecentesca abbia avuto un fondamentale influsso sugli sviluppi letterari successivi al punto di poter sostenere, con Marc Föcking, che nello stile omiletico va individuata la 'genesi dello stile barocco'.[426] Nel periodo che segue la Riforma protestante e sulla spinta di un diffuso bisogno di rinnovamento, la persuasione efficace dei fedeli si fa esigenza sentita nell'ambiente sacro, con ripercussioni profonde sia per il fronte interno sia per il fronte esterno della Chiesa. Tale esigenza si traduce concretamente nella ricerca del modello comunicativo retoricamente più efficace per la *propaganda fide* con l'assimilazione di modelli letterari o retorici estranei all'ambito religioso.[427] Analizzando esemplarmente la teoria e la produzione sacra del tempo, Föcking individua molteplici strategie elaborate dai predicatori del tempo: può avvenire una rifunzionalizzazione degli scrittori profani della tradizione volgare in senso sacro, come attestato dal Petrarchismo spirituale del Cardinale Gabriele Fiamma (1533–1585), ma vi può essere anche il recupero di modelli retorici antichi in ottica cristianizzata, come avverrà sul finire del Cinquecento nella retorica ecclesiastica di Francesco Panigarola (1548–1594),[428] in un trattato di lunga e complessa maturazione e pubblicato postumo nel 1609 sotto il programmatico titolo de *Il Predicatore*.[429]

426 Alludo al titolo della monografia di Föcking, Rime sacre *und die Genese des Barocken Stils*, Stoccarda 1994.

427 Föcking, *Genese*, pp. 15–40.

428 Ivi, pp. 53–102. Vedi anche il recente saggio di Föcking ("Meditation, Medialität, Medien. Bild und Text in der katholischen Meditation des italienischen 16. und 17. Jahrhunderts (Vincenzo Bruni S. J., Angelo Grillo OSB, Giovanni Valentini)", in: *Reformation heute*, vol. IV *Reformation und Medien: zu den intermedialen Wirkungen der Reformation*, a cura di Johann Anselm Steiger, Lipsia, Evangelische Verlagsanstalt 2018, pp. 221–238) su V. Bruni, A. Grillo e G. Valentini, con cui approfondisce altre strategie formali impiegate nella predicazione sacra seicentesca, tra cui enigmi e giochi fonici. Secondo Föcking (p. 237), la prosa e la poesia sacra costituiscono un ambito di sperimentazione letteraria altamente creativo, ma poco riconosciuto nella critica letteraria italiana per il Seicento ("Bandbreite literarischer Kreativität geistlicher italienischer Dichtung, die ihr die italienische Barockforschung üblicherweise nicht zutraut"). Di contro la rassegna di Rita Bramante ("Il *Predicatore* di Francesco Panigarola", in: *Milano borromaica atelier culturale della Controriforma*, a cura di Maria Luisa Frosio Mandelli e Danilo Zardin, Milano, Biblioteca Ambrosiana/Bulzoni 2007, pp. 291–235, qui pp. 292s., nota 7).

429 Sulla genesi e datazione dell'opera cfr. Bramante, "Predicatore", pp. 295–301; Guido Laurenti, "Il «Predicatore» di Francesco Panigarola tra letteratura e retorica sacra del tardo Cinquecento", in: *Giornale storico della letteratura italiana* 185 (2008), pp. 399–434, qui p. 408. Roberto Rusconi ("Predicatori e predicazione (secoli IX–XVIII)", in: *Storia d'Italia, Intellettuali e potere*, a cura di Corrado Vivanti, Torino, Einaudi 1981, pp. 951–1038, qui p. 1004) definisce le opere di Panigarola

Per quanto più specificatamente riguarda il fronte interno della Chiesa, completano il quadro tracciato da Föcking i contributi di Marc Fumaroli, Christian Mouchel e Fabio Giunta.[430] Tali studi mostrano come, nella scelta del modello e dello stile più efficace al *flectere*, alla persuasione ottenuta muovendo gli affetti, discordino tra loro non solo gli stessi ordini religiosi – per cui uno dei maggiori disaccordi riguarda la questione della *sancta simplicitas*, che frantuma il fronte interno dei Cappuccini (Mouchel) –, ma differiscano anche le opinioni dei singoli predicatori (Fumaroli, Giunta).[431] Il fenomeno è dovuto a una sostanziale aper-

"estremamente importanti e decisiv[e] nel determinare l'orientamento della predicazione posttridentina in Italia", mentre Fabio Giunta ("Francesco Panigarola e la Scrittura come modello retorico: «la simplicità contra l'eloquenza»", in: *Sotto il cielo delle scritture: Bibbia, retorica e letteratura religiosa (secc. XIII–XVI), atti del colloquio organizzato dal Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna (Bologna, 16–17 novembre 2007)*, a cura di Carlo Delcorno e Giovanni Baffetti, Firenze, Olschki 2009, pp. 139–151, qui p. 142) ricorda come egli non abbia solamente contribuito a tale sviluppo con i propri scritti e l'attività pastorale, ma abbia anche ricevuto da Papa Gregorio XIII l'incarico ufficiale di riformare gli *Studia* degli ordini minori in Italia, curando in prima persona la stesura della *ratio studiorum* e assumendo il ruolo di docente. Con un inciso significativo in chiave mariniana, va segnalato che *Il Predicatore* venne stampato a Venezia da Giovan Battista Ciotti, editore con cui Marino mantenne un fervido contatto epistolare per oltre vent'anni, dal 1601 al 1623, cui affidò, proprio negli anni a cavallo della pubblicazione del trattato panigaroliano, la stampa di importanti opere (*Rime*, 1602; *Lira*, 1614; *Galeria*, 1619), promettendogli inoltre ulteriori progetti che mai videro la luce, quali la *Polinnia* e l'epistolario d'autore (Russo, *Marino*, *passim*). Come attestano le lettere, tra il Marino e il Ciotti sussisteva un rapporto collaborativo piuttosto confidenziale: nel 1607, Marino poté addirittura influenzarne l'attività editoriale osteggiando la stampa del poema esameronico di Gasparo Murtola, rivale con cui stava avendo parecchi screzi a Torino (Marino, *Lettere*, n. 48, p. 79). Non è pertanto da escludersi che il contatto con il Ciotti abbia consentito a Marino di approfondire assai presto il trattato del Panigarola.

430 Fumaroli, *Eloquenza*, pp. 117–258; Christian Mouchel, "San Filippo Neri e i Cappuccini. Retorica ed eloquenza dopo il Concilio di Trento", in: *Italia francescana* 64 (1989), pp. 493–516; Giunta, "Panigarola".

431 Per il fronte interno cfr. Mouchel ("Cappuccini", qui p. 494) sulla visione dei Cappuccini esemplificata da Filippo Neri, che aspira al "ritorno allo stile dei primi tempi della Chiesa" e alla "eloquenza mitica" della *sancta simplicitas* ritrovata da s. Girolamo in s. Paolo, quale stile concentrato, nudo e familiare, mai rozzo o basso. Giunta ("Panigarola", pp. 139s.) parla di "vero e proprio fronte interno" schierato contro il Panigarola per il suo aperto rigetto della *sancta simplicitas*, che ritiene troppo rozza: sebbene goda del beneplacito della Curia romana e riscuota grande successo in tutt'Italia (ivi, pp. 150s.; anche Laura Fabris, "Francesco Panigarola. Un'oratoria del *docere*", in: *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, Alessandria, dell'Orso 2009, pp. 421–434, qui p. 423, nota 9), la sua particolare proposta retorica avrebbe scontentato non solo i Cappuccini, ma molti altri predicatori italiani. In più, come attesta la sua disputa con i calvinisti francesi, lo avrebbe reso attaccabile anche sul fronte esterno della Chiesa (Giunta, "Panigarola", pp. 147–149, ampliato da id., *L'eloquenza militante per la Controriforma. Francesco Panigarola tra politica e religione*, Milano, FrancoAngeli 2018, pp. 49–90).

tura istituzionale, a una certa libertà non formalizzata e dunque consentita dal Concilio nelle concrete modalità di realizzazione della predicazione pastorale: se anche, secondo le direttive del Concilio, l'attività pastorale è idealmente soggetta alla supervisione vescovile, la morfologia della predica è lasciata alla discrezione dei singoli predicatori. Come ricostruisce infatti Samuele Giombi, in nessuno dei due decreti tridentini che stabiliscono le linee guida istituzionali in merito all'attività e alla predicazione pastorale (secondo decreto del 17 giugno del 1546, V sessione, e dell'11 novembre 1563, XXIV sessione), sono contenute prescrizioni di natura linguistico-stilistica.[432] Le stesse indicazioni al livello dei contenuti risultano vaghe, limitandosi a prescrivere contenuti di ordine morale e penitenziale.[433]

I motivi di questa precisa strategia rispondono a un diverso interesse del Concilio tridentino, cui preme stabilire prioritariamente e in modo univoco a chi sia consentito predicare, che cosa sia lecito e consentito predicare secondo quale struttura. Così, nel corso dei suoi otto anni di lavoro, il Concilio prescrive non solo a tutti i vescovi, ma in generale a tutti i pastori di anime l'attività pastorale, impegnandosi nel favorire una preparazione adeguata e a tutto tondo dei predicatori stessi.[434] Allo stesso modo, il Concilio definisce i limiti della predicazione con duplice istanza. Stabilisce che nessuno possa predicare presso il popolo senza autorizzazione vescovile e che quindi ogni predicatore esercitante debba rispondere al vescovo,[435] ma impone contemporaneamente ai vescovi, ai pastori e ai predicatori stessi di 'conoscere le proprie pecore', sancendo così l'obbligo di residenza presso la corrispettiva parrocchia per contrastare indirettamente il problema strutturale dei predicatori viaggianti, o 'mercenari'.[436] Nella sessione V,

432 Samuele Giombi, "Francesco Panigarola nel quadro dell'oratoria sacra di età tridentina: aspetti storiografici in margine ad un recente libro", in: *Rivista di storia della Chiesa in Italia* 70, 2 (2016), pp. 561–570, qui p. 567.

433 Cfr. Rusconi, "Predicazione", pp. 998–1000, secondo cui la scelta stessa di focalizzare la predicazione sui soli contenuti morali, escludendo i dogmatici, costituisce già una sostanziale presa di posizione, quale rettifica moderata per mediare tra posizioni contraddittorie interne al Concilio.

434 *Conciliorum oecumenicorum decreta*, a cura di Josepho Alberigo et al., Friburgo, Herder 1962, *Sessio V, 17 iun. 1546, Decretum secundum: super lectione et praedicatione*, comma I–XVI, pp. 643–646.

435 Ivi, comma IX–XVI, pp. 645s.

436 Ivi, *Sessio XXIII*, *15 iul. 1563*, *Decreta super reformatione*, *Canon* I, pp. 720–729, qui p. 720: "Cum praecepto divino mandatum sit omnibus, quibus animarum cura commissa est, oves suas agnoscere, pro his sacrificium offerre, verbique divini praedicatione, sacramentorum administratione ac bonorum ominum operum exemplo pascere, pauperum aliarumque miserabilium personarum curam paternam gerere et in cetera munia pastoralia incumbere, quae omnia nequaquam ab his praestari et impleri possunt, qui gregi suo non invigilant neque assistunt, sed mercenariorum more deserunt: sacrosancta synodus eos admonet et hortatur, ut divinorum praeceptorum memores, factique forma gregis, in iudicio et veritate pascant et regant".

con un decreto pensato specificatamente per la predicazione, il Concilio stabilisce infine che i contenuti impartibili ai fedeli riguardino la Sacra scrittura e soprattutto il Vangelo.[437] Ai predicatori è fatto obbligo esplicito di esporre prima le verità evangeliche e poi di spiegarle con esempi adeguati, illustrandole a intervalli regolari in forma semplice, chiara e pragmaticamente adatta a tutti i fedeli, "perché non debba avverarsi il detto: I piccoli chiesero il pane e non vi era chi lo spezzasse loro" [*Lam* 4, 4]:

> [Come i vescovi] Anche gli arcipreti, i pievani, e tutti coloro che abbiano cura d'anime nelle parrocchie o altrove, personalmente o per mezzo d'altri se ne fossero legittimamente impediti, almeno nelle domeniche e nelle feste più solenni, nutrano il popolo loro affidato con parole salutari, secondo la propria e la loro capacità, insegnando quelle verità che sono necessarie a tutti per la salvezza e facendo loro conoscere, con una spiegazione breve e facile, i vizi che devono fuggire e le virtù che devono praticare, per evitare la pena eterna e conseguire la gloria celeste.[438]

Come osserva Anna Calapaj Burlini in relazione a questo decreto, l'operazione del Concilio aveva un obiettivo *a longue durée* e di più ampio respiro, nel tentativo di ridisegnare e circoscrivere l'attività parrocchiale e vescovile alla sola sfera della *cura animarum*.[439] In questa prospettiva, non stupisce pertanto che le concrete direttive stilistico-linguistiche siano assenti.[440]

---

437 Ivi, *Sessio V*, *17 iun. 1546*, *Decretum secundum*, comma IX–XI, p. 645, con cui si riconfermano le direttive approvate nell'aprile dello stesso anno (*Sessio IV*, *8 apr. 1546*, *Decretum primum: recipiuntur libri sacri et traditiones apostolorum*).

438 Cito la traduzione moderna (Giuseppe Alberigo, *Decisioni dei concili ecumenici*, Novara, De Agostini 2013, p. 440), più fedele all'originale (*Conciliorum decreta*, *Sessio V, Decretum secundum*, comma XI, p. 645. L'edizione aldina invita perifrasticamente ad "accomodare la dottrina del senso & all'intelligenza de gli ascoltanti" (*Catechismo, Cioe Istruttione, Secondo il Decreto del Concilio di Trento, a' Parochi*, In Venetia, Appresso Aldo Manutio 1567, p. 7).

439 Anna Maria Calapaj Burlini, "Le indicazioni del Concilio di Trento circa la predicazione e la loro incidenza nella prassi", in: *L'omelia, Atti della XXXVIII settimana di studio dell'Associazione professori di liturgia*, a cura di Pierangelo Chiaramello, Roma, Edizioni liturgiche CVL 2012, p. 46–69. Anche Rusconi, "Predicatione", pp. 995–1000, in particolare pp. 999s. sul progetto di restaurazione dell'autorità vescovile che andrà progressivamente estinguendosi durante il Concilio: l'impatto storico della proposta sarà ben circoscritto, senza alterare di fatto lo *status quo*.

440 Tra le direttive approvate rispettivamente nella *Sess.* V (17 giugno 1546) e nella successiva *Sess.* XXIV (11 novembre 1563), Calapaj Burlini ("Concilio", pp. 46–69) constata un significativo mutamento di interessi, per cui il Concilio raccomanda di evitare ogni menzione delle controversie teologiche durante la predicazione per non confondere i fedeli instillando scomodi dubbi. Tale univoca compressione dei contenuti sacri sul solo asse catechistico non solo va a scapito delle coeve dispute religiose, ma trova coerente espressione nel *Catechismo* romano (ibid.; anche Rusconi, "Predicazione", p. 1003); influenza, pertanto, in modo decisivo le metodologie d'insegnamento e la tipologia di contenuti legittimamente collocabili nelle prediche, con rilevanza ai nostri fini.

Alla luce di tale apertura istituzionale intorno alla concreta realizzazione della predica, che, come visto, non è una lacuna o una dimenticanza, ma il prodotto di un volontario spostamento di focus su questioni ritenute più pressanti, la ricerca del modello comunicativo più efficace si viene inevitabilmente a legare a una concreta e individuale ricerca stilistica, comportando l'elaborazione di nuove teorie ed esperienze letterarie personali. Queste a loro volta si basano su scarti e riprese dalle tradizioni più eterogenee, recenti come antiche, e spesso di ordine laico. Le due figure di Francesco Panigarola (1548–1594) e Angelo Grillo (1559–1629), sulle quali ci siamo già soffermati, sono coinvolte in prima persona in tale processo. Panigarola prima, Grillo poi, si interrogano entrambi sullo stile più consono per parlare delle cose divine, con soluzioni originali[441] che coinvolgono non solo contenuti e modalità diverse, ma anche la dimensione diamesica della predicazione sacra, rispettivamente la prosa o i versi. La questione coinvolge non solo le singole modalità comunicative, ma anche più in generale i limiti lecitamente trasgredibili o, al contrario, del tutto inviolabili secondo le direttive sancite dal *Catechismo romano* (1566) nella concreta produzione scritta o orale.

Per semplificare, applicando una distinzione moderna depurante – nel senso di Latour (cfr. § 1.1) – a un contesto storico in realtà caratterizzato da forti legami di interdipendenza e di condizionamento reciproco, si potrebbe dire che le conseguenze delle esperienze letterarie, teoriche e pratiche, del predicatore e trattatista Panigarola e del poeta-predicatore Grillo siano state prevalentemente ricostruite per il Marino sacro per l'affinità dei temi affrontati[442] e che sia stato a sua volta

441 Il termine *originalità* non intende implicare che l'iniziativa personale degli autori avvenga in modo indipendente dal contesto istituzionale; piuttosto, i due aspetti coesistono. Come ricorda Fabris ("Panigarola", pp. 421s.) per il Panigarola: "Il predicatore […] si mosse entro i termini definiti dal Borromeo e non parallelamente ad essi, tuttavia mantenne una concezione personale dell'insegnamento dal pergamo" (qui p. 422). Divergono infatti le concezioni di Carlo Borromeo e Panigarola intorno alla forma più adatta alla predicazione: il primo, profondamente influenzato da Filippo Neri (cfr. *infra* nota 431), persegue l'ideale di uno stile cristiano sobrio, accessibile a tutti, che commuova anche le anime più semplici; il secondo, influenzato dalla retorica sacra del domenicano Luis de Granada (cfr. oltre), persegue l'ideale di uno stile cristiano arricchito dagli artefici retorici, in cui si dà peso al fattore estetico e sonoro (cfr. in merito Fumaroli, *Eloquenza*, pp. 141–161, specificatamente sulle retoriche borromaiche; pp. 223–252, in particolare p. 238, sull'«asianesimo» del Panigarola, che influenzerebbe le *Dicerie Sacre* mariniane; sul Borromeo cfr. Giunta, *Eloquenza militante*, pp. 9–20).

442 Senza pretese di esaustività, Giovanni Pozzi ritiene che la predicazione per concetti predicabili e altre iniziative stilistiche di Panigarola costituiscano una "premessa letteraria insostituibile" per l'intera oratoria sacra seicentesca, per le *Dicerie sacre*, e anche fuori dall'ambito devozionale ("Intorno alla predicazione del Panigarola", in: *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento, Atti del convegno di storia della Chiesa in Italia (Bologna, 2–6 settembre 1958)*, Padova, Antenore 1960, pp. 315–322, qui p. 319; id., "Introduzione e Nota al testo" in: Giovanbattista

accertato l'influsso della poesia mariniana sulla stessa predicazione.[443] Nella realtà storica, le due sfere sono tuttavia correlate;[444] per questo motivo, il presente lavoro intende dimostrare come l'attività predicatoria seicentesca avrà conseguenze per un Marino poeta a tutto tondo, scegliendo di soffermarsi esemplar-

Marino, *Dicerie Sacre e la Strage de gl'innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino, Einaudi 1960, pp. 13–65; pp. 433–439; cfr. anche Erminia Ardissino, "Introduzione", in: Marino, *Dicerie Sacre*, pp. 9–50, qui pp. 18–31). Föcking (*Genese*, pp. 251–282) riconosce l'influenza esercitata da Grillo sul Marino delle *Rime Sacre* a tutto tondo; sempre in relazione all'influsso di Grillo, Ottavio Besomi (*Ricerche intorno alla «Lira» di G. B. Marino*, Padova, Antenore 1969, pp. 154–186) ha dimostrato come Marino adotti, seppur con riserve significative e prevalentemente nell'ambito della lirica sacra, diverse iniziative tematiche e formali del religioso (l'elaborazione di immagine inedite e di stilemi quali la metafora continuata e il bisticcio, la loro disposizione all'interno del componimento), ma ha altresì evidenziato come singoli prelievi fluiscano talvolta in altre opere, come esemplarmente nell'*Adone*. Se i legami tra i concetti predicabili e il concettismo proprio anche del Marino scrittore profano sono stati ampiamente dimostrati (per cui cfr. almeno la rassegna di Laurenti, "Panigarola", p. 406, nota 32), manca tutt'ora un'indagine specificamente rivolta all'individuazione di premesse teoriche stilistiche relative alla sonorità capaci di influenzare la poetica mariniana.

443 La poesia del Marino influenza infatti a sua volta la morfologia delle prediche dei due religiosi E. Orchi e G. Azzolini (Giovanni Pozzi, *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento esemplificata sul p. Emmanuele Orchi*, Romae, Institutum Historicum Ord. Fr. Min. Cap., 1954., qui pp. 122–147; pp. 179–188), con un'importante ripercussione a livello generale: gli stessi trattatisti di oratoria sacra, *in primis* il Tesauro, tendono a non distinguere più tra la natura religiosa e la natura letteraria e retorica della predica quale genere testuale (sul tema anche Andrea Battistini / Ezio Raimondi, "Retoriche e poetiche dominanti", in: *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, 9 vol., vol. III: *Le forme del testo, I. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi 1984, pp. 5–340, qui pp. 96s.). Va segnalato che la *Polinnia*, raccolta a lungo promessa dal Marino e mai realizzata, prevedeva un inno alla *Predicazione*; il contenuto non è tuttavia noto (cfr. Russo, *Marino*, pp. 242–244, per il piano dell'opera).

444 La questione emerge indirettamente dall'argomentazione di Besomi (*Ricerche*, p. 156) quando ricostruisce nello specifico il ruolo di Angelo Grillo, insieme religioso e letterato di primo piano, nel panorama seicentesco; è un punto che vale la pena tenere a mente generalizzandone la portata: "Si potrebbe però dubitare che nel caso del Grillo si tratti di un vero e proprio successo letterario; la fortuna editoriale dei *Pietosi affetti* [...] potrebbe cioè essere stata assicurata (trattandosi di materia quasi essenzialmente religiosa e scritta da un religioso) da un pubblico devoto più che letterato. *Ma simile distinzione tra poesia di argomento sacro e profano a questa data non esiste*: siamo in epoca controriformistica, e il tema sacro è in voga anche presso i profani, che lo affrontano sia pure con le necessarie cautele. Quasi tutti i poeti (Tasso, Tansillo, Marino, Stigliani, Casoni, Chiabrera, tanto per fare alcuni nomi) ospitano nelle loro raccolte componimenti di carattere religioso accanto a quelli di argomento profano. D'altra parte, raccolte di rime sacre recano componimenti di religiosi e laici. Un esempio: tra i poeti delle *Muse sacre*, edite a Venezia nel 1607, accanto a Grillo, Panigarola, Gabriele Fiamma, Remigio Fiorentino troviamo Tasso, Marino [etc.]"; mio il secondo corsivo.

mente sull'attività teorica e predicatoria del solo Panigarola.[445] Si tratta dell'anticipazione di tesi esposte e avvalorate più avanti, specificatamente nel paragrafo sulla ricezione mariniana delle forme stilistiche della retorica ellenistica e greca (§ 2.2.1), nel paragrafo sul rapporto conflittuale tra lo stile venusto e burlesco ne *L'Adone* (§ 3.1) e nel paragrafo sul rapporto tra la *mezzanità* e i paralleli sviluppi teorici in ambito omiletico, che negli affetti vedono l'obiettivo della persuasione (§ 3.3). Per intanto occorre porre le basi per tali sviluppi futuri introducendo la figura di Panigarola e analizzando le diverse strategie fondamentali impiegate dal trattatista per risolvere il problema stilistico evidenziato.

La vita di Girolamo – Francesco – Panigarola (1548–1594), vescovo di Asti ed esponente dell'ordine francescano, si caratterizza per due tratti biografici particolarmente rilevanti.[446] In primo luogo, Panigarola non è solo il celebre predicatore conosciuto in tutta Italia che pronuncerà, nel 1584, l'orazione funebre di s. Carlo Borromeo[447] e che sarà anche lodato da Marino nei *Ritratti* della *Galeria*,[448] ma è

445 Esemplarmente, Panigarola sembra condividere con Marino una certa affinità d'impostazione poetica nella metodologia e negli intenti. Per spiegare come comporre una predica, in una predica quaresimale del 1577, il predicatore ricorre alla medesima similitudine che il poeta napoletano sfrutterà diversi decenni dopo nei paratesti: "Quando per onorare, et innalzare al Cielo con ogni mio potere la santissima legge del Vangelo, sono ito i mesi, e gli anni, quasi Ape ingegnosa da più scelti fiori, cogliendo qua, e là da gli Antichi, e da moderni autori tutti i più chiari titoli di lei, e i più illustri epiteti" (Panigarola, *Prediche quadragesimali*, p. 28, citato in Fabris, "Panigarola", p. 423); "Non altrimenti ancora fanno l'Api, lequali vanno depredando varia quantità di fiori per comporre il miele; ma quando poi il miele è composto, non si può in esso distintamente discernere qual sia giglio, né qual sia rosa, ma ne risulta una terza specie diversa" (Marino, *Lettera Claretti* 9, p. 141). Ma se questa similitudine si può considerare tradizionale (cfr. Nelting, *Considerazioni*, pp. 147–162), in un'altra occasione Panigarola dichiara di affidarsi a un taccuino per catalogare la "massa dei soggetti" (Panigarola, *Cento ragionamenti sopra la passione*, citato in Fabris, "Panigarola", p. 429) e "cavar dai libri tutto ciò che a proposito di qualsivoglia materia potea fare" (Panigarola, *Vita*, p. 209, citato in Giunta, *Eloquenza militante*, pp. 21–24), con un procedimento che ricorda vagamente il «rampino» e la registrazione dei furti nello zibaldone mariniano. Nel *Predicatore* (I, p. 20) Panigarola porrà la questione del riadattamento della precettistica pseudodemetriana nei termini di un furto, affermando di aver inteso "rubar le spoglie à gli Egittij, e donarle al Dio d'Israelle"; la differenza sostanziale rispetto all'operazione mariniana consiste nel fatto che egli tutt'al più parafrasa, ma non occulta la paternità delle fonti.

446 Per l'intera vicenda biografica cfr. Vincenzo Lavenia, "Panigarola, Girolamo", in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 80 (2014), pp. 773–777.

447 Ivi, p. 774.

448 Giambattista Marino, *Galeria*, *Ritratti* IV, p. 192, citato ancora secondo l'edizione a cura di Marzio Pieri e Alessandra Ruffino, Trento, La Finestra 2005: "Del gran Panigarola, / FIGIN, fingesti il simulacro in carte / Ma benché finto, parte / Non gli manca di moto, o di parola, / Oh meraviglia sola / Di divino Pittore, / Lo cui muto color, la cui bell'arte / Sono di far possenti / Quel ch'ei fè con la lingua, e con gli accenti". Tra i predicatori contenuti nella medesima sezione (ivi, pp. 192s.)

soprattutto un protagonista della riforma tridentina: collabora in prima persona con i cardinali Gabriele Paleotti (1522–1597), Carlo (1538–1584) e Federico Borromeo (1564–1631) per la revisione interna della Chiesa.[449] In secondo luogo, il predicatore riceve in gioventù una profonda formazione di stampo umanistico e retorico presso la scuola di Natale Conti (ca. 1520–1582),[450] traduttore presunto della *Retorica* di Ermogene e traduttore certo di quello stesso trattato dello pseudo Demetrio, *De elocutione*, che Panigarola poi farà proprio nel *Predicatore*.[451] Pur ricevendo una formazione incentrata sui precetti dei due retori di maggiore importanza per il Cinquecento critico, Panigarola sceglie apertamente la via di Demetrio, preferendola a quella di Ermogene. Illustra i motivi della sua aperta adesione al modello aureo di Demetrio nella *Questione Secolare* X posta all'inizio del *Predicatore*:

> Primieramente havendo noi considerato, che questo Libricciuolo è tutto d'oro, anzi è una gioia pretiosissima; & havendo veduto, che dalla Greca Lingua, trasferendolo molti alla Latina, lei ne hanno resa più ricca, e più adornata, ci è venuto in pensiero, che grati alla Provincia, onde siam nati, ci saremo potuto mostrare, se il medesimo all'Italiana favella havessimo donato.[452]

Marino inserisce anche Gabriele Fiamma e Cornelio Musso, ambedue indicati come *exempla* stilistici, rispettivamente della nota venusta e della nota magnifica, dal Panigarola (*Predicatore*, II, *Discorso ecclesiastico partic. XXV*, p. 17). Anche Tasso aveva tributato un sonetto d'occasione a Panigarola facendo riferimento allo stesso ritratto; Marino aveva sicuramente presente tale sonetto, come attesta anche la ripresa della collocazione tassiana *muto colore*: "Quest'è la bocca, anzi quel chiaro fonte / ond'esce di eloquenza un aureo fiume: […] / Io, mentre miro pur come l'adombre, / Fra me stesso così penso, e ragiono: / Meraviglia è 'l silenzio, a prova è il suono, / E 'l colore muto alla sonora lingua / Quasi agguaglia il Figino, e 'l vero all'ombre" (Tasso, *Rime* 378, citato in Bramante, "Predicatore", p. 291).

449 Utzima Benzi, *Francesco Panigarola (1548–1594), L'éloquence sacrée eau service de la Contre-Réforme*, Ginevra, Droz 2015, pp. 87–146; Giombi, "Aspetti storiografici", p. 566. Per la collaborazione con Carlo Borromeo cfr. Rusconi, "Predicazione", p. 1004, e bibliografia ivi citata, aggiornato da Bramante, "Predicatore", p. 292; cfr. inoltre Laurenti, "Panigarola", p. 402, sul carteggio tra i due.

450 Lavenia, "Panigarola", p. 773; Benzi, "Panigarola", pp. 55–57. Sulla formazione aristotelica padovana di Panigarola, cfr. anche Laurenti, "Panigarola", p. 400; Fabris, "Panigarola", p. 431, nota 26.

451 Sull'attività di traduttore di Natale Conti dà già notizia Girolamo Tiraboschi (*Storia della letteratura italiana dell'abate Girolamo Tiraboschi, vol. VII, Dall'anno MCCCCC, fino all'Anno MDC, Parte prima*, Napoli, A spese di Giovanni Muccis 1781, pp. 195s.), attribuendogli ambedue le traduzioni dei trattati di Ermogene e di Falereo Demetrio, mentre Benzi, *Panigarola*, p. 56 e Roberto Ricciardi ("Conti (Comes, Comitum, De Comitibus), Natale (Hieronymus)", in: *Dizionario biografico degli italiani* 28 (1983), pp. 454–457) danno notizia soltanto dell'ultima.

452 Panigarola, *Predicatore*, I, *Questioni secolari. Quali fatiche, & à che fine habbiamo pensato noi di dover far intorno à questo Libro. Questione Decima*, pp. 19–21, qui p. 19.

Dichiarando di voler "rubar le spoglie à gli Egittij, e donarle al Dio d'Israelle", dato che gli risulta che lo pseudo Demetrio abbia composto il trattato in esilio,[453] Panigarola aspira a operare una traslazione del sistema retorico ellenistico rifunzionalizzandolo a fini sacri, così che "quei precetti, i quali à vana eloquenza humana hanno servito per l'adietro, da qua avanti nella Divina Eloquenza, e nella predicatione della parola di Dio possano impiegarsi".[454] Come attesta un ragionamento delle *Questioni ecclesiastiche*, anch'esse contenute nella prima parte del *Predicatore*, anche in ambito sacro vale ciò che aveva rilevato Gabriele Zinano per il sistema stilistico secolare: l'esistenza di più precettistiche retoriche concorrenti determina incoerenze e contraddizioni interne (§ 2.1.2).[455] Posto che per il predicatore, diversamente dal poeta profano, non è necessario ragionare della materia delle predicazioni, giacché essa deve sempre essere la parola di Dio, per Panigarola occorre comunque ragionare delle parole per identificare la forma più appropriata per veicolare i contenuti sacri.[456] A questo punto il predicatore rileva un problema perché persino le linee guida tracciate da s. Paolo appaiono vaghe; anzi, l'appello di costui alla *sancta simplicitas* sarebbe stato sistematica-

453 Ivi, p. 20.

454 Ibid.

455 Cfr. ivi, I, *Questioni ecclesiastiche. Quali conditioni debba havere la nostra Christiana Eloquenza. Questione Tertia*, pp. 29–33. L'argomentazione di Panigarola mostra altre affinità con quella di Gabriele Zinano quando il predicatore presenta, nella *Questione secolare* VII (ivi, I, *Questioni secolari. Quale fu il fine di Demetrio in questo Libro*, pp. 15s., qui p. 16), le potenzialità del sistema pseudodemetriano, che considera aureo. Rispetto alle altre precettistiche retoriche, il sistema di Demetrio presenta meno lacune attestandosi come il più concretamente spendibile nel momento della composizione: "poiché non insegnò Marco Tullio, come ciascuna di loro [note] si potesse compitamente formare e adornare, ma solamente procurò di dar giudicio in quale di quelle forme consistesse il più insigne e lodevole modo di ragionare. La dove tutto in contrario Demetrio insegnando come ciascuna di loro si potesse formare, della comparatione di loro fra se stesse non fece ne giudicio, ne menzione alcuna, forse, perche in ciascuna di queste, chi eccellentemente ragiona, di eccellente laude e degnissimo: overo perche secondo i luoghi e tempi, piu laude merita, chi in una forma ragiona, che nell'altra, ò (quello che più ci piace) perche più Filosofo di Cicerone, conobbe che nelle arti il fine non ha da esser il giudicare e intendere, ma l'operare od insegnare à operare". L'ultimo punto è ribadito anche nella *Questione ecclesiastica* VIII: "non è dubbio, che la Elocutione insegnata da Demetrio troppo più abbraccia, che non fanno quelle, ò di Marco Tullio, ò di Quintiliano, ò di Aristotile stesso; le quali, come si vede, all'Oratoria Elocutione si ristringono, e à nulla più" (ivi, I, *Questioni ecclesiastiche. Se fra gli Etnici Autori, i quali hanno trattato dell'Elocutione, meriti per alcuna sua qualità di esser principalmente letto da' nostri Demetrio Falereo. Questione Ottava*, pp. 48–53, qui p. 49). Dato che Demetrio non si limita a trattare di oratoria, fornisce i migliori precetti per il predicatore; questo ultimo non è mai soltanto un oratore, ma ha tutta un'altra serie di mansioni, per cui "deve mut[are] tanto lo stile da un Pergamo à una Catedra, da una Chiesa à un Capitolo" (ivi, p. 50).

456 Cfr. ivi, I, *Questione ecclesiastica* III, pp. 29–33, qui p. 30.

mente frainteso,[457] interpretato "molto più altamente che alla prattica, & all'uso del Predicatore non farebbe mestieri",[458] risultando impraticabile. Indirettamente Panigarola avverte l'apertura – o il vuoto – previsto dal sistema ecclesiastico in materia di elocuzione, una circostanza che sfrutterà opportunisticamente a livello argomentativo.[459]

Il motivo dell'apertura del sistema secondo la visione di Panigarola è chiarito nell'esordio del trattato senza imputarlo direttamente alle direttive istituzionali del Concilio quanto alla natura stessa della parola divina. Sostiene pertanto che la predicazione non necessita del sussidio della eloquenza, che è sempre accessoria e mai essenziale,[460] perché la parola di Dio ha tanta virtù da persuadere da sola.[461] Ammettere altrimenti che la parola divina necessiti di un veicolo esterno per attuarsi e persuadere efficacemente gli uomini implicherebbe mettere in discussione l'onnipotenza stabilita dai dogmi religiosi. Per evitare tale indesiderato corollario Panigarola ricorre a un escamotage. Afferma che non è la parola di Dio a essere imperfetta, ma che a esserlo sono gli uomini, i quali necessitano di un sussidio esterno per essere persuasi; ciò sarebbe tuttavia in totale accordo con la volontà divina, che spesso ha ammesso che i predicatori del passato, *in primis* gli Evangelisti, ricorressero ad artifici retorici per velocizzare la diffusione del mes-

457 Nella *Questione ecclesiastica* II *(Predicatore*, I, *Questioni ecclesiastiche. Se al Predicatore della parola di Dio convenga, ò disdica l'Eloquenza*, pp. 27–29, qui p. 27), Panigarola aveva inoltre riscontrato un problema di ordine più generale, notando come le stesse autorità ecclesiastiche non concordino tra loro, rendendo "confuso" il predicatore e spingendolo a chiedersi se possa legittimamente impiegare l'eloquenza. Dava così voce ai dubbi generati dalla condanna esplicita di s. Girolamo ("Nelle quai parole io non so in vero s'egli senza eloquenza danni l'eloquenza; ma non so ancora, se da questi Autori delle Scritture Sante debba così assolutamente levarsi ogni eloquenza", ivi, p. 27), dal dissidio interiore di Agostino ("Sant'Agostino in alcuni luoghi dice, che l'Eloquenza *est perniciosa dulcedo*, e che, *affluit insipienti eloquio, cavendus est*. E pur egli stesso insegna eloquenza, e vuol fare *eloquentum Ecclesiasticum* ne' libri *De doctrina Christiana*", ivi, p. 29) e dalla situazione contraddittoria di s. Paolo, il quale pur essendo eloquente per parere comune (molti "dicevano in listri ch'egli era *Mercurius, & Dux verbi*", ivi, p. 29) e pur avendo inserito il linguaggio tra i doni divini fatti agli uomini [I, *Ep. Cor*. 12], condanna l'eloquenza. Panigarola risolveva questo problema distinguendo tra due sorti di eloquenza, l'una vana e frivola, "vuota, vana, ostentatrice, piena di lenocinii, e di fuchi", e l'altra santa e gradita a Dio, "semplice, soda, pura, piena di Maestà, e di Santità" (ivi, p. 29).

458 Ivi, p. 30.

459 Incidentalmente, può essere utile ricollegarsi a un argomento di Samuele Giombi ("Aspetti storiografici", p. 563), secondo cui la retorica francesca appare molto variegata, "difficilmente riducibile [...] ad una posizione univoca": una certa apertura alle varie estetiche oratorie sarebbe dunque propria di questo ordine religioso.

460 Cfr. Panigarola, *Predicatore*, I, *Questioni ecclesiastiche. Se alla predicatione della parola di Dio sia necessaria l'Eloquenza, Questione Prima*, pp. 23–27, qui p. 26.

461 Ivi, p. 23.

saggio cristiano.[462] Le conseguenze dell'escamotage sono duplici: (i) a livello microstrutturale, consente di recuperare l'intera dottrina dello pseudo Demetrio e quindi di stabilire delle precise linee guida per la concreta attività pastorale;[463] (ii) a livello macrostrutturale, consente di legittimare l'uso di una eloquenza cristiana a tutto tondo, una eloquenza che, secondo il ragionamento VII delle *Questioni ecclesiastiche*, può essere di origine profana, ma deve essere rifunzionalizzata nella misura in cui è asservita al fine religioso.[464] La regola esplicitamente data da Panigarola consta nell'esercizio di un fermo controllo sugli artifici retorici alla luce di un principio di efficacia ("Effizienz-Prinzip"),[465] per cui il *flectere* slitta in primo piano:

> Si che quanto all'Elocutione, & all'Eloquenza, ecco la bilancia e la regola: ove al Predicator Christiano si parino innanzi alcune, ò parole, ò strutture, ò figure, ò lumi, ò precetti Retorici, ò altri ornamenti da essere adoperati, pensi subito se essi, adoperati, fanno, maggiormente fruttuosa la sua oratione, e servano ad imprimere più, e fare più acquisto d'anime: overo se non vagliono ad altro che à servigio di lui stesso, à farlo più caro, ò più ammirato da i po-

462 Ivi, p. 26.

463 La base argomentativa per il riuso 'cristianizzato' di Demetrio è posta nella *Questione ecclesiastica* IV (*Predicatore*, I, *Questioni ecclesiastiche. Quale proportione habbia la nostra eloquenza con quella, che insegnarono già i Maestri del dire*, pp. 33–35, qui p. 33) in cui Panigarola afferma che la retorica ecclesiastica è di gran lunga la più degna, "ma che di lei [della retorica secolare] per ogni modo, come d'ancilla, e serva si possa, e si debba in molte occasioni giovevolmente servire". La subordinazione gerarchica della retorica secolare alla ecclesiastica viene ribadita anche dall'analogia riportata nella *Questione ecclesiastica* VII (ivi, I, *Se a' nostri Christiani, e Religiosi giovani debba permettersi, che d'Etnici Autori, e Scrittori Gentili, si vagliano nell'imparar'i precetti dell'Eloquenza*, pp. 46–48, qui p. 46), per cui si sancisce che la retorica ecclesiastica debba servirsi della secolare come la teologia si serve della filosofia. L'operazione è completa quando subito dopo Panigarola afferma "che anche le cose da Etnici libri cavate, se per Christiano uso si adoprano, di grandissimo frutto possono essere cagioni" (p. 46s.). Nella *Questione ecclesiastica* VI (ivi, I, *Se quelli, i quali fra' Ecclesiastici vengono allevati per dover'essere (piacendo à Dio) Predicatori della parola di lui, sia bene, che imparino i precetti dell'Eloquenza*, pp. 41–46, qui pp. 45s.) Panigarola aveva sostenuto la necessità delle regole: "la imitazione senz'arte è pericolosa cosa", perché, dato che l'essere umano, come tutte le cose terrene, è imperfetto, senza la "pietra da paragone" delle regole si può imitare le cose sbagliate e dunque veicolare il male. Sulla base dei due ragionamenti precedenti, Panigarola conclude l'argomentazione a cerchio: "Per hora diciamo, che dovendo i nostri per iscala e porta alla Elocuzione Ecclesiastica apprendere prima da alcun libro de' Gentili quello, che essi intorno alla Elocutione secolare insegnarono, al sicuro à colui principalmente dovemo attenerci, che più copiosamente, e più abbondantemente ha abbracciato questo soggetto della Elocutione, & à più vari usi ne hà dati precetti, & insegnamenti, ilche havere fatto il nostro Demetrio" (ivi, I, *Questione ecclesiastica* VIII, pp. 48–53, qui pp. 48s.).

464 Ivi, I, *Questione ecclesiastica* VII, pp. 46–48, qui p. 46.

465 Föcking, *Genese*, pp. 38–40, qui p. 38. Laurenti, "Panigarola", p. 421, in relazione al Panigarola parla di criterio di "'opportuno' retorico, secondo una concezione pragmatica e funzionale".

> poli, ò à dargli alcun altro commodo. Se sono di questo secondo genere, lascigli, e fuggagli come peste, che l'Eloquenza di questa sorte, non è eloquenza; ma vanità, leggierezza, e ostentatione. Se sono dell'altra sorte, servasene arditamente, che niun precetto, e niun'ornamento è rifiutato, purche serva alla gloria di Dio.[466]

Questa rivalutazione di una retorica profana accettabile se 'cristianizzata' è una presa di posizione decisa da parte di Panigarola, perché, come attestano altri ragionamenti del predicatore,[467] esistono già delle retoriche ecclesiastiche di cui egli non è implicitamente soddisfatto o cui aderisce solo parzialmente; in particolare, Panigarola ammette così la possibilità di una integrazione compatibile e legittima tra la retorica di Demetrio e una retorica post-tridentina, istituendo però indirettamente un problema su cui si tornerà più avanti. Il discrimine dell'efficacia persuasiva della predicazione tutta volta alla conquista delle anime è comunque già espressione di quella "comune prevalenza del *movere*" che per Samuele Giombi accomuna tutti gli ordini religiosi dopo il Concilio di Trento, secondo una operazione sintetica "assolutamente trasversale", in grado di superare ogni divergenza di opinione in materia di retorica e di stilistica appropriata; anzi, proprio "[i]n questa sintesi sta una delle chiavi dell'implementazione della cosiddetta riforma cattolica: una riforma che è anche riforma della predicazione o riforma che si realizza attraverso la predicazione".[468]

Il problema è che, nel *Predicatore*, le cose non stanno esattamente in questi termini. È lo stesso Samuele Giombi a dar indirettamente voce alla natura problematica delle affermazioni del predicatore quando cita, in altra sede,[469] le riprensioni mosse da un coevo alla parenetica panigaroliana. Non sono critiche di un

466 Panigarola, *Predicatore*, I, *Questione ecclesiastica* III, pp. 29–33, qui p. 32.

467 Cfr. *infra* nota 457.

468 Giombi, "Aspetti storiografici", p. 569; sulla pluralità delle estetiche oratorie ivi, p. 563. Specificatamente per l'estetica gesuitica nei suoi autonomi sviluppi cfr. Fumaroli, *Eloquenza*, pp. 259–492; Andrea Battistini, "I manuali di retorica dei Gesuiti", in: *La* «Ratio studiorum». *Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di Gian Paolo Brizzi, Roma, Bulzoni 1981, pp. 77–120.

469 Samuele Giombi, "L'oratoria sacra di Federico Borromeo e il suo trattato *De sacris nostrorum temporum oratoribus* (1632)", in: *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII–XVI*, a cura di Ginetta Auzzas, Carlo Delcorno, Giovanni Baffetti, Firenze, Olschki 2003, pp. 159–187, p. 169 per il giudizio sul Panigarola. Borromeo promuove infatti un ideale stile oratorio difficilmente conciliabile, se non opposto al progetto stilistico panigaroliano: caratterizzato da una combinazione di *severitas* e *gravitas* stilistica, esclusivamente volto al progetto persuasivo a scapito di ogni eccessiva cura formale, l'ideale stilistico borromaico si basa, per Giombi (ivi, pp. 165–173, qui p. 170), sulla "dottrina della sincerità sublime: [su] quello che viene chiamato il *grande stile cristiano*, vale a dire uno stile volutamente abbassato e semplice ma insieme rialzato dall'ardore e dall'entusiasmo". Nella loro autenticità, gli affetti devono prevalere sull'*ars*.

coevo qualsiasi: sono i rilievi polemici di quel Federico Borromeo, collaboratore di Panigarola, impegnato in prima persona a ridefinire i canoni entro cui realizzare la nuova predicazione sacra. Borromeo rileva dunque nel Panigarola una ricercatezza formale sin troppo esibita nell'uso degli artifici, che troppo piace e lusinga il popolo ripercuotendosi negativamente sull'efficacia persuasiva della stessa attività pastorale.[470] In altre parole, il cardinale smaschera l'escamotage cui Panigarola ricorreva per salvare l'eloquenza profana rilevando un problema serio, capace di compromettere l'obiettivo principe dell'intera predicazione controriformistica, perché, come sancito esplicitamente dalle direttive istituzionali del Concilio (Sess. V, 17 giugno 1546, decreto II, comma XI) e poi, nel 1566, dal *Catechismo* romano, i fedeli necessitano di una "spiegazione breve e facile", non ornata, dei contenuti sacri.[471] La retorica ecclesiastica di Panigarola nella sua cristianizzazione dello pseudo Demetrio contiene abbastanza elementi di disturbo da rendere evidente un cortocircuito interno che supera e di fatto contraddice le questioni ecclesiastiche introduttive, attestando indirettamente la loro natura di scudo argomentativo assai fragile. Alcuni esponenti della storiografia del primo Novecento, come Giuseppe Zonta, hanno per questo individuato in Panigarola il "germe" della presunta decadenza barocca, intesa come una degenerazione li-

470 Federico Borromeo, Federici Borromaei Cardinalis, et Archiepiscopi Mediolani, *De Sacris nostrorum temporum Oratoribus libri quinque*, Mediolani, typographia Collegij Ambrosiani, 1632, p. 73: "Abundabat ille [Panicarola] nonnullis ornamentis, qua sunt oratorum communia et nota, statimque totum artificium ante oculus erat; illud enim non in sinu abditum, ut fere apud antiquos, sed promptum erat in manibus, et fonte, ita tamen ut plurimis, et multitudini praesertim placeret". Tuttavia, persino Borromeo non può che assegnare a Panigarola il primato dell'eloquenza per la sua capacità di catturare i cuori dei fedeli: "Se hoc oratore possumus affirmare, neminem fuisse per eos annos maiore fama, neque id ob concionum tantummodo gloriam, sed propter liberalem in communi consuetudine modum agendi, quo multorum privatim animos alliciebat. In id habuit ille tantum artis, totque laqueos, et uncos, et retes ad capiendas hominum voluntates habebat" (pp. 78s.).

471 *Conciliorum decreta*, *Sessio V*, *Decretum secundum*, comma XI, p. 645: "alias, curam animatum habentes, [...] pascant salutaribus verbis, docendo ea, quae scire omnibus necessarium est ad salutem, annuntiandoque eis *cum brevitate et facilitate sermonis* vitia [...] et virtutes"; *Catechismo*, p. 7; miei i corsivi. La retorica di Panigarola costituiva un problema anche per altri autori seicenteschi illustri: ad esempio, Emanuele Tesauro critica non tanto le implicazioni pastorali, ma la natura suasiva, meravigliosa e abbondante quanto affettata, iperbolica e vuota della sua prosa: "quelle oratorie e rotolanti periodi che ad udire destarono maravigliosi applausi, al leggere poi ti paion fole di Baccanti: né altra maraviglia ti recano se non che ti avessero recata sì gran maraviglia" (Tesauro, *Cannocchiale*, p. 411, in Giunta, "Panigarola", p. 143); "le prediche di monsignor Panigarola, che dal pergamo destavano tanti applausi, or che si leggono a sangue freddo, non paion quelle; né altro stupor cagionano, se non che cagionassero stupori" (Tesauro, *Panegirici*, p. 463, in Giunta, ibid.). Sul giudizio di valore del Tesauro anche Laurenti, "Panigarola", pp. 405s.

neare che da lui si dipana conducendo inevitabilmente a Marino.[472] Alcuni elementi che avvicinano Panigarola agli esiti concettistici successivi sono stati effettivamente evidenziati a livello tecnico, ma senza giudizi di valore e di gusto da Giovanni Pozzi, per quanto concerne l'impiego dei concetti predicabili e altri fenomeni riecheggianti il concettismo seicentesco,[473] e recentemente da Utzima Benzi, per quanto riguarda i "procédés visuels et sonores: la pratique de l'enargeia" del sistema panigaroliano, quale "nouvelle norme estétique va abourtir au triomphe d'une forme d'éloquence abondante et ornée".[474]

Sempre con giudizi di gusto, comunque utili se privati della loro connotazione negativa, Zonta individua in Panigarola la figura di svolta del "trapasso dalla poetica alla retorica".[475] Il critico attacca in particolare due elementi cardini del sistema panigaroliano, l'adozione della forma venusta di Demetrio e soprattutto la volontà sintetica del predicatore che adotta una particolare *dispositio* nel trattato. Panigarola riporta infatti prima il precetto di Demetrio in latino, lo parafrasa in volgare e lo correda poi di un duplice commento, l'uno in relazione ai soli autori classici e volgari e l'altro in relazione alle sole autorità ecclesiastiche. Nella presenza di un doppio commento Zonta individua la prova cruciale del trapasso alla retorica:

> dal complesso di questo libro appare non tanto che l'autore identifichi la materia del discorso colla sua espressione, quanto che egli non si curi affatto del contenuto. L'oggetto del trattato consiste nello studio dell'effetto che le parole 'magnifiche' o 'venuste' possono produrre effica-

472 Cfr. Giuseppe Zonta, "Rinascimento, Aristotelismo e Barocco", in: *Giornale storico della letteratura italiana* 104 (1934), pp. 185–240, qui p. 197. Della stessa opinione anche Luigi Fassò ("Panigarola, Francesco", in: *Enciclopedia italiana* XXVI (1935), p. 195): "Fu senza dubbio oratore insigne [...] per la cura dell'elaborazione artistica delle sue prediche e per il vigore del ragionamento; ma gli nocquero gli schemi retorici che troppo amava, e l'indulgere alle fiorettature formali preludenti al secentismo".

473 Cfr. *infra* nota 442.

474 Benzi, *Panigarola*, pp. 45s. Erminia Ardissino ("Le *Dicerie sacre* del Marino e la predicazione di primo Seicento", in: *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi, Atti del Convegno di Basilea, 7–9 giugno 2007*, a cura di Emilio Russo, Alessandria, dell'Orso 2009, pp. 165–184, qui p. 173) ritiene la predicazione del Panigarola "tutta incentrata sull'effetto della parola, sull'*elocutio*, su figure *per adiectionem* e sulla sonorità"; similmente per Battistini/Raimondi, "Retoriche", p. 96, il Panigarola "espone una casistica minuta e munita delle inversioni delle parole del periodo, in coerenza con le sue prediche connotate da una sintassi sconvolta dagli spostamenti dell'ordo verbale e dalla segmentazione paratattica mirante a effetti di massa, a cumuli sonori goduti per l'effetto immediato e armonico del significante".

475 Zonta, *Barocco*, p. 195. Sul 'trapasso dalla poetica alla retorica', con la subordinazione della prima alla seconda, cfr. anche Pierantonio Frare, "Poetiche del Barocco", in: *I capricci di Proteo*, pp. 41–70, qui pp. 43s. e bibliografia.

> cemente sull'animo degli uditori, e nient'altro. A un certo punto anzi giunge a dire che i testi sacri, essendo gravi di pensieri, costituiscono un imbarazzo per ricercare in essi il modo formale! Nel suo regno adunque non possono trovar posto le "cose", sì bene solo le "parole".[476]

Facendo propria una opinione di chiara discendenza crociana,[477] Zonta prosegue illustrando il motivo per cui Panigarola sarebbe lo scrittore della svolta. Ciò avrebbe in particolare a che fare con la forma venusta ripresa dallo pseudo Demetrio:

> Ma in questa rielaborazione di Demetrio ognuno avverte il germe delle due forme artistiche predilette dal Seicento: la sensuale (fiorita e florida) e la concettosa (arguta e ingegnosa), che fanno qui per la prima volta la loro comparsa coi termini stessi che ebbero poi voga e consacrazione dall'età.[478]

Prescindendo ora dal giudizio di gusto, occorre correggere questo tipo di storiografia che interpreta Panigarola come uno scrittore della rottura. Ciò è scorretto per due motivi: (i) avviene una sopravvalutazione critica del ruolo storico-letterario del predicatore, che per la sua opera molto deve a Vettori;[479] (ii) il presunto trapasso avviene in realtà come una preparazione graduale, mediata sulla base dei *Commentarii* di Vettori e della precettistica di Demetrio, e non intende in alcun modo costituire una rottura con il passato, quanto più una sintesi in cui gli scrittori pagani e sacri coesistono secondo un ordine gerarchicamente ben stabilito, con i primi subordinati agli ultimi. Per dirlo con i termini del gruppo di ricerca FOR 2305, Panigarola intende operare una *novazione*,[480] fondando una retorica ecclesiastica basata sulla riattualizzazione, sempre mediata e critica, di un testo più antico, che non svaluta e considera anzi un modello aureo. Tale feno-

476 Zonta, *Barocco*, p. 196.

477 B. Croce, "Sensualismo", p. 382s.

478 Zonta, *Barocco*, p. 197.

479 Sul debito di Panigarola verso Vettori anche Bramante, "Predicatore", pp. 298–300. A parte i singoli prelievi delle *auctoritates* latine citate nei *Commentarii*, è di notevole importanza che Panigarola utilizzi l'opera di Vettori come essenziale chiave d'accesso al trattato dello pseudo Demetrio: pare infatti che il predicatore non conoscesse il greco (ivi, p. 298). Dal canto suo, il successo di Panigarola consoliderà la fama non solo di Demetrio, ma degli stessi *Commentarii*, che saranno poi inclusi nelle ristampe dello stesso *Predicatore* (ivi, p. 295, nota 16).

480 Cfr. Huss, *Working Paper*, p. 1–18; cfr. anche Bramante, "Predicatore", p. 294, che sottolinea gli aspetti di continuità e riattualizzazione e non di rottura con la tradizione: "Nelle *Questioni secolari* premesse dal Panigarola al suo *Predicatore* il trattato viene posto esplicitamente in linea di continuità con le traduzioni fiorite nel Cinquecento della *Poetica* e della *Retorica* aristoteliche e con le retoriche ecclesiastiche, oltre che naturalmente con il *De elocutione* di Demetrio".

meno non avviene per anticipare o per snaturare 'il Barocco',[481] ma risponde a una precisa esigenza storica maturata all'interno dell'ambiente clericale a opera dai suoi stessi esponenti. La ricerca di un nuovo linguaggio persuasivamente più efficace si configura sempre come un processo graduale di appropriazione, rielaborazione e rifunzionalizzazione dei modelli; tale processo avviene sì con movimenti pendolari, ma non si configura mai come un'imposizione estranea all'ambiente sacro.[482]

L'interpretazione radicale di Zonta ha però il merito di mettere in luce nella precettistica del predicatore tardocinquecentesco il medesimo problema identificato da Federico Borromeo. Panigarola tende infatti a dare spazio a riflessioni personali intorno alla sonorità della lingua, alle sue impressioni e alla sua percezione soggettiva o dà voce al proprio gusto letterario quando cerca di legittimare passaggi altrimenti ingiustificabili, in quanto indiscutibilmente lascivi, inquadrandoli nel sistema di Demetrio. E ancora, in alcune specifiche particelle esaminate più avanti, Panigarola intraprenderà il tentativo di realizzare una sintesi tra il sistema retorico di Agostino di discendenza ciceroniana e quello pseudodemetriano. Di fronte all'evidente problema di compatibilità tra i due sistemi Föcking parlerà di 'accordo apparente',[483] ma Panigarola si sforzerà di passare la questione forzatamente sotto silenzio, tentando per di più di conciliare entrambe le retoriche con il sistema bembiano.

Secondo Zonta, dunque, Panigarola arriva a considerare *in nuce* l'idea stessa del concetto in senso barocco quando definisce il *venusto* di Demetrio una «leggiadria arguta» dell'inaspettato: "L'arguzia o l'acutezza inaspettata, ecco la grande

481 Nei termini di Zonta, *Barocco*, p. 200: "Ma ora irrompono nell'agone della poetica i Barocchisti "puri", i quali sembra che sconvolgano e capovolgano il mondo, perché dichiarano di essere superiori a tutti i precedenti trattatisti e di importare nel regno delle lettere un concetto nuovo dell'arte. Ma invero tutte le grandi novità si riducono agli stessi principi da noi illustrati".

482 Su questo ultimo aspetto cfr. Rusconi, "Predicazione", p. 1004: "La predicazione "a concetti", che caratterizza la grande oratoria sacra del Seicento non è, quindi, solo un semplice frutto del gusto letterario, ma lo sbocco di un processo che vede crescere a dismisura la dimensione dottrinale nell'illustrazione della fede cristiana". Con Giovanni Pozzi ("Panigarola", p. 316), si potrebbe semmai dire che il processo funziona all'inverso: "uno dei tratti distintivi della predicazione sacra italiana tra la metà del Cinquecento e l'inizio del Seicento [... è] la conquista di un posto ufficiale nella repubblica delle lettere".

483 Föcking, *Genese*, p. 46: "Daß dieser *scheinbare Einklang* zwischen Demetrius und Augustinus nur um den Preis der Verletzung des Gegenstandsdecorums erreicht worden ist, versteckt Panigarola fast schamhaft"; mio corsivo.

parola, che si chiamerà poi concetto".[484] Zonta fa inoltre propria una opinione crociana[485] sul sensualismo della lirica seicentesca, traslandola all'ambito devozionale; afferma pertanto:

> anche circa la 'lascivia della parola' egli [Panigarola] ne dà una preziosa testimonianza: Le parole sono belle o perché rappresentano o perché sono grate ad essere udire [...]. Per cui il Panigarola ammette che si possa ricavare un effetto patetico per mezzo di sole parole lascive, per l'associazione fantastica che destano, o per la loro musicalità.[486]

Si tratta certo di una interpretazione da assumere con cautela, dato che, nonostante il cortocircuito evidenziato da Borromeo, Panigarola sempre antepone l'acquisto della gloria divina a ogni gloria personale, almeno secondo quanto programmaticamente dichiara. Come attesta inoltre un luogo del *Predicatore*, Panigarola rimprovera a Torquato Tasso l'eccessiva lascivia e mollezza stilistica di alcuni episodi della *Liberata*. Si tratta di un luogo di primaria importanza, giacché ricorre nella particella LXXII dedicata proprio all'introduzione teorica della forma venusta pseudodemetriana, in cui Panigarola dà avvertimenti precisi intorno a quanto considera lecito. Mai si tratta di lascività sfrenata:

> Del Tasso non occorre ragionare, che già si sa che egli forsi troppo è pieno di queste gratie, e di queste leggiadrie: Egli nel Canto quintodecimo per essempio di due fanciulle, che nuotano dice, *E scherzando sen van per l'acqua chiara* | *Due donzellette garrule e lascive* [...] A che potrebbero paragonarsi le bellezze, che egli descrive d'Armida, & addursi simili cento luoghi di lui medesimo.[487]

484 Zonta, *Barocco*, p. 199.

485 B. Croce, "Sensualismo", p. 382s.; sempre Benedetto Croce ("I predicatori italiani del Seicento e il gusto spagnolo", in: id., *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza 1911, pp. 163–188, qui p. 174) ritiene viziosa soltanto la predica che fa uso dei "concetti napoletani, o spagnuoli", ossia di bizzarre argutezze, ma il passaggio dalla "lascivia" della lirica profana alla "lascivia che arriva fino all'oratoria dei predicatori con la gemella teoria del concetto predicabile" era stato sostenuto da Giuseppe Toffanin (*La fine dell'Umanesimo*, Torino, Bocca 1920, p. 239): "il concetto per diventar poetabile non aveva da far altro che diventar lascivo".

486 Zonta, *Barocco*, p. 200.

487 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. LXXII, p. 415. Sembra più corretto ammettere che Panigarola cerchi di allentare le maglie stringenti della retorica ecclesiastica di matrice agostiniana per legittimare il *venusto* pseudodemetriano, senza per questo voler fare concessioni all'argomento lascivo che, d'altro canto, non è contemplato neppure dallo stesso Demetrio; la crepa causata nell'argomentazione agostiniana originaria si ripercuote però sull'argomentazione interna del trattato panigaroliano, rendendolo incongruente (per cui cfr. oltre § 3.1). Simile l'argomentazione di Giunta, *Eloquenza militante*, p. 42: "Il predicatore non è in fondo che una minuziosa giustificazione dell'eloquenza isocratica della *venustas* e della *suavitas* attraverso la quale il Panigarola si sforza di ridurre le obiezioni di Agostino alla *delectatio* del linguaggio e forse di giustificarsi".

Anche nella *Questione ecclesiastica* VIII Panigarola aveva aderito alla autorità aurea di Demetrio legittimando la sua adozione per la retorica sacra proprio alla luce del suo celebre costume morale, da interpretarsi in luce precristiana: "[quando di] adulation, ò oscenità, ò di cosa simile conviene, che egli dica alcuna cosa, con tanto stomaco lo fa, e con tanta abbominatione del vitio, che à pena da Christiano Autore si potrebbe in questo genere desiderare di più".[488] Panigarola è quindi ben lungi dall'invitare al ricorso impunito e indiscriminato degli elementi erotici anche in ambito sacro.[489] Sicuramente però la formulazione radicale di Zonta ben condensa l'innegabile predilezione di Panigarola per gli aspetti musicali del linguaggio, mostrando come il predicatore arrivi talvolta a concedere alcune libertà in ambito amoroso per salvare i passaggi più marcatamente erotici della *Cantica* di Salomone. Lo stesso avviene nella *Questione ecclesiastica* IX, quando Panigarola riconosce di aver mostrato una innegabile tendenza, una "indeclinabile necessità di valer[s]i delle cose del Boccaccio" per illustrare i precetti dello pseudo Demetrio.[490] Afferma comunque di aver cercato di controllare tale predilezione letteraria, dagli esiti non sempre ortodossi, separando nettamente *exempla* cristiani e profani a livello di *dispositio* e di argomentazione:

> Ma in vero Religione, e riverenza verso le cose sacre, ci hà fatta fare questa separatione, ne ci havrebbe potuto dar l'animo di frammettere insieme Virgilio, e David, e Cicerone, e Paolo: Tanto più che nell'Italiane cose havendo noi havuta indeclinabile necessità di valerci

488 Panigarola, *Predicatore*, I, *Questione ecclesiastica* VIII, pp. 48–53, qui p. 50.

489 Cfr. anche *Questione ecclesiastica* IX (*Quai fatiche, & à qual fine habbiamo in materia Ecclesiastica disegnato di dover fare intorno à questo Libro*, pp. 53–55, in particolare p. 54). Un'ulteriore prova è contestualmente fornita da Marc Föcking ("Meditation", p. 226), quando riporta l'autorità del Padre domenicano Luis de Granada, nella cui *oracion y meditacion* (Salamanca 1554): "[es gewarnt wird,] sogar explizit vor jeder Verabsolutierung der *applicatio sensuum* und der *imaginatio*, um nicht Opfer eines selbstbezüglichen Gefühls sinnlich-geistlichen Behagens zu werden". Panigarola mostra grande rispetto per l'autorità di de Granada, affiancandone spesso i suoi precetti retorici a quelli dello pseudo Demetrio. A sua volta, nella *Questione ecclesiastica* III (*Predicatore*, I, pp. 29–33, qui p. 33) Panigarola assume una posizione conforme a quella di Luis de Granada, affermando che l'unica condizione prevista dalla sua eloquenza cristiana è che non si usi mai alcun ornamento o precetto retorico o parola "per altro fine [che il] giovare maggiormente all'anime di quelli, che ci sentono", mai per lode o gloria propria o al fine del puro diletto, ma sempre e solo per diffondere efficacemente la parola divina. Il predicatore deve esercitare dunque un controllo totale sugli strumenti della predicazione.

490 Panigarola, *Predicatore*, I, *Questione ecclesiastica* IX, pp. 53–55, qui p. 54.

> delle cose del Boccaccio, quanto da Ecclesiastica censura viene permesso: e queste essendo molte volte iocose, e rilassate, veramente se con le sacre l'havessimo mischiate, un sacrilegio ci sarebbe paruto di fare.[491]

Nell'argomentazione del predicatore tardocinquecentesco si avverte dunque una crepa del sistema, che possiede sì il potenziale di una bomba ad orologeria, ma è ancora ben lungi dall'essere deliberatamente innescata. In Panigarola la fascinazione per la musicalità o per il concetto arguto convive così con il tentativo di riportare anche elementi pericolosamente "centrifughi" al controllo di chi li impiega attraverso il recupero di un Demetrio riattualizzato e piegato al fine sacro. A questo fine "centripeto" l'opera comunque sfugge, con tensioni o anche in potenziale contraddizione con sé stessa, quando Panigarola indugia su fenomeni stilistici di impatto visivo o sonoro che sembrano acquistare una concretezza quasi autonoma oltre il principio regolatore dell'efficienza retorica.

Il trattato di Panigarola è organizzato in due parti principali: la prima, più breve, è dedicata alle *Questioni secolari* ed *ecclesiastiche*; la seconda, più lunga, introduce le particelle di Demetrio sviluppandole nelle tre sezioni parafrasi, commento con *exempla* tratti dagli scrittori profani e infine *discorso ecclesiastico* con *exempla* tratti dalle autorità sacre. Le prime 24 particelle della seconda parte ricalcano la struttura del trattato pseudodemetriano e trattano questioni più generali legate all'elocuzione. Con la particella XXV si entra nella vera e propria analisi retorica delle quattro note stilistiche, che saranno poi esposte secondo il seguente schema: per la nota magnifica particelle XXVI–LXXII; per la nota venusta particelle LXXIII–CV; per la nota tenue particelle CVI–CXXXIV; infine, per la nota grave, le particelle CXXXV–CLXX. Già questo singolo dato quantitativo attesta come allo scrivere magnifico e grave siano dedicate la maggior parte delle particelle, rispettivamente 46 e 35, seguite dalle 30 particelle dedicate alla nota venusta e infine dalle 28 particelle dedicate dalla nota tenue.

Diverse particelle sono molto interessanti. A livello di argomentazione in generale interessano le particelle XXV e XXVI, dove la prima è dedicata all'esposizione in generale delle forme stilistiche secondo Demetrio ed entrambe attestano il tentativo panigaroliano di risolvere i problemi di compatibilità tra il sistema pseudodemetriano e agostiniano. Interessano ugualmente anche le particelle XXX, XLI e XLII, dove la prima verte sulla gerarchia delle vocali ed è quindi finalizzata all'integrazione del sistema bembiano nell'equazione, mentre le restanti due particelle trattano il concorso vocalico, rispettivamente in generale e poi spe-

491 Ibid. Il discorso ecclesiastico assolve, in generale, una funzione analoga all'interno del *Predicatore* attestando come le autorità sacre non dagli scrittori 'etnici', ma "da' Gentili, cavando l'arte, purgata l'habbiano, e à miglior uso habilitata, e (se così può dirsi) santificata" (ibid.).

cificatamente nello stile magnifico. I ragionamenti contenuti in queste tre ultime particelle sarebbero da ampliare con quanto esposto alle particelle LXVI, dedicata all'asprezza richiesta alla composizione magnifica, in particolare l'*excursus* sui nomi aspri, cui corrisponde *ex negativo* la particella XCIX sui nomi venusti, e CLXVI, nuovamente sulle potenzialità del concorso vocalico nella nota magnifica e grave. Giacché, come sancisce Panigarola in relazione ai dispositivi concreti "[f]ra la nota magnifica certo, e questa grave è da avertire, che grandissima affinità si truova",[492] si potrebbero affiancare alle particelle sulla nota magnifica anche le corrispettive particelle sulla nota grave (almeno la particella CXXXVIII sull'asprezza sonora richiesta alla nota grave, e dunque sul concorso vocalico; la particella CXLIV sulla cacofonia). Per ragioni di sintesi ci si focalizza soltanto su cinque particelle fondamentali, XXV, XXVI, XXX, XLI e XLII, rimandando alle note per gli approfondimenti e, per le particelle sulla nota venusta, agli sviluppi successivi (§ 3.1).

La particella XXV, con cui si introducono le quattro note, attesta come vi sia un problema di compatibilità tra il sistema retorico tradizionale (ciceroniano e, per la retorica sacra, agostiniano) e quello multipartito dello pseudo Demetrio. Nella parafrasi, Panigarola presenta i cardini del sistema pseudodemetriano (§ 2.1.1): esistono quattro note stilistiche, bassa o tenue, magnifica e alta, ornata e florida, severa e grave, liberamente mescolabili tra loro a discrezione dell'oratore, con la sola esclusione, categoricamente sancita da Demetrio, della commistione tra la nota tenue e quella magnifica, come già assunto da Tasso (§ 2.1.3.1.2). Panigarola si allinea poi al parere di Demetrio, il quale rimprovera ad alcuni di aver radicalizzato la propria teoria pluristilistica arrivando a pensare esistenti soltanto due note delle quattro esposte: esse corrisponderebbero agli estremi del sistema, per cui la forma ornata e la forma aspra rientrerebbero rispettivamente nella forma tenue e nella magnifica. Tale confusione di forme è per Demetrio «ridicola cosa», dato che l'esperienza dimostra come possano esistere anche miscugli di tre note, quale esemplarmente il composto tra nota magnifica, aspra e ornata.

Sia nel commento sia nel discorso ecclesiastico Panigarola si trova ad affrontare il problema di compatibilità tra i diversi sistemi pluristilistici, che tenta di risolvere ricorrendo a tre tattiche. Come prima tattica Panigarola cerca di suggerire una sovrapposizione tra il sistema tripartito di Cicerone e quadripartito di Demetrio sulla base della sola terminologia usata, affermando che le note greche corrispondono in generale ai *genera dicendi* latini:

> Cicerone queste medesime [note] dimandò nell'Oratore, *ad Brutum genera dicendi*, & il medesimo *formas dicendi* le nominò: E tutto benissimo, perche in somma non sono altro queste

492 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. CLVXII, p. 929.

> note, ò forme, se non certe determinate; ma varie maniere, nelle quali occorre, che il prosatore habbia da ragionare, hora con un modo di dire magnifico, alto, grande, pieno di maestà, e di splendore: hora in maniera più bassa, *tenue*, *exile*, ordinaria, comune, e quasi populare: & altre volte fioritamente gli conviene parlare, leggiadramente, e con molti ornamenti: E talhora grave, aspro, severo, ardente, e vehemente vuol dire che sia il suo dire: oltre quelle occasioni, nelle quali talhora di due, e spesso di tre modi ne compone un solo, e con eloquente mistura, due e tre generi di dire in un solo raccoglie, & unisce. Ma de' modi di dire mischiati ragioneremo poi.[493]

Anche se il predicatore cerca di passare i conflitti sotto silenzio, la sovrapposizione non può funzionare completamente. Panigarola si trova quindi costretto a riconoscere che c'è un problema nel numero delle forme previste: "Per hora, quanto alle note simplici, diverso egli è stato nel numero loro Demetrio, da molti Oratori Latini, e Greci: E fra gli altri da Cicerone medesimo".[494] Di conseguenza, come seconda tattica per suggerire la conciliabilità delle due teorie retoriche, Panigarola si appiglia alla tradizionale indefinitezza dello stile medio,[495] sforzandosi di riempire questo vuoto con i precetti di Demetrio: "Se già non volessimo conciliargli dicendo; Marco Tullio fra due estremi, un solo mezzo; ma quasi generico volle costituire, il quale havea prima Demetrio più esattamente in due specie partito".[496] L'operazione è però intrinsecamente problematica, giacché le forma ornata e aspra vengono fatte coincidere con una bipartizione interna dello stile medio ciceroniano. Pur di legittimare dunque il "nuovo" Demetrio con il "vecchio" Cicerone, Panigarola non solo arriva a relativizzare la portata spartiacque del sistema multipartito pseudodemetriano, ma lo tradisce puntualmente quando, di fatto, arriva a commettere un errore analogo a quello rimproverato da Demetrio stesso. Se le note di mezzo, ornata e aspra, vengono fatte rientrare nel "vuoto" dello stile medio, allora è chiaro che vanno radicalizzandosi i due poli estremi del sistema. La circostanza che vengano ammesse esplicitamente tre note invece di due non cambia il risultato che le note non sono più quattro, ma due ben definite e due confuse in un tutt'uno. Tale problema concettuale viene però prontamente taciuto da Panigarola relativizzandone l'importanza e cambiando discorso: "Ma questo importa poco".[497]

493 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. XXV, p. 5; corsivo originale.

494 Ibid.

495 Cfr. Föcking, *Genese*, p. 43, sul mutamento della strategia di legittimazione: "Da der mittlere Stil in einer christlich-pragmatisch ausgerichteten Stiltheorie nur eine Randfunktion innehaben kann, muss er [Panigarola] auf die Autorität der Bibel und des christlichen Schrifttums zurückgreifen".

496 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. XXV, p. 5.

497 Ibid.

Il predicatore prosegue nel tentativo di suggerire l'adattabilità dei precetti greci al sistema volgare attuando una sovrapposizione tra le note pseudodemetriane e le forme ciceroniane a livello terminologico; fornisce così una serie di sinonimi per definire le forme in greco, latino e volgare corredata di esempi ciceroniani.[498] A questo punto dell'argomentazione Panigarola richiama per la prima volta l'autorità del Bembo, corredata di quattro *loci* del Boccaccio. Nel suggerire la spendibilità di Demetrio nel volgare Panigarola opera una sintesi indiretta tra Bembo, Demetrio e Cicerone:

> E quello che seguita, Che se da gli essempi Latini è volgari nostri vogliamo passare: già ci ricordiamo che il Bembo nelle prose sue seguitò la opinione di Marco Tullio, e di tre sorti di ragionare solamente fece mentione quando disse. *Che la Fiorentina lingua, & alle quantunque alte & gravi materie dà bastevolmente voci, che le spiegano, & alle basse, & leggiere altresi, à quali due estremi quando si sodisfà, non è da dubitare che al mezzano stanco si manchi*. Tuttavia in tutti quattro i generi, che Demetrio pone, eloquentissimamente hanno ragionato molti de' nostri, e sopra tutti il Boccacci [sic][…].[499]

Il tentativo di armonizzazione si dimostra comunque imperfetto per quanto concerne il numero delle forme in generale, dato che non risolve una seconda questione: non solo se gli stili siano tre oppure quattro in assoluto, ma anche se i miscugli possano mettere in discussione il numero delle note semplici. Panigarola si sforza di trovare altri espedienti per escludere questa ultima possibilità, ricorrendo al principio di autorità di Demetrio[500] o alla esperienza ("sperienza"), che gli darebbe ragione. Ai nostri fini importa considerare come Panigarola preferisca la via di Demetrio a quella tradizionale ciceroniana, maturando una soluzione parallela a quella tassiana di natura tuttavia ben più arbitraria: Panigarola am-

498 Ivi, pp. 6–8, qui pp. 5s. per la precisazione dei sinonimi sulla scorta dei *Commentarii* del Vettori, già fonte tassiana (§ 2.1.3.1.2): "De' quattro caratteri [note] di Demetrio, quello che egli chiama *ἰσχνος*, *tenue dicendi genus*, l'hanno dimandato i Latini. *Subtile*, *exile*, *parvuum*, *summissum*, pressum, *infimum*, *siccum*, e noi nel nostro volgare Italiano possiamo nominarlo, modo di dire *basso*, *picciolo*, *tenue*, *comune*, *ordinario*, e simili. Quello che Demetrio nomina *μεγαλοπρεπής* i Latini *magnificum genus*, l'hanno detto *amplum*, *grande*, *grave*, *summum*, *copiosum*. E noi altri possiamo dire, che è la maniera del dire *magnifica*, *ampla*, *grande*, *alta*, *splendida*, *rilevata*, *e piena di maestà*. Il terzo carattere, che *γλαφυρός* fu detto da Demetrio, i Latini lo nominano *genus venustum*, *ornatum*, *floridum*, *pictum*, *flores*, *concisum*, *excultum*, *elegans*, *lepidum*, *pingue*. E noi lo possiam dimandare *leggiadro*, *ornato*, *fiorito*, *florido*, *gratioso*, *dipinto*, e *vago*. Finalmente quello che Demetrio nominò *δεινός* latinamente si dice, *genus grave*, *asperum*, *acre*, *vehemens*, *ardens breve*. Et in lingua nostra vuol dire, *severo*, *aspro*, *vehemente*, *ardente* e simili".

499 Ivi, pp. 6s. Mio corsivo.

500 Ivi, p. 8: "se bene si mischiano talhora insieme, come habbiamo veduto, le simplici note nondimeno per se stesse considerate quattro sono, e quattro habbiamo à tener per fermo ch'elle siano".

mette una compatibilità tra i sistemi solo laddove Cicerone può essere opportunisticamente piegato a Demetrio come miniera di *exempla* o accettandone soltanto l'argomentazione intorno al "vuoto" dello stile medio.

Un'ultima tattica di rovesciamento argomentativo agisce infine nel commento alla particella XXV, influenzando potenzialmente anche il futuro immaginario seicentesco se si pensa all'argomentazione fornita da Marino nella *Dedica* del *Ritratto al Duca di Savoia*. Sempre per dimostrare che le note semplici sono quattro come stabilito da Demetrio e come dimostrerebbe l'esperienza, Panigarola argomenta all'inverso. Sempre sulla base del principio di autorità di Demetrio, il quale esponeva i corrispettivi viziosi delle forme semplici, il predicatore sostiene che, dato il numero delle note viziose (quattro: *fredda*, *arida*, *cacozelo* e *indecorosa*), le note virtuose non possono che essere quattro a loro volta.[501] Tale tattica non è interessante di per sé quanto per la sua elaborazione successiva. Il tema del vizio spinge infatti il predicatore a ipotizzare una corrispondenza ("proporzione") tra gli stili demetriani e le "maniere del vivere, e gli stati delle persone humane". Panigarola propone così una sorta di rivisitazione della *Rota Vergilii* secondo i principi etici dell'omiletica tardocinquecentesca:

> Fra tanto bellissima è la proportione fra la lingua, e la vita de gli huomini, e pare appunto che quante sono le note del dire, tante, nè più nè meno sieno le maniere del vivere, e gli stati delle persone humane: Percioche tutti quelli che viveno, ò persone e stati magnifici rappresentano; come Senatori, Prencipi, Capitani, Patritii, Matrone, e tali; O stati tenui e bassi, come Mercanti, Cittadini, Plebe, e simili; ò vaghi, e fioriti, come Giovinetti, Donzelle, Verginelle, e da questa sorte. O finalmente vita aspra e severa vivono, ò doverebbero vivere, come Capuccini, Capuccine, osservanti, & in somma tutti i Religiosi e le religiose.[502]

Non vi sono abbastanza elementi per supporre un prelievo o una ispirazione diretta per il Marino del *Ritratto* quando questi istituisce concettisticamente un rapporto di proporzionalità diretta tra la propria eccellenza poetica e l'eccellenza del personaggio rappresentato: "Né doveva il più degno Prencipe di questa età esser da altri cantato che dal Prencipe della moderna poesia".[503] Resta tuttavia il fatto

501 Ibid.: "Nè però altri argomenti aggiugne Demetrio per mostrare, che le dette note simplici sieno quattro. Ma uno ne aggiugneremo noi, che ci pare fortissimo: cioè che quante note simplici vitiose si ritrovano, tante virtuose semplici bisogna, che si trovino; da ciascuna delle quali una delle vitiose pigli origine: ma quattro vitiose note c'insegnerà Demetrio, e la sperienza medesima: che sono del freddo, dell'arido, del cacozelo, dell'indecoro, dunque quattro notte virtuose semplici bisogna dare, affine che dalla magnifica nasca la frigida, dalla tenue l'arida, dalla venusta il cacozelo, e dalla grave l'indecoro".

502 Ibid. Per approfondire la corrispondenza analogica tra qualità morali e qualità elocutive in relazione alla 'semplicità francescana' secondo Panigarola cfr. Giunta, "Panigarola", pp. 142s.

503 Marino, *Dedica al Ritratto* 8, p. 67.

eloquente che l'immagine della *Rota Vergilii*, con la sua corrispondenza tra "lingua" e "vita", "maniere del vivere" e "stati" umani, agisce almeno come premessa ideologica indispensabile, come *tertium comparationis*, per l'impalcatura dell'argomentazione concettistica mariniana. A prescindere da ogni fine encomiastico o autopromozionale del panegirico, è questo un argomento serio per Panigarola, su cui Marino potrà ironizzare.

Dopo aver postulato la *Rota Vergilii*, Panigarola non casualmente cita la Scolastica medievale, riprendendo, nel discorso ecclesiastico relativo, tesi già introdotte nelle *Questioni ecclesiastiche* II e III. Avverte così che il problema di compatibilità del sistema multipartito coinvolge anche la retorica sacra, *in primis* quella di Agostino: "Et in vero come sono molte, così sono bellissime le cose che egli dice; ma perché non totalmente con i pensieri di Demetrio pare che concordino".[504] Per ragionare delle "differenze, e delle conciliationi" tra le due retoriche,[505] Panigarola cita una tesi agostiniana [*De doctr. chr*. IV, XVII 34], che riprende da Cicerone i tre fini dell'oratore rapportandoli ai tre *genera dicendi*: insegnare, dilettare, commuovere.[506] Per cercare di sfuggire a una nettissima e vincolante corrispondenza tra fini e generi, il predicatore tardocinquecentesco dà voce a un dubbio che causa una frattura interna nel sistema:

> Ma non sappiamo già se sia così vero quello che soggionse Santo Agostino, cioè che Cicerone per questo formò tre note di dire, perche responderessero per appunto ciascuna di loro ad uno de' tre sopra nominati fini del dicitore: In modo, che per l'insegnare egli volesse, che

504 Panigarola, *Predicatore*, II, *Discorso ecclesiastico partic. XXV*, p. 9.

505 Ibid.

506 Agost., *De doctr. chr*. IV, XVII, 34, con riferimento a Cic., *Orat.* 101: "Proprio a queste tre finalità, insegnare dilettare convincere, sembra che quello stesso maestro di romana eloquenza abbia voluto riferire le tre caratteristiche, quando ha detto: «Sarà pertanto considerato eloquente chi saprà trattare soggetti dappoco in tono dimesso, di media importanza in tono temperato, di grande peso in tono elevato»: avrebbe infatti potuto aggiungere qui anche quelle tre finalità e proporre un solo e medesimo concetto: "Sarà pertanto considerato eloquente qui, per insegnare, saprà trattare soggetti dappoco con tono dimesso; per dilettare, soggetti di media importanza con tono temperato; per convincere, soggetti di grande peso con tono sublime" (citato secondo Sant'Agostino, *L'istruzione cristiana*, a cura di Manlio Simonetti, Fondazione Valla, Mondadori 1994, pp. 305–307, edizione di riferimento per tutte le citazioni). L'indicazione generale era però relativizzata dallo stesso Agostino, che non la intendeva come vincolante; cfr. infatti Agost., *De doctr. chr*. IV, XXVI, 56, p. 349: "queste tre finalità non vanno assegnate una per una a ognuno dei tre modi di parlare, così che al genere semplice attenga essere ascoltato con comprensione, al genere temperato con piacere, al genere elevato con docilità: piuttosto, per quanto è possibile, chi parla deve aver di mira tutti e tre questi obiettivi, anche quando fa uso di uno solo dei tre generi". Cfr. Fumaroli, *Eloquenza*, pp. 59–67, qui p. 60, sul senso della ripresa della retorica ciceroniana nella *Doctrina christiana*; il libro IV del trattato agostiniano costituisce così "l'ultima retorica antica e la prima ecclesiastica".

> havesse à servire la nota tenue, per dilettare la temperata, per muovere la grande. [...] È ingenioso Commento alle parole di Cicerone, ma non sappiamo se sia conforme al sentimento di lui, ne ci risolviamo così sicuramente à credere, che Cicerone à questa sufficienza habbia voluto restringere i generi del dire, che di loro il tenue ad altro non potesse servire, che ad insegnare, il temperato à dilettare, il grande à muovere; e dall'altro canto, che nell'insegnare altra nota di dire non potessimo usare, che la tenue, nel delettare la temperata, nel muovere la grande.[507]

Pur richiamandosi esplicitamente ad Agostino, secondo cui l'oratore sacro non può che trattare cose grandi per la natura divina dei temi affrontati e per il ruolo fondamentale di tali contenuti nella salvezza dell'uomo,[508] Panigarola sostiene tuttavia che non per questo le cose grandi vadano per forza espresse con stile grande; ritiene piuttosto che la regola dipenda flessibilmente dai tre fini del predicatore, assai diversi da quelli dell'oratore antico: "non saranno più insegnare, dilettare, e muovere, ma insegnare, lodare, e biasimare, e persuadere, ò diassuadere: Di modo che quando insegneremo, sempre useremo lo stile tenue, quando loderemo, ò biasimeremo il temperato, e quando persuaderemo, ò dissuaderemo il grande".[509] A seconda del fine differente è dunque possibile servirsi di tutte e

507 Panigarola, *Predicatore*, II, *Discorso ecclesiastico partic. XXV*, p. 10.

508 Panigarola (ibid.) attribuisce ad Agostino la formula "neq: parva neq: modica [...] sempre magna", con cui in realtà condensa e mescola l'argomentazione di più passaggi, vale a dire la citazione ciceroniana [Cic., *Orat*. 101: "Is erit igitur eloquens, qui poterit parva submisse, modica temperate, magna granditer dicere" in: Agost., *De doctr. chr*. IV, XVII, 34, p. 306, con l'alterazione *graviter* > *granditer*] e almeno altri due passaggi seguenti, l'uno relativo all'importanza assoluta degli argomenti trattati dal predicatore (*De doctr. chr*. IV, XVIII, 35–37, pp. 307–309: "nelle nostre questioni tutto ciò che diciamo, soprattutto quando parliamo al popolo dall'altro della cattedra, va riferito alla salvezza dell'uomo, e non a quella temporale ma a quella eterna e dove perciò bisogna guardarsi dalla morte eterna: perciò tutti i nostri discorsi sono importanti al punto tale che, anche quando il dottore della Chiesa parla di questioni di denaro, guadagni o perdite, il suo discorso non va considerato di poca importanza") e l'altro concernente la relatività dello stile rispetto allo scopo, per cui il medesimo stile elevato può essere impiegato per parlare di due argomenti opposti, come Dio e i demoni, a fini antitetici, rispettivamente per indurre o per distogliere dall'amare (*De doctr. chr*. IV, XIX, 38, p. 313: "Se poi si dà il caso che Dio non sia venerato o che insieme con lui o anche più di lui vengano venerati idoli o demoni o qual si voglia altra creatura, per dimostrare quanto grande sia questo male e per distoglierne chi lo compie bisogna parlare in modo elevato").

509 Panigarola, *Predicatore*, II, *Discorso ecclesiastico partic. XXV*, pp. 10s. Il riadattamento cristianizzato dei fini dell'oratore profano era già agostiniano, ma con una differenza fondamentale: il fine proprio dello stile temperato è instillare nel pubblico una disposizione pronta all'assenso con cui tenerlo durevolmente avvinto e meglio indurlo all'obbedienza (Agost., *De doctr. chr*. IV, XXV, 55); la lode e il biasimo costituiscono fini specifici e secondari dello stile temperato quando sono esposti in bella forma (*De doctr. chr*. IV, XXIII, 52; XXII, 54), come avviene nei due esempi citati, le lodi della verginità di Maria e di altre fanciulle consacrate, composte da Cipriano

tre le forme: "le medesime cose grandi, tuttavia con tre note hanno da trattarsi".[510] Sostiene inoltre che anche laddove Agostino esclusivamente parla di stile grande egli intende e comprende al suo interno, latentemente, anche la nota veemente e aspra di Demetrio. La funzione dello stile grande esemplificato da Agostino, e cioè muovere gli affetti in senso violento,[511] corrisponde infatti alla funzione della nota grave, e non a quella della nota magnifica, dentro il sistema di Demetrio.

Posta così la base teorica, per dimostrare la presunta compatibilità dei sistemi retorici agostiniano e pseudodemetriano Panigarola può facilmente spostare il cardine del ragionamento sulla questione pluristilistica. Secondo Panigarola, il discrimine non sta nel fatto che, in un discorso lungo, Agostino escluderebbe il pluristilismo a priori, ma piuttosto questi escluderebbe che "la medesima parte del ragionamento possa essere insieme di due, ò tre note".[512] Dentro il discorso questi accetterebbe infatti il pluristilismo per *varietas*,[513] ma escluderebbe oscillazioni stilistiche per cui lo stesso luogo possa essere contaminato da stili diversi non chiaramente distinguibili tra loro e la cui funzione non sarebbe chiaramente identificabile – una *mezzanità* à la Marino, insomma. Per Agostino resta infatti centrale il fine del ragionamento:

> Che se anche [...] concede, e da essempio di provare, che la nota grave alle volte riceve insieme qualche ornamento; non però in questo riconosce egli mistura di note; anzi volendo che detti ornamenti, non artificiosamente ma quasi per accidente *ex ui rerum*, come dice egli, le occorrono, soggionge, che essa come grave, e non come ornata produce l'effetto suo, in quella maniera, che una spada dorata, perché è spada, taglia, e non perché è dorata: *Nam*

e Ambrogio (*De doctr. chr*. IV, XXI, 47–48). Sulla mancata attribuzione di una funzionalità univoca per lo stile temperato, sintomatica della difficile integrabilità del *delectare* nell'orizzonte di pensiero sacro cfr. Simonetti, "Introduzione", in: Agostino, *Istruzione cristiana*, pp. XXXV–XXXVI.

510 Panigarola, *Predicatore*, II, *Discorso ecclesiastico partic. XXV*, p. 11.

511 Ibid. Attribuendo ad Agostino la citazione "Grande dicendi genus violentis animi affectibus accemptum est", Panigarola rielabora liberamente *De doctr. chr*. IV, XX, 42 ("Grande autem dicendi genus hoc maxime distat ab ibso genere temperato, quod non tam verborum ornatibus comptum est quam violentum animi affectibus", p. 320). Sulla forza persuasiva e trascinante dello stile alto cfr. anche Cic., *Orat*. 97; Quint., *Inst. or*. XII, 10, 61.

512 Panigarola, *Predicatore*, II, *Discorso ecclesiastico partic. XXV*, p. 11.

513 Ibid., in cui sostiene che è necessario "passare hora à questa horà a quella [nota] per levare la satietà à gli ascoltanti", sulla base di Agost., *De doctr. chr*. IV, XXII, 51 ("Non si creda che sia fuori della norma unire insieme i tre generi d'eloquenza; anzi, per quanto si può fare in modo acconcio, la dizione va variata passando da un genere all'altro, perché, quando il discorso si prolunga secondo un solo stile, l'ascoltatore diventa meno attento", p. 341). Sulla *varietas* stilistica cfr. anche Cic., *Orat*. 103; Quint., *Inst. or*. XII, 10, 71.

> *si aurato gemmatoque ferro vir fortis armetur, intentissimus pugnae agit quidem illis armis quod agit, non quia speciosa, sed quia arma sunt.*[514]

In altre parole, per Agostino è lo stile dominante a generare l'effetto desiderato sempre in rapporto chiaro e trasparente con la funzione pragmatica del discorso. Ammette pertanto solo un pluristilismo controllatissimo, dove le oscillazioni sempre sono soggette al fine di una parte del discorso e sempre ammesse per la sola *varietas*, e quindi a loro volta motivate da una maggiore efficacia persuasiva retorica in previsione della reazione emotiva del pubblico. Così chiarisce anche la similitudine originaria nella *Doctrina christiana*, che raccomanda di disporre gli stili nell'orazione in modo alternato, imitando il movimento delle onde del mare:

> È comunque più facile sopportare più a lungo lo stile soltanto semplice che non lo stile soltanto elevato, perche, quanto più bisogna commuovere i sentimenti affinchè l'ascoltare assentisca, tanto meno a lungo lo possiamo trattenere, una volta che sia stato stimolato a sufficienza. Bisogna perciò fare molta attenzione, perché non avvenga che, volendo innalzare ancora di più ciò che è già alto, lo facciamo cadere anche dall'altezza cui l'avevamo spinto e innalzato. Se invece interponiamo passi da pronunciare in tono più dimesso, poi possiamo tornare efficacemente a quelli che vanno pronunciati in tono elevato, in modo che *il procedere del discorso sia alterno, come il movimento ondoso del mare*. In conclusione, se bisogna far uso molto a lungo del genere elevato, non deve essere il solo ma va variato interponendo gli altri generi, e *comunque l'intero discorso verrà attribuito al genere che sarà stato prevalente*.[515]

Per l'indiretta raccomandazione agostiniana di non mescolare gli stili nel medesimo luogo, ogni tentativo di conciliazione delle precettistiche retoriche di Agostino e Demetrio sarebbe destinato al fallimento se non fosse che Panigarola è pronto a risolvere la contraddizione con altri stratagemmi argomentativi. In primo luogo, il predicatore ritiene di poter salvare i contributi di entrambe le dottrine conciliando Demetrio con la fonte primaria di Agostino: era quanto aveva fatto poco prima nel commento alla stessa particella suggerendo una sovrapposizione tra il sistema ciceroniano e pseudodemetriano. In secondo luogo, introduce una certa flessibilità all'interno del sistema, relativizzando gli impieghi delle forme rispetto allo scopo prefissato: "per una certa proprietà nondimeno, più dell'altre all'insegnare serve la tenue, al dilettare la temperata, al muovere la grande".[516] Panigarola istituisce così non una sovrapposizione netta tra fine retorico-ecclesiastico e stile cui ricorrere, ma individua una flessibile tendenza per

514 Panigarola, *Predicatore*, II, *Discorso ecclesiastico partic. XXV*, p. 11, con riferimento ad Agost., *De doctr. chr*. IV, XX, 42.
515 Agost., *De doctr. chr*. IV, XXII, 51, pp. 341–343. Miei i corsivi.
516 Panigarola, *Predicatore*, II, *Discorso ecclesiastico partic. XXV*, p. 12.

cui a un certo fine meglio si adatta una certa forma secondo principi soggettivi e arbitrari. Per il predicatore, alcune piccole incompatibilità nella concezione delle forme stesse non intaccano la sostanziale possibilità di conciliare le retoriche di Demetrio e Agostino, come attesta il rapporto tra la nota grande e grave (nel senso di aspra). Demetrio non concorda con Agostino sul fatto che la nota aspra possa assumere le medesime funzioni della nota magnifica, risvegliando gli affetti in modo violento, ma dato che, sostiene Panigarola, il numero greco discorda da quello latino l'argomento ha poco peso e non intacca la possibilità di integrazione.[517] In altri luoghi del *Predicatore*, relativizzerà poi la posizione di Demetrio riscontrando una certa affinità tra la nota magnifica e la nota grave o aspra per suggerire una coincidenza tra le due, strumentale agli scopi del predicatore sacro.[518]

Per tornare al discorso ecclesiastico sulla particella XXV, è eloquente la conclusione del ragionamento. Panigarola arriva a rovesciare l'argomentazione agostiniana per legittimare la pseudodemetriana in ambito sacro; anzi, per dirlo nei termini rovesciati di Panigarola, il predicatore arriva a salvare l'argomentazione di Agostino attraverso l'autorità di Demetrio:

> Possiamo dire che non per questo nega Santo Agostino, *che anche una medesima parte possa ricevere più note insieme*, ma che oltre quella mistura, ci essorta ancora à far quest'altra, di andare passando hora ad un genere di dire, & hora ad un altro. E così se non siamo errati, ci pare che quanto dice ingeniosissimamente questo Santo, possa molto bene salvarsi.[519]

Non interessa tanto il fatto che l'argomentazione di Panigarola è capziosa e l'integrazione delle due autorità non funziona perfettamente. Interessa piuttosto come la gerarchia tra l'autore gentile e l'autore ecclesiastico si inverta inceppando quello stesso meccanismo argomentativo alla base delle *Questioni ecclesiastiche*, quando Panigarola dichiarava l'esatto contrario, ossia che la retorica secolare dovesse subordinarsi alla ecclesiastica affinché Demetrio potesse essere legittimamente impiegato in ambito sacro. Interessa inoltre come il predicatore cerchi di argomentare a favore di una certa mescolanza stilistica priva di margini ben sta-

517 Ibid. Incidentalmente, va segnalato che la posizione di Demetrio discorda anche da quella di Ermogene, per cui la forma aspra è sotto-forma della forma magnifica (cfr. § 2.1.1).

518 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. CLVXII, p. 929: "Fra la nota magnifica certo, e questa grave è da avertire, che grandissima affinità si truova". Anche Laurenti, "Panigarola", p. 430, considera che la "dizione potente [grave] non risulta dissimile da quella dello stile grande, anche se sono differenti i rispettivi obiettivi. Il fine della nota potente è colpire l'ascoltatore con la forza e la concisione, mentre il fine della nota grandiosa è attirare l'uditore a sé con la grazia e l'accuratezza formale".

519 Panigarola, *Predicatore*, II, *Discorso ecclesiastico partic. XXV*, p. 12; mio corsivo.

biliti, dato che lo stesso luogo del discorso non deve più essere connotato con chiari e inequivocabili indicatori prototipici per un certo stile. In altre parole, pur di legittimare il sistema pseudodemetriano, che gli è particolarmente caro, Panigarola arriva a convalidare indirettamente a livello teorico una certa, necessaria "mezzanità" stilistica funzionale agli scopi dell'omiletica.

Panigarola affianca infine gli esempi citati nella *Doctrina Christiana* a quelli di altri quattro moderni predicatori che, a suo avviso, meglio esemplificherebbero le note pseudodemetriane nel latino e nel volgare. Per quanto riguarda il solo volgare, Panigarola cita Cornelio Musso per la nota magnifica, Gabriele Fiamma per la venusta, Jacopo Passavanti per la tenue e sé stesso per la aspra.[520] Particolarmente interessante è quanto afferma di sé:

> Nel trattare il qual luogo non vogliamo mancar di dire, che ci fece gratia il signore di farci vedere il proprio effetto della nota veramente grave, e vemente. Che è non la acclamatione, e l'applauso del popolo: ma la lagrima, & il pianto, come lo mostra tropo bene con essempio di se medesimo Sant'Agostino nel libro 4 della *Dottrina Christiana* al Capitolo 24.[521]

Con questo passaggio si avverte sintomaticamente quell'apertura teorica verso la commistione tra le note grave e magnifica che va oltre la precettistica di Demetrio e più si avvicina alle posizioni di Agostino (o, nella retorica secolare, di Ermogene). Considerata in relazione al fine pragmatico, se la nota aspra appartenesse allo stile medio dovrebbe dilettare chi ascolta, ma per Panigarola la nota aspra si comporta come la magnifica muovendo gli affetti, tra l'altro affetti di tipologia opposta rispetto ai venusti. L'apertura è in qualche misura posta dallo stesso pseudo Demetrio, il quale afferma che la nota magnifica spesso è generata dall'asprezza come la nota grave, con cui presenta numerose affinità, ma contrasta di fatto con quanto sancito in precedenza dallo stesso Panigarola. La tensione generata dalla sovrapposizione collaterale della funzione delle due forme (e quindi, secondo la logica del principio di efficienza, delle forme stesse) non viene tematizzata come tale: non dà pertanto origine ad alcuna frattura argomentativa nell'assorbimento del sistema pseudodemetriano, ma resta come potenziale esplosivo latente all'interno del trattato.

520 Il rilievo è significativo perché, sul fronte interno della Chiesa, i Cappuccini avevano già consolidato una propria retorica dell'asprezza, di tutt'altra natura in quanto basata sull'espressione nuda e ruvida; su questo tema cfr. Mouchel, "Cappuccini", pp. 504–509. Panigarola sembra pertanto proporsi indirettamente come modello stilistico e retorico alternativo, sostituendo all'aspra semplicità una propria asprezza dai tratti ampollosi.

521 Panigarola, *Predicatore*, II, *Discorso ecclesiastico partic. XXV*, p. 17, con riferimento ad Agost., *De doctr. chr.* IV, XXIV, 24: "Grande autem genus plerumque pondere suo voces premit, sed lacrimas exprimit" (p. 344).

È il discorso ecclesiastico che segue la particella XXVI, con la quale inizia l'esposizione specifica della forma magnifica, a dimostrarsi particolarmente significativo; in esso viene infatti ripristinata la centralità del riferimento agostiniano a scapito dell'importanza crescentemente assunta da Demetrio. Nella parafrasi della particella è esposto il precetto del retore greco, con cui si prescrive che la nota magnifica sia tale per quanto riguarda tre aspetti principali, le cose, le parole e la composizione. Nel commento relativo alle autorità profane Panigarola si limita a tentare di conciliare un'altra volta la dottrina di Cicerone relativa alla forma grande con quella di Demetrio mostrando come entrambi, nonostante la diversa *dispositio* argomentativa nelle reciproche trattazioni, intendano tale forma come la più degna e difficile da realizzare.[522] Ben più rilevante è il relativo discorso ecclesiastico perché il predicatore si trova ad affrontare un nuovo problema di compatibilità, ancora una volta incentrato sulla questione pluristilistica:

> se è vero come è verissimo quel che dice Demetrio quà, che à ciascuna delle note, tre cose si richieggono, ciòe che tali siano le cose, le parole, ò la struttura loro; e se è vero, come pure è più che vero, che il dire cose grandi con nota tenue, sia gretezza, aridità, & in somma vitio notabile nel ragionare; bisognerà in qualche maniera salvare, quello che dice Sant'Agostino nel quarto della *Dottrina Christiana*, cioè che il Christiano dicitore sempre dice cose grandi; E nondimeno le medesime grandissime cose conviene, che egli tall'hora sommessamente, e tenuamente dica.[523]

Il problema che Panigarola si trova ad affrontare è che Demetrio esclude categoricamente ogni commistione, ammessa invece da Agostino, tra nota tenue e nota magnifica del discorso; anzi, questa era l'unica restrizione posta dal retore greco in un sistema altrimenti altamente flessibile. Il motivo della restrizione è illustrato da Panigarola sulla base dello stesso Demetrio: dire cose alte con voci basse darebbe origine alla nota viziosa opposta alla magnifica, ossia alla nota fredda.[524]

522 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. XXVI, p. 18.

523 Ivi, II, *Discorso ecclesiastico partic. XXVI*, p. 20; corsivo originale. Giacché la retorica costituisce di per sé una *ars* moralmente neutra, utilizzabile per difendere sia argomenti veri e onesti sia immorali e fallaci (Agost., *De doctr. chr*. IV, I) e a maggior ragione trattando temi sacri, nel passaggio in questione (*De doctr. chr*. IV, IV, 7–8), Agostino ribadisce fermamente la validità del tradizionale nesso retorico tra *sapientia* ed *eloquentia*: afferma così che è preferibile parlare con sapienza delle cose divine pur senza essere dotati di ammirabili abilità elocutiva rispetto alla possibilità contraria; in caso di abilità elocutiva dubbia o assente, è pertanto appropriato riprodurre e aderire alla semplicità linguistica delle Sacre Scritture.

524 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. XXVI, pp. 19s.: "Nella nota magnifica, questo è certo, che cose gravi, e grandi bisogna che diciamo, perche altrimenti il dire cose picciole con nota grande, freddezza partorirebbe, e non magnificenza: Che se parlando di cose alte, ad ogni modo voci basse scegliessimo, magnifico al sicuro non sarebbe il ragionare"; il passaggio corrisponde a Demetrio, *De eloc*. 119–120: "la freddezza è tale quale la millanteria. Il millantatore, infatti, vanta

Di fronte a questo problema, pur di salvare l'argomentazione di Agostino, Panigarola tradisce il suo punto di riferimento teorico, che mai avrebbe ammesso la legittimità di una *sancta simplicitas*, spazzando via senza alcuna remora la sua unica opposizione. Anche se il precetto pseudodemetriano intorno alle forme viziose resta formalmente valido, Panigarola sta di fatto preparando la strada, a livello teorico, alla commistione di qualsiasi stile.

Si considerino però attentamente i termini con cui Panigarola piega il precetto di Demetrio per seguire la via di Agostino. Per avvalorare il principio agostiniano, Panigarola postula che la commistione stilistica tra nota tenue e nota alta possa avvenire in due maniere, cioè che una cosa piccola possa in realtà essere intesa e dunque descritta come grande in virtù della sua natura o del suo scopo ("ò per essere essa tale in se medesima, ò per lo fine al quale essa viene adoperata").[525] L'esempio è tratto dall'ambito sacro e profano: il Cielo è cosa grande e sublime di per sé, ma la porpora, quale "sangue [...] della conchiglia", per sua natura "gran cosa non era, anzi picciolissima" usata per servire i re, tingendone le vesti.[526] È quindi il fine religioso ad innalzare la natura della cosa piccola e, sempre in relazione al fine, si può rendere compatibile la precettistica di Demetrio con quella di Agostino: in questo senso è possibile sia ammettere con il primo che dire le cose piccole in modo grande sia vizioso, sia ammettere con il secondo che sia possibile descrivere cose grandi in modo tenue se calibrato allo scopo prefissato, particolarmente quando si cerca di renderle intellegibili agli altri. Estendendo esponenzialmente l'antico argomento retorico della *perspicuitas* quale specifica *virtus elocutionis* all'intera predicazione ecclesiastica, Panigarola può dunque sostenere, senza contraddizioni, che persino l'insegnamento delle cose

come sue qualità che non gli appartengono; analogamente, chi ammanta di enfasi contenuti insignificanti è come chi si gloria per cose di scarso valore [...]. Lo ribadisco: si può scherzare, ma bisogna salvaguardare l'adeguatezza di ogni contenuto. Intendo dire che bisogna usare uno stile appropriato: modesto per argomenti modesti, grandioso per argomenti grandiosi".

525 Panigarola, *Predicatore*, II, *Discorso ecclesiastico partic. XXVI*, p. 20.

526 Ibid. Nella *Doctrina christiana*, l'esempio scelto per mostrare come anche una "res minima atque vilissima" potesse essere riscattata dalla funzione assunta nella storia della salvezza era il bicchiere d'acqua fresca (Agost., *De doctr. chr*. XVIII, 37), ma il riferimento al colore delle vesti di Cristo, attribuito esplicitamente da Matteo al murice e da Marco alla porpora [*Mt* 27, 27–29: "Nunc milites praesidis suscipientes Jesum in praetorium, congregaverunt ad eum universam cohortem: et exuentes eum, *chlamydem coccineam* circumdederunt ei, et plectentes coronam de spinis, posuerunt super caput ejus, et arundinem in dexter ejus. Et genu flexo ante eum, illudebant ei, dicentes: Ave rex Judaeorum"; *Mr* 15, 16–18: "Milites autem duxerunt eum in atrium praetorii, et convocant totam cohortem, et induunt eum *purpura*, et imponunt ei plectentes spineam coronam. Et coeperunt salutare eum: Ave rex Judaeorum"] era stato discusso dallo stesso Agostino per dimostrare la coincidenza tra i due elementi (Agost., *Cons. ev.* III, IX, citato secondo Agostino, *De consensu Evangelistarum*, Coloniae, in Officina Heronis Alopecii, 1539, pp. 256s.).

oscure e altissime risulta tanto più efficace "quanto più famigliarmente, e quanto più domesticamente le trattiamo",[527] omologandosi in questo, tra l'altro, alle prescrizioni dallo stesso Concilio tridentino. Panigarola si spinge però oltre: dato che sia Agostino sia Demetrio vogliono insegnare – una tipologia molto diversa di contenuti, sì, ma pur sempre insegnare –, sulla base di questo *tertium comparationis* è possibile postulare la totale coincidenza funzionale dei due sistemi, arrivando a sostenere che "certa cosa è, che fra Santo Agostino e Demetrio in questo fatto niuna discordanza si trova".[528]

A prescindere dall'effettiva validità della dimostrazione, non sarebbe corretto sostenere che, nell'argomentazione panigaroliana, il precetto demetriano resti solo formalmente valido o venga deliberatamente rovesciato. Panigarola non sta ammettendo una mescolanza stilistica tra alto e basso che risulti degradante né sta aprendo la strada a uno stile eroicomico che si basa sull'opposizione stilistica di due stili resi percepibilmente incompatibili tra loro. Parimenti, quando suggerisce e constata in più luoghi che tra nota grande e nota grave vi siano numerose affinità, non cerca di fare combaciare le due, ma favorisce comunque l'apertura del sistema, con il passaggio da una forma all'altra: che sia per *lapsus* o per salvare ancora una volta un precetto di Agostino, Panigarola ammette, all'interno della stessa particella XXVI, che alla forma magnifica convengano oltre ai contenuti magnifici anche "cose gravi".[529] Per *Il Predicatore* pare pertanto più ragione-

527 Panigarola, *Predicatore*, II, *Discorso ecclesiastico partic. XXVI*, p. 21. Come avverte Manlio Simonetti (*Commento*, pp. 543s., nota 14) la funzione tradizionale della *perspicuitas* secondo la retorica tradizionale appariva già "potenziata in Agostino dall'esigenza specifica inerente all'interpretazione del testo biblico: proprio perché questo spesso risultava oscuro, tanto più era necessario che l'interprete si esprimesse nel modo più chiaro"; cfr. infatti almeno Agost., *De doctr. chr*. IV, VIII, 22; *De doctr. chr*. IV, IX, 23, ma soprattutto *De doctr. chr*. IV, X, 24, con concessioni anche a scapito della correttezza grammaticale: "chi insegna deve evitare tutte le parole che non insegnano: se al loro posto può dirne altre corrette che possano essere comprese, le preferirà; se invece non gli è possibile o perché proprio non ci sono o perché sul momento non gli vengono in mente, *farà uso anche di parole poco corrette, purché l'argomento venga insegnato e appreso in modo corretto*"; mio corsivo.

528 Panigarola, *Predicatore*, II, *Discorso ecclesiastico partic. XXVI*, p. 21. Sull'enfatizzazione del momento del *docere* nell'istruzione cristiana quale variazione rispetto alla posizione retorica tradizionale (ciceroniana e quintilianea) cfr. le osservazioni di Simonetti ("Introduzione", pp. XXXII–XXXIX; *Commento*, nota 2, p. 548).

529 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. XXVI, pp. 19s.: "Nella nota magnifica, questo è certo, che *cose gravi, e grandi* bisogna che diciamo, perche altrimenti il dire cose picciole con nota grande, freddezza partorirebbe, e non magnificenza"; mio corsivo. La sovrapposizione sembra preparata nella particella precedente, quando Panigarola afferma che Bembo segue la precettistica ciceroniana prescrivendo allo stile alto "alte e gravi materie" e allo stile basso materie "basse e leggiere, tra i due estremi il mezzano stato" (ivi, partic. XXV, p. 6).

vole sostenere che vi sia a livello teorico un – collaterale e solo fino a un certo punto deliberato – assottigliamento dei confini tra gli stili che sbiadiscono di fronte al fine religioso. Marc Föcking ha parlato in questo senso di un 'livellamento' tra gli stili retorici, capace di scardinare il sistema classicistico tradizionale rigorosamente tripartito.[530] Estremizzando tale tesi e tenendo conto del diverso grado di realizzazione del livellamento stilistico nelle opere dei diversi predicatori e poeti sacri tardocinquecenteschi, Föcking legge in questo tipico atteggiamento dell'omiletica post-tridentina un salto verso il Seicento, in particolare verso il Marino delle *Rime sacre*, per cui il successo presso il pubblico era garanzia di eccellenza. Il filologo relativizza così la portata innovativa del Marino: "Marinos Erfolgsrezept der Anpassung ‚al costume e al gusto del secolo' hat sich in der Predigttheorie also schon in den siebziger Jahren durchgesetzt".[531]

Föcking stesso riprende la particella XXVI per dimostrare come la commistione promossa da Panigarola corrisponda, morfologicamente parlando, a una indifferenza concettuale di ordine sacro verso il principio cardine della retorica antica, ossia il *decorum* tra *res* e *verba*.[532] Merita di essere ricordato il motivo per cui avviene tale fenomeno di distacco e di rovesciamento del principio dell'*aptum* secondo il filologo: "[es geht Panigarola] nicht um die Verabschiedung der antiken Rhetorik […], sondern um ihre christlichen Adaptation".[533] Il livellamento degli stili retorici e l'indifferenza nei confronti della vincolante corrispondenza tradizionale tra cose e parole non nasce per scardinare la retorica antica in sé, ma per rimodellarla e rifunzionalizzarla in senso sacro, "tradendola" pur di assorbirla e di strumentalizzarla: in questo senso l'operazione di Panigarola è collaterale. La *mezzanità* del Marino (§ 2.2.1–2.2.2) e le sue implicazioni (§ 3) hanno una intenzionalità e un obiettivo totalmente diverso dall'operazione panigaroliana, ma gli argomenti a favore di una certa *mezzanità* stilistica potrebbero aver comunque in-

530 Föcking, *Genese*, p. 46, con riferimento al saggio di Ulrich Schulz-Buschhaus, "Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs «Barock»", in: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*, a cura di Hans U. Gumbrecht e Ursula Link-Heer, Francoforte sul Meno, Suhrkamp 1985, pp. 213–233. Cfr. incidentalmente anche Fabris, "Panigarola", pp. 424s., qui p. 424, sul livellamento della ripartizione tradizionale dei tre generi giudiziario, deliberativo ed epidittico, con la "definitiva fuoriuscita della retorica ecclesiastica seicentesca dagli schematismi e dalla frammentarietà della scolastica medievale".

531 Föcking, *Genese*, p. 40.

532 Ivi, pp. 45–51; p. 45 per la definizione di "Geistliche *Decorum*-Indifferenz", con riferimento a Cic., *Orat*. 102.

533 Föcking, p. 46. Su una linea argomentativa affine Laurenti, "Panigarola", p. 407: "Ma le finalità di questa titanica impresa […] palesano non tanto la volontà di ricomporre le fratture, quanto quella di 'disciplinare' la retorica […] e di piegarla alle esigenze della predicazione".

fluenzato l'immaginario mariniano o secentesco non solo in ambito sacro. Così, l'analisi di questa particella del *Predicatore* potrebbe servire da preparazione teorica per introdurre due temi che definiremo *principio di indifferenza al soggetto poetico* (§ 3.2) e *principio di neutralizzazione affettiva* (§ 3.3), intendendo tali fenomeni come un'estremizzazione mariniana di tendenze già riscontrabili nella retorica post-tridentina. L'influsso della retorica ecclesiastica sulla 'genesi dello stile barocco' così individuato rovescerebbe una serie di interpretazioni storicamente inesatte, non solo per il loro intrinseco giudizio di valore, come quella di Giuseppe Scopa che sin dal titolo della propria monografia pone la questione nei termini inversi, quale "responsabilità del Cav. Marino nella corruzione dell'oratoria sacra del Seicento".[534]

Le particelle XXX, XLI e XLII sulla sonorità della forma magnifica contengono implicazioni utili per la sonorità delle altre forme. A livello generale, interessa come Panigarola, analogamente ad altri prima di lui ma sviluppando un percorso personale, cerchi di compensare i vuoti lasciati dalla precettistica pseudodemetriana nel fornire fonemi concreti, dando spazio a una interpretazione della dimensione tecnica del linguaggio che gli è particolarmente cara, scegliendo di svolgerla in modo del tutto "conforme"[535] alla precettistica bembiana. Si assiste così all'elaborazione di una ulteriore variante integrativa rispetto a quelle promosse da un Barbaro o da un Cavalcanti (§ 2.1.3), che in modo assolutamente originale intende conciliare non le prescrizioni di Ermogene e Bembo, ma quelle di Demetrio e Bembo. A livello particolare, partendo dal precetto per cui alla nota magnifica ben si addice una certa asprezza, Panigarola ripristina una linea che era andata sbiadendosi nel corso del secolo, riprendendo esplicitamente la gerarchia dei fonemi bembiani di reminiscenza dionisiana. Nel commento alla particella XXX, Panigarola motiva il ricorso con un argomento già largamente sfruttato dai trattatisti cinquecenteschi (§ 2.1.2): dato che le lettere sono l'elemento minimo della lingua, anche al predicatore ecclesiastico conviene impararne la natura prima di avventurarsi in qualsiasi tipo di riflessione sull'elocuzione. Nel recupero dell'argomento la fonte non è però taciuta, ma è indicata come un'autorità esplicita cui si aderisce in modo totalizzante, con il prelievo materiale dell'intero passaggio fonetico delle *Prose*.[536] Non per questo, considera tuttavia Panigarola nel

534 Alludo al titolo della monografia di Giuseppe Scopa, "La responsabilità del cav. Marino nella corruzione dell'oratoria sacra del Seicento", Rivista Abruzzese di scienze lettere e arti X (1914), che tuttavia non mi è stato possibile reperire.

535 Il termine è dello stesso Panigarola; cfr. *Predicatore*, II, partic. XXX, p. 59.

536 Ivi, p. 59: "Perche tutte le cose che vengono insegnate intorno al fare la compositione aspra, ò soave, presuppongono che si sappia, di quale natura sia ciascuna delle lettere dell'Alfabeto e, questo maravigliosamente, e molto à pieno fù detto dal Bembo nel secondo delle sue prose: però

suo sincretismo sintetico dopo aver esposto l'argomentazione di Bembo, bisogna limitarsi a considerare soltanto questa autorità. Anche nel sistema bembiano ci sarebbero lacune e, in particolare, ci sarebbero lacune che si potrebbero colmare, al rovescio, con i precetti dello stesso Demetrio:

> ma quante sorti di considerationi possiamo fare, overo quante sorte di rispetti possiamo essaminare, ò intorno à una parola solamente, ò nella cognitione di due sole parole insieme: questo né il Bembo lo insegnò, ne autore, che io habbia veduto, lo hà minutamente e diligentemente raccolto; E pure è cosa degnissima di essere saputa. E noi in questo luogo prima, che veniamo alla espositione della lettera di Demetrio, siamo deliberati di ragionarne, sperando che quanto più minute sono le cose, e più numerose, tanto più apparirà chiaro, che il ben parlare non si può fare così à caso, come altri stima: E tanto meno il darne insegnamenti.[537]

Rinviando l'approfondimento del concorso vocalico con un rimando interno alle particelle XLI e XLII, il commento prosegue assumendo le singole lettere quale primo metro di giudizio "per conoscere la qualità d'una parola sola",[538] sulla base della vocale tonica delle singole voci. La lunga argomentazione di Panigarola intende superare la precettistica di Demetrio sostenendo che vi sia un rapporto di proporzionalità diretta tra la qualità della sillaba e la gerarchia stabilita dal Bembo: "se nella sillaba donque accentuata vi sarà la A, gran maestà riceverà la parola; se la E, un poco meno, e tutto conforme alle regole dette di sopra dal Bembo".[539] Le riflessioni vertono non sul solo asse sintagmatico, attestato con gli esempi dei poeti, ma anche sull'asse paradigmatico della lingua, considerando cioè le altre vocali atone che potrebbero virtualmente accompagnarsi alla tonica in una medesima parola; queste vengono a costituire un ulteriore parametro di giudizio nell'elezione delle voci. Panigarola stabilisce così, ad esempio, che tra i due termini *avanzare* e *superare*, accomunati dalla sillaba tonica in A, è da preferirsi il primo nel discorso magnifico, "perche le due vocali, A, & A, precedenti l'accento nella prima voce, molto più sono piene che la U, e la E",[540] ricordando la gerarchia vocalica codificata dal Bembo, per cui A era posta al vertice della gerarchia vocalica, seguita da E, O e I, mentre U chiudeva il sistema quale *sezzaia*.

à noi pare dì non potere fare cosa più utile in questo proposito, che apportare qua intero come giace il luogo del Bembo, per poter poi conforme à principii che da lui haveremo havuti dedurre le conclusioni, che à nostro servigio ci parranno necessarie". Segue la citazione integrale del passaggio.

537 Ivi, p. 61.

538 Ivi, pp. 61s.

539 Ivi, p. 62.

540 Ibid.

Più significativo è tuttavia il fatto che Panigarola prende spunto da tali riflessioni tecniche per introdurre un tema che ritiene fondamentale per la preparazione del predicatore. Anticipando qualsiasi potenziale accusa di pedanteria, ribadisce nuovamente come occorra partire dai tasselli più minuti della lingua per imparare a costruire un discorso, tanto più che il processo verrà interiorizzato trasformandosi poi in un meccanismo automatico. A riprova traccia una analogia tra i grammatici e i suonatori principianti:

> che se bene da principio quelli che imparino à sonare, bisogna che molto posatamente, e lentamente vadano considerando con quale delle dita ò tocchino il tasto del gravacembralo, ò premano la minugia della viuola, ò turino il foro del flauto, e così de gli altri. [...] Et in tutti gli habiti occore così, che con regole scabrose, & atti difficili gli generiamo in noi: Et essi generati che sono senza pensare più noi alle regole i medesimi atti regolatissimi con somma facilità producono. La latina gramatica al sicuro senza le bassissime, e noiose regole delle concordanze, & altre non si può apprendere.[541]

Lo stesso principio vale anche per la eloquenza: non basta lasciarsi guidare in essa dalle sole impressioni o dalla propria predisposizione naturale: "il lasciarsi reggere all'orecchio solo peravventura non risponde cautamente alla qualità del nostro bisogno: servono ancora saper le regole".[542] Se anche Panigarola sta così cercando di legittimare il suo stesso trattato, di fatto esclude qualsiasi tipologia di elocuzione efficace derivante dal solo talento naturale. Il talento oratorio, quale "dono naturale" concesso dalla grazia divina, può forse facilitare l'apprendimento, ma di per sé non è sufficiente: "ma che per sola natura uno habbia quella eloquenza, che è vera eloquenza, e cade sotto arte, questo non si troverà mai".[543] È l'esatto contrario di quanto affermava Marino giustificando la propria abilità poetica quale inclinazione naturale del proprio genio, superiore al rispetto delle regole.

Nella restante parte del commento, Panigarola prova a fornire concreti precetti utili per educare le orecchie dei predicatori che intendono scrivere in nota magnifica e aspra. Seguendo Demetrio, secondo cui è impensabile fare una composizione aspra senza utilizzare parole aspre, Panigarola spazia dalla singola voce al discorso, invitando a legare insieme le parole per mezzo di consonanti, ad esempio *Coll'armi*, o a legare le vocali così che facciano nascere collisioni, come nell'esempio *Fort'Hettore*; le collisioni sono infatti aspre, ma insieme magnifiche perché avvicinano gli accenti. Il predicatore invita poi ad impiegare parole che presentino consonanti geminate, specialmente la medesima consonante che si ri-

541 Ivi, p. 66.
542 Ivi, p. 67.
543 Ivi, p. 68.

pete più volte, come negli esempi *assalta* e *Hettorre*, a utilizzare voci dense di R[544] e a concludere il periodo con un monosillabo.[545] Un esempio illustre di poeta volgare aspro è il Petrarca dei sonetti avignonesi, oltre al Petrarca autore di un verso già approfonditamente vagliato da Dolce, Minturno e Trissino nel corso del Cinquecento (§ 2.1.3):

> Anzi una volta cominciò un verso tanto aspro
> *Fior'Frond'herb'ombr'antri, onde*
> Che parve troppo, e bisognò che cercasse di raddolcirlo un poco nell'ultimo, e farlo soave con la parola istessa, che significa suavità dicendo *aure suavi*.[546]

Il discorso ecclesiastico relativo non pone in discussione quanto stabilito dal commento sui poeti profani. Si limita a una difesa emozionale della necessità di imparare le "minuzie" anche in ambito sacro[547] e all'attacco polemico verso chi è contrario a tale posizione o al ricorso *in toto* all'eloquenza laica rifunzionalizzata a fini religiosi. Appoggiandosi all'autorità del predicatore domenicano e retore ecclesiastico Luis de Granada (1504–1588) e dei suoi *Ecclesiasticae rhetoricae libri* (Venezia, Antonius Riberius 1576), Panigarola taccia tali critici di ignoranza come

544 Sull'asprezza della R Panigarola torna in due luoghi della medesima particella. Cfr. il secondo passaggio relativo a un luogo virgiliano: "Di Virgilio nella *Eneide* non si accceta [sic] per primo verso quello *Ille ego, qui quoniam* [sic] *gracili modulatus avena.* Poiche non pare magnifico quanto bisognarebbe, e si accetta volontieri quell'altro *Arma, virumque cano, Troiae, qui primus ab oris*. Percioche è magnifico à bastanza, e se bene la diversità in mole cose consiste. Tuttavia in questo ancora è chiarissima che il primo tutto piano, molle, e delicato è, intantoche à pena, in tutto lui una sola R, si trova; la dove il secondo, e per la moltitudine delle R, e per altre qualità molto più aspro riesce, e più scabroso" (ivi, pp. 69s.; corsivo originale).

545 Ivi, p. 69, intorno a Demetrio, *De eloc.* 48: "E così Tucidide in monosillabo finì, e noi di imitarlo ci siamo ingegnati, aponto per inciampare anche noi fra sassi, come dice Demetrio eccellentemente che fanno quelli, che aspra compositione tessono: Onde anche argomento si può trarre in confirmatione del precetto principale di questo modo: si come quelli, che per vie sassone vanno, più lentamente caminano di quegli altri che per vie pulite, e piane fanno loro viaggi: così la compositione aspra con maggiore tardità si proferisce, che la molle, ma la tardità è tutta magnifica come habbiamo detto, dunque l'asprezza come diciamo genera magnificenza".

546 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. XXX, p. 70.

547 Ivi, II, *Discorso ecclesiastico partic. XXX*, p. 71: "Veramente [...] pare strana cosa, che per havere ad essere eloquente convenga in ciascuna parola, & in ciascuna coppia di parole considerare tante minutie, & havere tanti risguardi, quanti habbiamo detti: E se stravagante cosa è questa nell'oratore profano: Certo nel Christiano predicatore pare che non sia comportabile, e che sia soverchia affetatione, e quasi di peccato per havere à predicare la parola di Dio il mettersi à fare uno scrutino di quante parole ci habbiano à uscir di Bocca. Oltre che da questa consideratione di parola in parola pare, che per conseguente habbia à restare snervata quella forza, rallentato quel corso, & impedito quell'impeto di spirito col quale conviene, che il dicitore di Christo ragioni à gli ascoltanti".

di incapacità. Almeno al livello implicito dell'argomentazione sembra compiersi un completo rovesciamento di quanto sostenuto precedentemente nelle *Questioni ecclesiastiche*, secondo cui fosse l'eloquenza secolare a doversi subordinare alla ecclesiastica. Pur di legittimare la validità della precettistica pseudodemetriana in ambito sacro e pur attribuendo formalmente la paternità del controverso argomento a un terzo, Panigarola arriva a sostenere che il predicatore che rinuncia all'eloquenza si rivela un inadatto vicario di Cristo. Panigarola intende certamente una eloquenza cristianizzata, ma fa pur sempre riferimento a una precettistica di base secolare:

> fanno gran torto alla devotione, & alla spiritualità quelli, che se ne servono per mascara della ignoranza dicendo, che chi artificiosamente predica, non può spiritualmente ragionare, poiche il Padre Granata medesimo, religioso di tanto spirito, e che à gli huomini della età nostra hà insegnata egli la vera via della spiritualità, afferma che dalla osservatione dell'arte, non solo non viene raffreddato, ma non pure impedito il fervore dello spirito nel predicatore [...] Che più? egli passa tanto oltre, che mostra veramente di credere, che per difetto dell'arte, e per non sapere i precetti del dire avenga, che così pochi predicatori facciano il frutto, che doverebbero nella Chiesa di Dio.[548]

Nel commento alle particelle XLI e XLII, Panigarola tematizza i precetti per cui Demetrio era stato tanto apprezzato nel Cinquecento. Rispettivamente, è ripreso nella prima particella il precetto intorno alla doppia via mantenuta dai poeti nei riguardi del concorso vocalico e alla duplice natura di tale dispositivo, apportatore insieme di soavità e di magnificenza (*De eloc.* 68); nella seconda particella, è ripresa la prescrizione specifica del concorso alla nota magnifica (*De eloc.* 72–73). Già negli esordi della particella XLI, Panigarola si sforza di fornire una definizione chiara del fenomeno in questione, dichiarando che "concorso de vocali è, ove due, ò più vocali immediatamente, e senza frammezzo di consonanti seguitano l'una all'altra".[549] Indirettamente, da questa definizione come dai successivi esempi, emerge come Panigarola in realtà difenda una concezione ampia di concorso vocalico. Il concorso può infatti presentarsi in ben tre varianti: (i) nella stessa sillaba della medesima parola, ossia come dittongo, un fenomeno che comunque non desidera approfondire; (ii) in due sillabe della medesima parola (è il caso che definisce "concorso naturale", per Panigarola grammaticalmente richiesto dalla lingua); (iii) in due sillabe di due diverse parole, ossia il caso specifico di raffronto vocalico come inteso sinora, che Panigarola chiama "concorso accidentale".[550] Panigarola prosegue distinguendo tra due fenomeni, *concorso* e *collisione*:

548 Ivi, p. 72.
549 Ivi, II, partic. XLI, p. 162.
550 Cfr. per l'intera argomentazione ivi, pp. 162–164.

> ove tutte e due le vocali si pronuntiamo, come dicendo, *Bello è ciò che è nuovo*, la pronuntia di tutte e due quelle vocali domandiamo concorso, ò scontro, ò incontro; [...] La dove se una di loro se ne caccia, come se dicessimo *ond'io*, in vece di *onde io*; Questa domandiamo collisione, ò scordiamento, ò estinguimento, ò ammortamento, ò torncamento [sic] di vocale.[551]

Il passaggio mostra due scarti concettuali nel modo in cui il predicatore intende il concorso rispetto alle trattazioni cinquecentesche precedenti. Prima di tutto, il terzo caso specifico del raffronto vocalico, che Panigarola considera il vero e proprio caso di concorso (*accidentale*), rappresenta una radicalizzazione delle posizioni passate. A suo avviso, il concorso accidentale è sempre e deliberatamente creato ad arte perché altrimenti sarebbe sempre possibile estinguerlo. Panigarola nega dunque del tutto quanto concesso ad esempio da Barbaro o Cavalcanti, che con Ermogene concedevano – almeno al livello implicito dell'argomentazione – l'esistenza di un concorso 'naturale', ossia stilisticamente non marcato e ricercato tra due parole contigue. Panigarola fa inoltre coincidere la collisione, e non il concorso, con la sinalefe. Per dirlo in termini trissiniani, fa coincidere la collisione con l'elisione e non con la *pronunzia congiunta*, staccandosi in questo nettamente da Trissino, Minturno e Tasso.[552] Si tornerà a questo aspetto tra poco; per intanto si consideri l'argomentazione della particella.

Sforzandosi di fornire una prescrizione univoca per latino, greco e volgare o almeno di operare una sintesi tra le ultime due lingue, Panigarola accetta come punto di partenza del proprio ragionamento la posizione di Demetrio, mediata dai *Commentari* dii Vettori, applicandola a tutte e tre indifferenziatamente: "Et à tutte le lingue è commune, che il concorso delle vocali rende più sonora, e più dolce la compositione, ma più aspra ancora, e più spezzata, e che la collisione in contrario, più piano, e più unito rende il ragionamento; ma più muto ancora, e

551 Ivi, pp. 163s.

552 Così attesta anche un esempio petrarchesco riportato da Panigarola (ivi, p. 165): "Et in somma [tutte queste *auctoritates*] vogliono dire, che chi proferisce tutte le vocali nel ragionare, senza far mai collisione alcuna farebbe una faticosa, e spezzata cosa: & dicono vero: perche non è dubbio quanto à questo, che la collisione lega, & unisce e le sillabe, e già accenti, e quasi di due parole fà una, come dicendo, *καλά'στιν*, Ove dicendo, *καλά ἐστιν*, si vede che quella unione si dissolve, e *quelle due vocali proferite, quasi d'una parola fanno due, e stracciano quel tutto, che dalla collisione era stato unito*: Cosa che si sentirebbe molto evidentemente nella nostra lingua, se per esempio di questo verso del Petrarca: *Quando ero in parte altro huomo da quello, che io sono*. Ci deliberassimo di proferire tutte le vocali, e di levare tutte le collisioni: Che senza dubbio non solo distaremmo il verso, ma faremmo ancora una compositione faticosissima a proferirsi, e dura, e aspra, e traforata e squarciatissima"; mio il secondo corsivo. Panigarola sta rielaborando Demetrio, *De eloc*. 68–70; dall'ultimo precetto riprende l'esempio greco.

manco suave".[553] Di fronte ai due estremi viziosi cui si potrebbe facilmente tendere, "Demetrio nostro" insegna a mantenere "la via del mezzo", "virtuosa, e mezana", appellandosi alla misura e al "giuditio" di chi compone.[554] Panigarola riprende così tutti gli argomenti tratti dalle autorità latine e greche già incontrate nelle *Postille* del Tasso e nei *Commentarii* di Vettori. Nonostante il punto di partenza comune il focus è tuttavia diverso. La potenzialità del concorso di generare con la sua asprezza "un non so che di grande e magnifico", che era un pregio per il Tasso,[555] è per Panigarola un male con cui convivere, pur se in parte ovviabile. Riallacciandosi all'autorità quintilianea il predicatore aveva infatti sostenuto: "E però in tutte e tre le lingue con Quintiliano habbiamo à confessare, che *concursus vocalium cum accidit, hiat, & intersistit, & quasi laborat oratio*. Ma in tutte e tre parimenti *quaestio est, an sonus dulcior, qui inde efficitur, compenset id malum*".[556] Ai rimedi con cui il volgare compenserà tale male mantenendosi tra i due estremi viziosi, Panigarola dedicherà la parte finale del commento. Intanto preme notare come per sostenere la propria posizione, il predicatore si appropri di una argomentazione tassiana presente sia pur in forma implicita nei *Discorsi del poema eroico*. Il concorso può generare infatti sia asprezza e magnificenza sia dolcezza e soavità dentro il discorso, lacerandolo, ma rendendolo allo stesso tempo cantilenante perché realizzato con le vocali. Nell'abuso del concorso i due estremi non si escludono l'un l'altro, ma coesistono nel vizio senza alcuna contraddizione:

> Per hora il primo incommodo dunque del soverchio concorso delle vocali, è questa durezza, e distrattione della compositione: E l'altra è che proferendo tutte le vocali senza collisioni, la oratione doventa troppo sonora, troppo cantante, e, se soverchia armonia potesse trovarsi, troppo armonica; E la ragione è in pronto; Perciocche essendo in tutte le lingue le vocali più risonanti di tutte l'altre lettere; anzi quelle, che à tutte l'altre lettere danno voce, e suono non può essere dubbio, che quanto più numerose e frequenti saranno, e quanto maggior numero ne verrà pronunciato da noi, tanto più sonante riuscirà la compositione, e parerà il nostro parlare più tosto un canto, che un ragionamento [...] Insomma questi due danni nascono nella compositione admettendovi indifferentemente ogni concorso di vocali che ella troppo spezzata riesce, e troppo sonora, ò cantante che vogliamo dire.[557]

D'altro canto, afferma Panigarola, anche evitare del tutto il concorso non è la soluzione giusta perché renderebbe il discorso muto (gr. *ἄμουσος* nei termini di De-

553 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. XLI, p. 164.
554 Ibid.
555 Tasso, *Discorso del poema eroico* V, p. 663.
556 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. XLI, p. 163, con riferimento piuttosto libero – come tipico per Panigarola – a Quint., *Inst. or.* IX, 4, 33 ("Tum vocalium concursus: quod cum accidit, hiat et intersistit et quasi laborat oratio").
557 Ivi, p. 165.

metrio);[558] per dimostrare questa affermazione il predicatore ricorre a tre prove, la consuetudine, gli esempi dei poeti e un argomento dello stesso Demetrio, ossia le pratiche dei sacerdoti musici egizi.[559]

Dopo la lunga esposizione sul concorso nel greco e nel latino, Panigarola si rivolge al volgare. Premette che "il fuggire nella nostra lingua tutti gli accidentali concorsi delle vocali sarebbe impossibile",[560] data la necessaria desinenza finale in vocale delle voci e date le numerose posizioni sillabiche in cui i concorsi sono ammessi dalla grammatica del volgare, soffermandosi poi sulle necessità di ordine grammaticale per cui talvolta i concorsi sono addirittura obbligatori.[561] Riporta tuttavia anche prove di natura opposta e capaci di ribaltare questa situazione di partenza, primo tra tutti il fatto che per tutte le altre voci per cui non è prevista una specifica restrizione grammaticale resta alla discrezione di chi scrive se impiegare il concorso vocalico o meno. In questo ultimo caso esistono ben quattro "rimedii" possibili per evitare il concorso.[562] A questo punto dell'argomentazione la situazione si presenta ancora irrisolta e, nel tentativo di sbloccarla, Panigarola si rivolge allora ai poeti e agli scrittori volgari, "cerc[ando] in universale, se la pronuntia nostra si mostra più inclinata [...] à schifare, ò ad abbracciare i concorsi: Et certo per l'una, e per l'altra delle parti vi è che dire assai".[563] Neanche così ottiene una prova definitiva: se Boccaccio ha la tendenza di evitare il concorso (preferendo *atare* ad *aitare*, *ufficetti* ad *ufficietti* o scrivendo *Giuliva* per *Giulia* o *Alessandra* per *Alessandria*), i poeti, *in primis* Petrarca, tendono a loro volta a preferire le sinalefi, che per Panigarola non sono concorso, ma *collisione*: "E cento tali [luoghi si trovano], che tutti da una banda pare che mostrino,

558 Ivi, p. 165, intorno a Demetrio, *De eloc.* 68.

559 Per l'intera argomentazione cfr. Panigarola, *Predicatore*, II, partic. XLI, pp. 165–167. Se restasse qualche dubbio intorno al rispettivo ruolo di E ed O nella gerarchia vocalica bembiana (§ 2.1.1), il passaggio sui sacerdoti musici egizi fornisce un'ulteriore e sicura attestazione in merito, giacché Panigarola fonde l'argomento pseudodemetriano con la gerarchia di Bembo. Cfr. ivi, p. 167: "E noi siamo andati pensando à questo proposito, che se egli Egitii la musica figuravano per due dita con dentro le sue vocali: E noi altre sì la musica figuriamo per cinque dita, cioè per una mano aperta con dentro non altro che le nostre vocali: poiche riducendosi tutte le lettere della mano musicale à queste sei voci, Ut, re, mi, fa, sol, la, di vede che queste per apponto tutte le nostre vocali abbracciano repetendone una due volte: La A cioè nel Fà, e nel La, La E nel Re, la I nel Mi, la O nel Sol, e la U nell'Ut. E la distinctione è bellissima, ove vediamo che cominciavano dalla più tenue di tutte, cioè dalla U Ut, *poi una delle magnifiche pigliano cioè la E Re*, poi tornano alla tenue I Mi, poi ad una magnifica passano A Fa, *poi di nuovo ad una tenue O Sol*, e poi alla magnifica A La". Miei i corsivi.

560 Ivi, p. 174.

561 Ivi, p. 175.

562 Ibid.

563 Ivi, p. 176.

che la nostra favella studiosamente schifi il concorso delle vocali, oltre che i nostri Poeti di collisioni empiono i loro versi. Come, *Voi ch'ascoltat'in rime spars'il suono*".[564]

A questo punto, Panigarola dà voce a una propria impressione soggettiva sbloccando la situazione con un giudizio di gusto. Così, pur partendo da una definizione diametralmente opposta di concorso vocalico, Panigarola si riconcilia alla precettistica di Trissino a mezza via, perché il predicatore che non voleva distinguere tra prosa e poesia si trova comunque costretto a distinguere e a riconoscere come i versi funzionino in modo diverso, all'inverso, rispetto alla prosa:

> Ma per quello che tocca à Poeti diciamo, che se bene le collisioni sono necessarie per ridurre il verso al numero delle sillabe, che egli richiede; nondimeno quanto alla pronuntia, se bene senza collisioni si proferisce ogni cosa, non però il suono del verso ne patisce danno alcuno; anzi fa più bel sentire assai, e riesce più gratioso e meglio sonante.[565]

Se un abuso del concorso vocalico nella prosa rende l'orazione aspra e spezzata o cantilenante, la collisione che rimedia al concorso lega ed unisce il tutto, privandolo di soavità e sonorità. Se al contrario, nei versi, si leggesse Petrarca senza collisioni e con il concorso, nel senso di una *pronunzia congiunta* à la Trissino, il verso del poeta riuscirebbe sonoro e grazioso. Paradossalmente, è proprio il giudizio degli orecchi cui non bisognava attribuire troppo peso secondo Panigarola a fungere da discrimine a livello argomentativo.[566] Lungi dal fornire una soluzione compiuta e definita, l'argomentazione del predicatore trova in sé la propria conferma riconoscendo che il legittimo impiego del concorso nel volgare sta alla discrezione di chi compone: "la lingua nostra, per se stessa né schifa, né procaccia i concorsi delle vocali: ma ò più, ò meno se ne vale secondo i fini, i quali essa si

564 Ivi, p. 177.

565 Ibid.

566 Nella medesima particella, il parametro auditivo era già stato discriminante nell'esposizione del concorso nel latino, quando Panigarola aveva risposto negativamente a una obiezione di Cicerone, secondo il quale il concorso va necessariamente evitato, come attesterebbe il fatto che la lingua latina tende a eliminarlo persino nei casi di concorso naturale. Pur affermando che non sia possibile stabilire una sicura e corretta pronuncia del latino antico, Panigarola si convince che l'orazione andasse pronunciata con le collisioni; in caso contrario, alcuni luoghi dello stesso retore suonerebbero spiacevoli e viziosi: "se volessimo scordarci un poco, che siano di Cicerone, e lasciarci piu muovere alla ragione che alla autorità, in vero che, pronuntiandosi come la pronuntiamo non à nostri tempi senza collisioni fanno un brutto sentire: e sono sconcia minestra" (ivi, p. 173). Cfr. anche Fabris, "Panigarola", p. 426, per cui in caso di contraddizioni interne pur sempre prevale un "criterio essenzialmente estetico", a scapito di tutta l'attenzione filologica del Panigarola nel fornire una interpretazione del testo autentica e coerente.

trova di havere davanti".[567] Panigarola si limita così a rinviare alla soggettività di chi scrive. Non per questo invita al ricorso a un capriccio sfrenato; piuttosto, restano a maggior ragione valide le cautele di Demetrio e il suo invito a mantenersi tra gli estremi, che Panigarola interpreta addirittura come una regola aurea valida traslabile in universale a tutte le lingue e a tutte le forme di scrittura:

> Restando però vere così nella nostra, come in ogni altra lingua le due proportioni di Demetrio, che chi nella compositione indifferentemente admettesse ogni concorso di vocali, aspra la farebbe, e troppo sonora. E chi nessun concorso vi ricevesse mai, ben più molle verrebbe à farla: ma senza dolcezza alcuna, e quasi muta.[568]

Anche se subordinate a un necessario vaglio del giudizio dell'autore e poste al ferreo servizio del fine prefissato, le due strade di Demetrio vanno separandosi in modo netto e radicale.

Con la particella XLII si entra nel vivo dell'analisi dello stile magnifico. Panigarola segue l'ordine di esposizione di Demetrio e incomincia dal concorso vocalico ora considerato in relazione a questa singola nota. La particella non è interessante tanto per gli argomenti pseudodemetriani già noti dalla lettura tassiana, che pongono il concorso vocalico come elemento magnifico prototipico, quanto per le aggiunte di Panigarola. Se Tasso accettava e riproponeva l'invito pseudodemetriano a utilizzare le vocali lunghe o i dittonghi traslandolo al volgare senza tematizzarlo ulteriormente, Panigarola giustifica esplicitamente nel commento la necessità di una tale operazione di adattamento,[569] affermando che il riferimento alla quantità vocalica fonologicamente rilevante in greco, ma non nel volgare vada infatti risolto in una "qualche maniera".[570] Così Panigarola instaura una corrispondenza tra la lunghezza dei fonemi greci e il timbro dei fonemi volgari, in totale conformità con il sistema bembiano:

> E però diciamo che ove fra loro vocali lunghe e brevi, si ritrovano, fra noi delle vocali nostre, altre più sonore, gagliarde, e spiritose si possono chiamare, & altre di minor suono, più deboli, & più basse; e l'ordine loro è quello, che constituisce il Bembo nel secondo delle sue prose, e noi di sopra l'habbiamo riferito, cioè che la più sonora e quella che più spirito manda fuori, è la A, e poi di mano, in mano, la E, la O, la I, e la U, & in somma se per maggiore commodità vogliamo in due sole schiere dividere le vocali, tre possiamo dire le deboli, O, I, U, rispondenti alle brevi de' Greci, e due le gagliarde, A, & E, rispondenti alle lunghe. Il

567 Panigarola, *Predicatore*, II, partic XLI, p. 177.

568 Ibid.

569 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. XLII, p. 179: "E veramente per quello che spetta alla lingua Greca, bellissime sono, & utilissime le cose che egli [Demetrio] insegna; ma che alla nostra Italiana favella non possino se non per una certa proportione accomodarsi".

570 Ivi, p. 182.

> che stando in questa maniera, già si potrebbero vedere alla proportione quali scontri di vocali nella lingua nostra convenissero alla nota magnifica, cioè quelli, dove ò due A concorrono, come dicendo *donna alta*, o due E, come *Eccellente e sommo*, ò la E, con la A, come non *è ancora*, ò la A con la E, come *humana cosa è*.[571]

A prescindere dall'ennesima conferma indiretta di una ricezione ancora tenue del fonema O per il Bembo (§ 2.1.1), emergono indirettamente tre aspetti interessanti. In primo luogo, la terminologia che distingue tra vocali *sonore*, *gagliarde* e *spiritose*, si ritrova, almeno a livello suggestivo, nella terminologia impiegata da Tesauro per le consonanti (§ 2.1.3.2), attestando un legame che meriterebbe di essere approfondito in altra sede. In secondo luogo, nonostante la rilevanza sistematica del modello durante il Cinquecento e la sua stessa formazione retorica, Panigarola omette qualsiasi riferimento all'autorità ermogeniana: pare verisimile che la scelta di tacere propria la precettistica vocalica ermogeniana sia dovuta alla volontà di operare una traslazione del sistema vocalico greco al sistema vocalico volgare priva di frizioni, suggerendo una conciliabilità del tutto armonica tra l'argomentazione pseudodemetriana e bembiana; tale non era il caso per la precettistica bembiana e ermogeniana, tra loro abbastanza eterogenee e pertanto oggetto di numerosi e difficoltosi tentativi di mediazione critica durante il secolo (§ 2.1.2). In terzo luogo, per l'omissione del sistema retorico di Ermogene, soltanto

571 Ibid. Poche pagine oltre Panigarola definirà gli ultimi quattro concorsi "convenientissimi; due delle medesime vocali *E e*, & *A a*, e questi faranno simplicemente magnificenza, e due di una di queste con l'altra *E a*, & *A e*, e questi insieme con magnificenza faranno ancora varietà, e vaghezza" (p. 184). Il precetto è un corollario dei due esposti all'inizio della medesima particella, per cui "non solemente faranno la medesima grandezza le vocali lunghe, & i dittonghi se saranno diversi, ma che di più aggiungeranno vaghezza, e varietà" e ancora "facendo lo scontro di vocali diverse, si sente una sonora varietà" (p. 180). Rispetto al concorso tra le medesime vocali, che generano meramente magnificenza, il concorso tra vocali diverse è strumentale alla *varietas* e non annoia il pubblico. Il principio di varietà era sancito nella particella XXX (p. 62), sul temperamento delle vocali per evitare di ricadere nelle note viziose corrispondenti, proprio riprendendo l'incipit boccaccesco: "Et in particolare fanno le non variate vocali, anche magnifiche la voce più tosto gonfia, che piena: in modo che s'io dico per essempio amalata, ò inferma, se bene nella prima di queste voci più vocali magnifiche vi sono, nondimeno per essere tutta la medesima A non si ridirebbe molte volte questa voce, che noia grandissima ci arrecharebbe: Et il Boccaccio nel principio del suo Decamerone, se bene per maestà volle, che nella prima parola, che egli scelse vi fosse due volte la A, che è la più magnifica vocale, per variatione nondimeno, e mitigamento volle, che vi fosse anche la U, che è la più tenue, e disse *humana* ecc". Differente l'argomentazione di Bembo (*Prose* II, XVII, p. 167) per lo stesso *incipit*, focalizzata non sulla *variatio*, ma sul solo numero grave: "Perché volendo il Boccaccio render grave, quanto si potea il più, quel principio delle sue novelle, che io testé vi recitai, poscia che egli per alquante voci ebbe la gravità con gli accenti e con la maniera delle vocali solamente cercata: *Umana cosa è l'avere*".

un caso di concorso magnifico panigaroliano coincide con il concorso prototipicamente magnifico tassiano, ossia il concorso tra A e A.

Per Tasso si era parlando di concorso "prototipicamente magnifico" quando realizzato da alcuni specifici fonemi perché, nel periodo di ritrattazione teorica che dalle *Postille* porta ai *Discorsi del poema eroico*, il trattatista aveva fatto riferimento ai tre fonemi chiave del sistema ermogeniano, pur suggerendo implicitamente che non fosse più la forza delle lettere in sé ad innalzare il tono del discorso quanto la possibilità che le lettere ricorressero in concorso. Con Panigarola sembra avvenire un passo indietro, con il ripristino della forza delle lettere. Per approfondire la corrispondenza instaurata tra quantità e qualità vocalica, ai suoi occhi troppo semplice, Panigarola riprende un argomento di Quintiliano [*Inst. or.* IX, 4, 34]:

> Non ricevendo molto bene i concorsi, e giudicando che altri tanto manco male faccia, quanto più deboli scontri lasci, che nascano nel suo ragionare, egli dice così: *Minus peccabit, qui longis breves subijciet, & adhuc, qui praeponet longas brevem, minima est in duabus brevibus offensio*. Onde si cava, che di mano, in mano tanto saranno manco atti alla nota magnifica gli scontri, quanto di vocali più brevi saranno fatte, & ove di una breve, e l'Altra lunga habbiamo da farsi, manco magnifici saranno quelli, che dalla breve ò manco lunga cominceranno: Dal quale discorso tutto, invece di lunghi, e brevi mettendo noi vocali gagliarde, e deboli, caviamo che fra cinque nostre vocali, quarantacinque scontri possono nascere.[572]

Come sosterrà il predicatore in un successivo discorso ecclesiastico, la forza delle lettere ha una specifica motivazione metafisico-teologica che le eleva di per sé.[573] Nel ragionamento citato, Panigarola si limita a dedicarsi all'esemplificazione esatta della scala gerarchica dei concorsi, corredandola con diverse pagine di esempi. In conformità alla gerarchia bembiana, alla base della scala starà dunque il concorso tra U ed U, il più basso tra tutti; tratterà poi in ordine crescente le restanti quattro combinazioni (concorsi tra U–I, U–O, U–E e U–A), passando poi alle altre vocali bembiane, alle loro combinazioni, per arrivare infine al concorso maggiormente magnifico tra tutti, quello tra A e A. Questa esposizione "che per avventura parerà minuta, ò più faticosa, che utile" è necessaria tuttavia, secondo

572 *Predicatore*, II, partic. XLII, p. 182.

573 Cfr. ivi, *Discorso ecclesiastico partic. LXVI*, p. 330: "Poco bisogno haveremo nella lingua sacra, che è la Hebrea, dimostrare che i suoni, e gli Etimi delle parole siano conformi alle cose, che per loro vengono significate: posciache [...] in questa lingua pose Adamo i nomi à tutte le cose; e come dicono tutti i Dottori non à caso ve gli pose, ma ciascuno in conformità alla cosa stessa. Onde che il Signore. *Omnia adduxerat ad Adam.* Cioè tutte le nature delle cose haveva insegnate ad Adamo, *ut videret quid vocaret ea.* Ciò affinché egli sapesse proportionatamente nominarle".

Panigarola, per trarne una regola universale, così che si sappia con esattezza quali concorsi vadano impiegati in quale nota.[574] A questo punto dell'argomentazione il predicatore sembra però andare oltre, generando una potenziale contraddizione interna. Legandosi alla forza vocalica, intrinseca alle lettere, il sistema pluristilistico, flessibile e tendente al livellamento dei confini tra stili di Panigarola si cristallizza, al punto che il predicatore sconsiglia di evitare a priori certi concorsi vocalici in certe note specifiche:

> Ma e che? (dirà alcuni) habbiamo adunque nell'oratione magnifica à non iscrivere, ò dire mai due parole vicine, le quali facciano scontro debole di vocali? E nel parlar tenue à schivare tutte le unioni di due parole, che possono fare concorso magnifico? A questo rispondo che quando ciò si havesse à fare, non sarebbe fatica soverchia, per lo frutto che ne nasce di parlar bene.[575]

Sulla base di quanto sostenuto nella particella XLI, per cui riteneva il concorso vocalico sempre deliberato per la lingua volgare, Panigarola suggerisce inoltre una corrispondenza indiretta tra la tipologia di raffronto vocalico e il tono del discorso. È un rilievo fondamentale per chi si approccia alla ricostruzione dello stile omiletico tardocinquecentesco. Rovesciando infatti l'argomentazione panigaroliana, se certi concorsi sono raccomandati a certe note del discorso, ne deriva che dal concorso utilizzato si può ricostruire con esattezza la nota impiegata:[576]

574 Ivi, II, partic. XLII, pp. 183s.: "ma la fatica lascisi il pensiero à noi, e la utilità, che se ne può cavare che non si spreggi, perche per questa scala de concorsi potrà facilmente imparare chi che sia, à quale compositione, ò tenue, ò più magnifica, quali scontri, ò più deboli, ò più gagliardi s'habbiano da concedere".

575 Ivi, p. 184.

576 Naturalmente il concorso vocalico è solo uno degli stilemi da cui è possibile identificare la nota. Il sistema di Panigarola è molto più ampio, ma il concorso vocalico vi ricopre, anche per una reminiscenza pseudodemetriana, un ruolo centrale. Per approfondire occorrerebbe considerare anche la posizione di Panigarola intorno agli scontri vocalici naturali nei dittonghi, per cui sono magnifiche voci *Dee*, *Idee*, *Raabbe*, *Ardea*, *Idea*, *Attrahe* (partic. XLII, p. 184) oppure i nomi biblici che presentano un dittongo, come *Aaron*, *Galaad*, *Ioas*, *Raab* (*Discorso ecclesiastico partic. XLI e XLII,* p. 187). In una successiva particella sull'asprezza della composizione magnifica, Panigarola torna al tema dei nomi, raccomandando con Demetrio "parole [...] dure anch'esse & aspre", contenenti "concorsi delle lettere aspre" (partic. LXVI, p. 328), estendendo poi l'argomentazione alle consonanti: "bisogna imparare questo solo, che nella nota magnifica l'adoperare parole, che in se stesse habbiano aspri incontri, e duri concorsi naturali di lettere, ò consonanti, ò vocali, sempre farà magnificenza. Quali hora siano quelle lettere le quali incontrate fanno più ruvide, e più aspre le parole, come la R, e simili, questo abondantemente lo trattò il Bembo" (ivi, p. 329). Il predicatore inserisce così un *excursus* sui nomi *aspri*, *severi* e *atroci* per fornire un esplicito precetto anche ai poeti: "Giova grandemente questo insegnamento di Demetrio à compositori de' Poemi, di Romanzi, di Comedie, e di Novelle. Et in somma à tutti coloro, che havendo da

> Ma nella nostra lingua habbiamo una facilita grandissima in questa materia, la quale è, che quando bene due parole congiunte facciano un concorso, resta quasi sempre in nostra potestà il pronunciarlo, ò no, cioè ò spiegatamente proferire tutte due le vocali, ò estinguerne una con collisione: E però comunque nella scrittura stia il concorso, à me basta, che se il concorso sarà magnifico, cioè di lettere gagliarde, nella oratione magnifica io lo proferirò, e nella tenue lo estinguerò; come sarebbe à dire che queste due parole *donna altiera*, in una oratione le proferirò come le ho scritte facendo sentire tutte due le A, & in un ragionamento familiare ne estinguerò una con la collisione dicendo *donn'altera*.[577]

A Panigarola preme più rassicurare i lettori. Anche le regole più minuziose e pedanti si automatizzano grazie all'esercizio delle orecchie. L'interiorizzazione della regola è tale che: "si come, chi ha imparato à nuotare, ò a danzare, non saprebbe ò nuotare, ò danzare contra tempo: Così, chi ha fatto orecchia buona nel dire, se bene volesse, non potrebbe proferire o concorsi contrarii alla nota nella quale egli parla, o altre cose che facessero strepito noioso".[578] Se la regola è imparata bene, non è concepibile per Panigarola che avvenga un "autosabotaggio". Nella sua ricerca di una *mezzanità* stilistica che confonde i discrimini tra gli stili, non sarà difficile per Marino dimostrare la scorrettezza di questa affermazione.

Con Panigarola si ha una lunga riattualizzazione del trattato di Demetrio, ricostruita con attenzione filologica e argomentata intessendo tra loro riferimenti eruditi di natura eterogenea, autorità ecclesiastiche e poeti profani, oltre a giudizi estetici di gusto personale intorno alla musicalità del linguaggio.[579] Emerge così la caratteristica fondamentale del *Predicatore*: non si tratta di una semplice trasla-

introdurre finte persone, hanno medesimamente da formare loro nuovi nomi propri, affinche volendo dar nomi à soldati, à bravi, à grandi, aspri gli diano, sever, e pieni di riscontri atroci" (ivi, p. 329), Recupera così i nomi propri della tradizione cavalleresca volgare (*Mandricardi, Ruggieri, Rodomonti, Sacripanti, Bradamanti, Marsise, Marganorre, Rambaldi*) e boccaccesca (*scarabone Buttafuoco*). Con l'argomentazione intorno ai nomi e ai suoni aspri, emerge subito l'affinità, largamente riscontrata da Panigarola stesso, tra nota magnifica e nota grave. Lo stesso vale anche per il concorso: il concorso aspro è opportuno anche nella nota grave, che ricerca, come la nota magnifica, l'asprezza della composizione e delle voci; cfr. infatti partic. CXXXVIII, che raccomanda voci "tanto piene di lettere scabrose, come r x, e somiglianti" (ivi, p. 796). Tuttavia, è lo stesso concorso vocalico a fare da discrimine tra i due stili, sospendendo qualsiasi tentativo di livellamento stilistico quando Panigarola riprende esplicitamente la precettistica di Demetrio nella partic. CLXVI: se il concorso è prototipico per la nota magnifica, è raccomandato con moderazione alla nota grave; chi è in preda alla passione dell'ira verosimilmente non si cura della costruzione ricercata del discorso, ma al contrario tende a spezzarlo e lacerarlo (ivi, pp. 927s.).

577 Ivi, p. 184.

578 Ibid.

579 Laurenti, "Panigarola", p. 433, presenta la sintesi integrativa alla base del *Predicatore* come "una nuova sorta di intreccio" tra letteratura, omiletica e retorica "nel solco di un'estetica formalistico-stilistica".

zione del testo di Demetrio 'cristianizzato', ma di un vero e proprio riadattamento per il volgare, dove il volgare acquista un profilo proprio a tutto tondo e viene pensato e discusso estesamente in ottica stilistico-letteraria[580] in ogni suo minimo tassello, a partire dalle 'minuzie' delle singole lettere. Secondo Rita Bramante, anzi, è proprio il commento critico che amplia fortemente il testo di partenza a costituire il "valore aggiunto" del trattato panigaroliano, quale testo che si serve non solo della letteratura italiana più antica, ma si aggiorna costantemente considerando anche i riferimenti letterari coevi al predicatore, dagli anni Ottanta del Cinquecento fino all'anno che precede la morte del suo autore (1594).[581] Certo, il sistema di Panigarola si emancipa spesso dal sistema di Demetrio o dalle altre autorità ecclesiastiche, con contraddizioni e tensioni interne. Parallelamente alla codificazione tassiana, Panigarola contribuisce però, innegabilmente, con la propria autorità e con il proprio successo di oratore e predicatore, al consolidamento dello stesso trattato pseudodemetriano nella storia critica secentesca, garantendogli nuova linfa.[582] Considerata l'estensione dell'argomentazione e la profonda attenzione critica con cui Panigarola si sforza di fornire una codificazione precisa, intersoggettivamente verificabile, della tessitura fonica del discorso, non limitandosi a riproporre sterilmente gli argomenti della fonte pseudodemetriana o vettoriana, ma elaborando un vero e proprio sistema personale per gerarchizzare le vocali sulla base della qualità sillabica, sembra ragionevole affermare che il trattato di Panigarola rappresenti un notevole scarto rispetto alla tradizione nella co-

580 Più precisamente, il volgare viene vagliato da Panigarola anche nell'ottica della questione della lingua; l'autore media tra posizioni filobembiane ed esigenze moderne, argomentando per l'uso di un fiorentino che sia allo stesso tempo lingua viva e lingua letteraria. Per le questioni linguistiche e la correzione panigaroliana dell'argomentazione delle *Prose* cfr. Laurenti, "Panigarola", pp. 413–419. Sarebbe interessante approfondire e confrontare alle mie conclusioni il rilievo di Laurenti (p. 416), il quale sostiene che, nella scelta della lingua della predicazione, prevale la funzione comunicativo-persuasiva sulle finalità estetiche. Il presente paragrafo ha dimostrato che la gerarchia è talvolta sovvertita, almeno per quanto riguarda la concreta composizione.

581 Bramante, "Predicatore", pp. 301–303, qui p. 301. In una lettera del 18 marzo 1593 inviata da Roma, Panigarola chiedeva il permesso a Torquato Tasso di esemplificare il proprio "libro dell'elocuzione sacra" con alcuni passi della *Liberata* (Panigarola, *lettera n. CCCLI del Monsignor Francesco Panigarola, Vescovo d'Asti a Torquato Tasso*, pp. 342–343, citata in Bramante, "Predicatore", p. 302).

582 Come attesta Bramante, "Predicatore", p. 296, nota 17, il trattato di Panigarola avrà un notevole impatto storico, costituendo non soltanto uno dei primi volgarizzamenti del trattato dello pseudo Demetrio, ma influenzando anche la successiva ricezione seicentesca del retore, esemplarmente quella di Pier Segni.

dificazione della sonorità, rappresentando un manuale di facile consultazione in questo senso, per la retorica ecclesiastica,[583] come potenzialmente per la produzione laica.[584]

2.2 Lo sviluppo della riflessione seicentesca sulla sonorità

Nel passaggio tra Cinquecento e Seicento cambia profondamente la modalità con cui si affronta la questione della sonorità. Se nel Cinquecento la discussione era prevalentemente strutturata in trattati e discorsi con l'obiettivo di fornire una trattazione teorica esplicita il più coerente e completa possibile, pur in presenza della complessa integrazione dei materiali di partenza e mai sviluppandosi indipendentemente dalle polemiche letterarie, nel Seicento i rilievi si diradano marginalizzandosi.[585] Con l'eccezione della precettistica fonetica di Tesauro che tuttavia

583 All'altezza del 1643, Fra Celso Zani (*Rettorica Ecclesiastica e Civile di Fra Celso Zani de' Minori Osservanti, Vescovo di Città della Pieve*, in Roma, Appresso Lodovico Grignani 1643, pp. 164–185, qui p. 164) si appella all'autorità di Panigarola per fornire i precetti intorno alle lettere e al concorso vocalico, riproducendone l'esatta gerarchia: "Il suono delle parole dipende dal suono delle lettere, delle quali esse parole sono composte. Onde si noti primieramente col Panigarola, e col Bembo, e altri, che le lettere, le quali i pronunziano con piu aperte le labbra, e con più spirito, sono più sonore, e più magnifiche. La lettera A, tra tutte le vocali è più sonora, e più magnifica. Dopo questa è la lettera E, se bene alcuni dicono la lettera, O. Queste due lettere, E, O, sono più sonore, e più magnifiche pronunziate aperte, che pronunziate chiuse [...]. La lettera I, è manco sonora delle predette vocali; e la lettera, U, e manco sonora di tutte". Così anche nel 1678, Giovan Battista Spinelli (*Arte del comporre Lettere Italiane, Ove oltre de' precetti diramati à questa dall'arte Rettorica ragionasi de preggi maggiori della Rettorica*, in Napoli, per Luc'Antonio di Fusco 1678, p. 60), pur senza citare apertamente l'autore del *Predicatore*, ne fa propri gli argomenti: "faranno a noi lo stesso effetto le vocali più sonore gagliarde e spiritose. L'ordine loro è quello, che vien costituito da Bembo, cioè la più sonora è quella, che più spirito manda come la A, poi la E, la O, la I, e nell'ultimo la U. Ed à proportione di quello, che hà detto Demetrio del concorso delle Vocali, ò riscontro di esse nelle Vocali più gagliarde, farà più elegante il dire, e queste sono AA.EE.Ea.Ae, per esempio *Humana cosa è*, dove il concorso di AE, e così delle altre".

584 Cfr. Bramante, "Predicatore", p. 306, sulla funzione del *Predicatore* quale "manuale di retorica non soltanto dei religiosi, ma anche dei letterari del tempo", facendo anche riferimento a un singolo e piuttosto attendibile prelievo mariniano, traslato dal *Predicatore* all'*Adone*. Al di là dei prelievi isolati di singole sezioni, stilemi e della ripresa di singoli generi specialistici, il presente lavoro intende dimostrare come l'attività trattatistica e predicatoria di Panigarola possa aver avuto un influsso sistemico sulla impostazione stilistica del Marino (§ 3.1).

585 Il dato riguardante la singola fonetica conferma lo sviluppo paradigmatico evidenziato da Pierantonio Frare ("Poetiche", pp. 55s.) in generale per le poetiche barocche sino al *Cannocchiale aristotelico*, escluso: sul finire del Cinquecento va accentuandosi "il deversarsi in forme più libere della riflessione sulla poesia", secondo un paradigma descritto nei termini di una "relazione

riflette una tendenza alla catalogazione più antica (§ 2.1.1), le riflessioni seicentesche intorno alla sonorità sono sempre incluse in contesti argomentativi più ampi, per scopi differenti dalla teorizzazione esplicita.[586] È il caso di due esempi citati: il discorso accademico del poeta Gabriello Chiabrera in difesa del libro IV dell'*Eneide* e l'epistola del predicatore e poeta Angelo Grillo per la rivendicazione

dialettica" (pp. 55s.) tra i veri e propri trattati di poetica e le cosiddette "poetiche parziali e/o militanti" (p. 43). Rifacendosi a una distinzione operata da Cesare Segre, Frare (p. 56) ritiene che, tendenzialmente, "le prime saranno in quest'epoca tipiche del classicismo, e le seconde del barocco". Segre (*Poetica*, p. 835, citato in ibid.) aveva così descritto il funzionamento delle due diverse tipologie di poetica: le prime "descrivono l'assieme del sapere letterario (a specchio dei modelli del mondo riconosciuto valido nella corrispondente cultura)", le seconde "esprimono le volontà innovatrici – non necessariamente destinate al successo – che inevitabilmente dislocheranno il sistema, insistendo su singole sue componenti o su sue sezioni, acquistando all'area del modello zone pertinenti all'antimodello".

586 Un'altra eccezione nel panorama tracciato, assai significativa in prospettiva mariniana, è costituita dal *Trattato dello stile e del dialogo* (1662) del cardinale Francesco Maria Sforza Pallavicino. Definito "barocco moderato" da Franco Croce (*Tre momenti*, pp. 161–220) per le riserve tenute nei confronti della coeva stilistica profana e per i suoi tentativi revisionistici in tal senso, Sforza Pallavicino (*Trattato dello Stile e del Dialogo del Padre Sforza Pallavicino della Compagnia di Gesù*, Modena, Co' tipi della società tipografica 1819, pp. 33–48) tratta la sonorità al capo V del trattato con riferimento alle *Prose* bembiane e approfonditamente al capo XXV *Fonti della varietà*. Nel secondo passaggio, in relazione alla prima fonte di varietà stilistica ossia l'uso dei sinonimi, Pallavicino (pp. 154–167, qui p. 155) ritiene che le lettere vadano tassativamente impiegate al servizio della semantica, perché il diletto dell'orecchio deve asservirsi ai più nobili scopi dell'intelletto: "giova mirabilmente una tal varietà per aggiustare il numero del periodo, per distribuire in esso leggiadramente le vocali, e le consonanti, per trarne il verso o la rima, ed in breve per tutto ciò che appartiene al diletto dell'orecchia, o più veramente dell'intelletto in quanto è mosso dall'oggetto particolare dell'orecchia, al qual diletto servendo massimamente i Poeti, ben disse Aristotile, che ad uso loro sopra modo i sinonimi sono acconci. Ma convien guardarsi in ciò da due falli assai comuni de moderni". Pur citando esplicitamente il solo giudizio di Villani sul Tasso, i due difetti considerati (l'uso smisurato dei sinonimi, e anche delle vocali quindi, che provoca rispettivamente ridondanza o equivocità nel discorso se mosso ai soli fini dilettevoli) portano alla stessa condanna, divenuta proverbiale, con cui il cardinale aveva bollato Marino nelle *Vindicationes Societatis Iesu* (1649), influenzando profondamente la percezione della critica successiva: "Questi due difetti nell'uso dei sinonimi abbondano specialmente in quegli Scrittori che hanno maggior povertà di Filosofia, essendo proprio del Filosofo, e il distinguere bene l'un soggetto dall'altro, e il non versar le parole a caso, ma distribuirle a ragione" (p. 157); cfr. Pallavicino, *Vindicationes Societatis Iesu*, Romae, Typis Dominici Malephi 1649, pp. 123s.: "Uno verbo, [Marino] carebat philosophico ingenio". Sulla predominanza della filosofia sull'eloquenza cfr. sempre Pallavicino (*Trattato dello stile*, pp. 32s.): "confesso, che è più prezioso un diamante legato in piombo, che un berillo legato in oro: che insomma il ben filosofare è pregio assai più sublime, che il ben parlare; e che i Libri d'Aristotile, quando ben fossero scritti nella più grossa lingua di Valtellina, dovrebbono esser preferiti a quanta beatitudine di comporre fiori negli anni d'Augusto".

della legittimità ortografica ed estetica di una propria scelta di gusto. Anche Marino e un poeta coevo di grande rilevanza, Giovan Vincenzo Imperiale, rispettano lo schema tracciato: nella prassi poetica i due danno prova di un'alta consapevolezza nell'impiego dei dispositivi e delle conoscenze tecniche relative alla sonorità, ma non lasciano alcuna documentazione scritta in merito, se non accenni teorici indiretti e, come si vedrà, spesso inglobati in contesti polemici e/o ambigui.

La discrepanza tra poetica e prassi è in realtà meno profonda di quanto appare perché l'assenza di teorizzazioni complete ed esplicite intorno alla sonorità non presuppone affatto la mancanza di una teoria. Parrebbe lecito chiedersi se la correlazione tra stili, fonemi e suoni sia stata così tanto largamente discussa nel secolo precedente da indurre gli autori seicenteschi a non volerne discuterne oltre, se non riprendendo opportunisticamente i piccoli frammenti che si fanno rilevanti a seconda della necessità; si ripristinerebbe così, tuttavia, una certa narrativa storiografica che vede nel Seicento il secolo "esausto" dopo un Cinquecento "manieristico" che ha logorato gli strumenti letterari, i modelli e ha corroso forse anche la volontà degli autori.[587] Per quanto alcuni poeti seicenteschi, in prima linea Marino, manifestino una certa insofferenza verso i propri predecessori e verso la pratica dell'elaborazione teorica,[588] pare più ragionevole assumere che

587 Un esponente celebre di questa linea critica è ancora il De Sanctis (*Storia*, p. 161): "Il re del secolo, il gran maestro della parola, fu il cavalier Marino, onorato, festeggiato, pensionato, tenuto principe de' poeti antichi e moderni [...]. Dicesi che fu il corruttore del secolo. Piuttosto è lecito dire che il secolo corruppe lui, o, per dire con più esattezza, non ci fu corrotti, nè corruttori. Il secolo era quello, e non potea esser altro, era una conseguenza necessaria di non meno necessarie premesse. Marino fu l'ingegno del secolo, il secolo stesso nella maggior forza e chiarezza della sua espressione. Aveva immaginazione copiosa e veloce, molta facilità di concezione, orecchio musicale, ricchezza inesauribile di modi e di forme, nessuna profondità e serietà di concetto e di sentimento, nessuna fede in un contenuto qualsiasi. Il problema per lui, come pe' contemporanei, non era il che, ma il come. Trovava un repertorio esausto, già lisciato e profumato dal Tasso e dal Guarini, i due grandi poeti della sua giovinezza. Ed egli lisciò e profumò ancora di più, adoperandovi la fecondità della sua immaginazione e la facilità della sua vena". Pressoché identica l'argomentazione di Flora, *Storia*, pp. 255–258.

588 A titolo esemplare cfr. i termini usati da Marino in una celebre lettera, maturati dalla conoscenza della polemica tra Annibal Caro e Castelvetro (sul tema cfr. Vania De Maldé, "Percorsi intertestuali negli scritti polemici di Giovan Battista Marino", in: *Bufere e molli aurette: polemiche letterarie dallo Stilnovo alla "Voce"*, a cura di Maria Grazia Pensa, Milano, Guerini 1996, pp. 81–118, qui pp. 107–113): "Iddio ci dia pur vita, chè faremo presto veder al mondo se sappiamo ancor noi osservare queste benedette regole e cacciar il naso dentro al Castelvetro. So che voi non sète della razza degli stiticuzzi, anzi non per altro ho stimato sempre mirabile il vostro ingegno" (Marino, *Lettere*, n. 216, a Girolamo Preti, da Napoli, 1624, pp. 394–397, qui p. 396). Riconfermano i termini impiegati quattro anni prima nella *Lettera ad Achillini*, p. 53: "Quanto poi alla caterva dozinale de' pedanti muffi, de' critici falliti et degli altri correttori delle stampe che, non sapendo giamai per se medesimi produrre cosa di buono, fanno tuttavia professione di ficcare il

l'assenza di teorizzazioni esplicite sia frutto di una già avvenuta sedimentazione delle riflessioni precedenti, con l'interiorizzazione delle norme nelle coscienze e il definitivo consolidamento delle autorità fonetiche.

Giacché Marino, Grillo, Imperiale e Chiabrera fanno un uso massiccio dei dispositivi sonori, appare opportuno approcciarsi al Seicento con una chiave di accesso rovesciata: si partirà dalla concreta produzione poetica, da incrociare ai rilievi sparsi nei paratesti per ricavare indirettamente la teoria. A tal fine ci si focalizzerà esemplarmente su due episodi tratti dal poema mariniano. Il primo passaggio scelto, l'episodio della Venere dolorosa (*Ad.* XIX, 7–12) esposto nell'introduzione (§ 1), merita infatti di essere ricontestualizzato alla luce dei fondamenti retorici individuati (§ 2.1): il paragrafo seguente (§ 2.2.1), che vaglia l'ipotesi di una conoscenza mariniana diretta e/o mediata delle precettistiche retoriche ellenistiche e delle loro esegesi cinquecentesche, aspira pertanto a definire l'ideale tecnico-stilistico della *mezzanità* in senso teorico, con un confronto mirato che evidenzi continuità, scarti e tensioni con le posizioni allora diffuse. Il secondo passaggio scelto, la scena della tempesta scatenata da Amore per condurre Adone a Cipro e dare avvio alla narrazione (*Ad.* I, 119–121), sarà invece confrontato con due episodi tratti dallo *Stato rustico* di G. V. Imperiale (*St. rust.* III, 262–334; *St. rust.* XII, 1–244):

grifo per tutto, crivellando gli scritti et tassando gli scrittori, non ce ne dobbiamo dolere […]. Non deve chi camina al monte della gloria per la stitichezza di quattro linguacciuti nasuti, a cui anche le rose putono, tralasciare il corso delle onorate fatiche che lo conducono alla eternità". Anche nelle lettere burlesche Marino si sbizzarrisce nel trovare argute e dissacranti designazioni per le *artes*. Nella burlesca al Falconio, Marino usa il termine *garamuffola*, "deformazione scherzosa di grammatica, combinata con muffa" (Marco Corradini, "Il Marino sui monti. La lettera del 1615 da Parigi ad Arrigo Falconio", in: id., *La tradizione e l'ingegno. Ariosto, Tasso, Marino e Dintorni*, Novara, Eikon 2004, pp. 81–94, qui p. 88 e nota 31). Il termine compare anche nella *Murtoleide*, *Fischiata* XXII, 1–2: "Murtola mio, io non son studiante, / né so di garamuffola un tantino" (si cita il testo dall'edizione a cura di Sonia Schilardi, *La Murtoleide del Marino, Satira di un poeta "goffo"*, Lecce, ARGO 2007, pp. 107–156). In una burlesca inedita pubblicata da Emilio Russo (*Marino*, pp. 313s.), retorica e dialettica sono equivocamente definite nei seguenti termini: "Passiamo alla Ritorica. Chi è meglio del Bordello insegni a studiare il Cavalcanti, a persuadere, a rendere altrui benevolo e docile, a far l'essordio, confermare, et epilogare, amplificare, mollificare, dilettare, infingere l'aculeo, scaturire torrenti di miele, e di nettare, formare i membri lunghi e corti, et a frequentare particolarmente il genere demostrativo? Che diremo della Loica? Chi sa meglio del Bordello scientifico investigare i luoghi topici, aguzzare i sillogismi, formar gli argomenti cornuti, e venir subito alla conclusione?". Cfr. sempre Russo (ivi, p. 340) sui diversi interessi mariniani: "Altra nel Marino l'inclinazione e la tendenza, non alla filologia e al commento erudito, quanto all'icasticità delle immagini, all'efficacia dei suoni, alla complessiva azione di metamorfosi delle fonti".

il paragrafo in questione (§ 2.2.2) dimostrerà come la produzione dell'Imperiale si focalizzi a sua volta sulla dimensione sonora del testo, con un funzionamento per alcuni tratti simile alla poesia mariniana. I due paragrafi offriranno così una prima contestualizzazione storica della *mezzanità*, in attesa di un'analisi più specifica che vagli le problematicità di un siffatto ideale rispetto al coevo panorama letterario e retorico: tale analisi sarà oggetto del terzo e ultimo capitolo (§ 3).

2.2.1 I fondamenti teorici della *mezzanità*

La ricostruzione dei parametri stilistici cinquecenteschi in relazione alla sonorità consente di descrivere con maggiore precisione l'operazione mariniana di prelievo, riscrittura e ricombinazione del materiale originale nell'episodio della Venere dolorosa (*Ad.* XIX, 7–12) definendone le conseguenze. Si era sostenuto inizialmente che l'archetipo eroico fosse stato oggetto di una serie di interventi tecnici del poeta (contaminazione lessicale, tematica, stilistica, graduale sostituzione dei fonemi e ricontestualizzazione erotica dell'episodio) che ne avevano problematizzato sia il contenuto sia la funzione narrativa dentro l'*Adone*. L'episodio stesso era stato ritenuto particolarmente significativo per una duplice ragione. In primo luogo, si configurava come una digressione dal posizionamento privilegiato all'interno di un poema che, conformemente alla favola mitologica, necessariamente doveva concludersi con la morte dell'eroe: costituiva, cioè, uno spazio di libera sperimentazione svincolato dalle esigenze della favola. In secondo luogo, aveva tutte le carte in regola per costituire un tentativo coerente di conseguire, dal punto di vista stilistico, quella *mezzanità di venusto e grave* che, secondo il Marino del paratesto del *Ritratto*, poteva idealmente fungere da garanzia di eccellenza poetica e novità. L'episodio contribuiva così a dimostrare come tale ideale tecnico-stilistico coinvolgesse anche la componente sonora del testo, lasciata prevalere non soltanto sulla logica narrativa, ma anche su tutti gli alti presupposti retorici previsti dalla poetica classicistica.

Le riflessioni sinora condotte dimostrano come, nell'episodio, la contrapposizione tra l'ottava dodicesima, densa di fonemi dai timbri chiari e la cui chiusa indugia sui dolci scherzi e sulle risate degli amanti, e le cinque ottave precedenti, dense invece di fonemi dai toni cupi e lugubri come il loro tema ("notturne rote", *Ad.* XIX, 7, 4; "vedove e vote", *Ad.* XIX, 7, 6; "orror funesto", *Ad.* XIX, 7, 7; le parole-rima uscenti in U *cura-oscura-mura, Ad.* XIX, 8, v. 2; v. 4; v. 6) acquisti un significato ulteriore rispetto al rilievo meramente tecnico. Lungi dal rappresentare soltanto una graduale sostituzione di fonemi per sperimentare timbri diversi, l'operazione costituisce una consapevole presa di posizione stilistica. Marino lancia infatti una sfida alle precettistiche fonetiche vigenti quando impiega con estrema frequenza una vo-

cale indegna secondo le prescrizioni bembiane, la U, affiancandola parallelamente a vocali di statuto più elevato, quali la A e la O, definitivamente consolidatesi per effetto dell'esegesi ermogeniana cinquecentesca come dispositivi stilistici per ottenere gravità e altezza.

L'operazione mariniana non si spiega però completamente come una totale adesione alla nuova precettistica fonetica concorrente alla bembiana. Anche il nuovo orizzonte di riferimento è infatti messo in discussione dal poeta quando attribuisce a quella stessa I, per Ermogene bassa e stridente, la funzione di introdurre il registro lirico e soave degli scherzi e delle risa, ripristinando così ambiguamente le stesse prescrizioni bembiane appena negate. A sua volta, l'affiancamento della O alla U non è esente da problematiche: se alla luce del suo consolidamento come dispositivo per conseguire un registro alto ben si addice alla prima la funzione di veicolare il tono elegiaco dell'ipotesto epico virgiliano, l'associazione alla seconda problematizza nuovamente lo statuto di entrambe, escludendo di fatto un'adesione ortodossa del poeta sia alla precettistica bembiana sia alla ermogeniana. L'apparente incoerenza o, se si vuole, flessibilità nel seguire talvolta l'una talvolta l'altra precettistica fonetica rende difficile collocare univocamente l'episodio mariniano in senso stilistico e, di conseguenza, anche in senso ideologico, dal momento che scardina lo stesso principio dell'*aptum* su cui si basavano le poetiche e retoriche classicistiche. Si potrebbe pertanto rilevare che, nella riscrittura, qualcosa non funziona correttamente non solo al livello dei temi e delle fonti, ma già al livello microstrutturale dei singoli fonemi.

Analizzando questo episodio dell'*Adone*, si era sostenuto che il problema risiedesse nella deliberata disattenzione alla consueta aspettativa del pubblico, in un ricercato scardinamento tecnico del dispositivo tragico che veniva compromesso a livello sistemico al punto di non funzionare più correttamente né sul piano stilistico né sul piano semantico e pragmatico. Anche a un livello più sotterraneo, considerando un'ulteriore stratificazione di fonti, il rilievo appare verificato: la riscrittura rovesciata del Marino coinvolge, oltre le precettistiche di Bembo ed Ermogene e i modelli letterari di Virgilio e Petrarca, anche due ipotesti tassiani. Marino ha certamente presente l'episodio elegiaco della *Liberata*, a sua volta basato sull'*Eneide*, quando, dopo la morte di Clorinda, anche Tancredi si comporta similmente a Didone sdegnando la vita.[589] Una seconda tipologia di ripresa, occultata e sottile, rileva però gli intenti dell'autore in modo significativo grazie alla sua posizione prominente all'interno del canto. Introducendo l'argomento della Venere dolorosa nel

589 Tasso, *Gl* XII, 71: "E ben la vita sua sdegnosa e schiva, / spezzando a forza il suo ritegno frale, / la bella anima sciolta al fin seguiva, / che poco inanzi a lei spiegava l'ale; / ma quivi stuol de' Franchi a caso arriva, / cui trae bisogno d'acqua o d'altro tale, / e con la donna il cavalier ne porta, / in sé mal vivo e morto in lei ch'è morta".

prologo iniziale (*Ad.* XIX, 1–6), il poeta cita le parole-rima della *Canzone al Metauro*, estremamente celebre nel Cinquecento. Il filologo tedesco Karlheinz Stierle considera tale canzone autobiografica il coronamento tragico della scrittura lirica tassiana, dato che in essa la soggettività del poeta viene elevata e programmaticamente "eroicizzata" oltre i confini dei generi fino ad ambire alle vette del pathos eroico.[590] Significativamente, Stierle cita una testimonianza dello stesso Marino, il quale aveva dichiarato di apprezzare molto il componimento.[591]

Vi è una certa prossimità semantica tra l'episodio narrato nell'*Adone* e la rassegna biografica in cui Tasso cita i momenti più tragici della propria esistenza: nel caso presente, il minimo comune denominatore è il tema del giovane uomo strappato precocemente dal seno materno. Se in Tasso l'esposizione del tema è circoscritta al giro di due versi (Tasso, *Rime* XX, 31–32), in Marino è amplificata a un canto e mezzo (*Ad.* XVIII–XIX),[592] venendo esplicitamente ripresa almeno nell'ottava 10 del canto XIX, con la problematica similitudine della vacca cui è strappato il vitello.[593] A questa prima problematica si somma il rovesciamento dei

590 Stierle, "Pathos", p. 167.

591 Marino, *Lettere*, n. 234, pp. 421–423, qui p. 422, citato in Stierle, "Pathos", p. 158, nota 7: "Mi si riferisce che vi fu anche Torquato Tasso, unica e singolar felice dell'epopea, e se la memoria mi aiuta, mi par d'aver altre volte inteso che compose quel grandissimo poeta in Firmignano, villa poco distante da Urbino, la bellissima canzone che comincia: *O del grande appennino* / *Figlio picciol sì, ma glorioso* [...]. La qual composizione, benché imperfetta e non finita, è però per l'affetto e per cento bellezze poetiche una delle più nobili canzoni che uscirono da quella famosissima penna"; corsivo originale. Il fatto che Marino insista primariamente sull'elemento affettivo per esprimere un giudizio estremamente positivo sul Tasso fa capire come la ripresa in *Ad.* XIX sia tutt'altro che casuale. Il contesto è inoltre assai significativo: si tratta di una delle tre lettere mariniane ad Antonio Bruni che Emilio Russo ("Le lettere del Marino e la cultura di primo Seicento", in: *Epistolari dal Due al Seicento*, a cura di Claudia Berra et al., Milano, Quaderni di Gargnano 2018, pp. 661–684, qui p. 684) ritiene espressione di poetica implicita; se ne darà notizia tra poco.

592 Il paragone tra Venere e la figura materna è istituito da Marino già in *Ad.* XVIII con due similitudini costruite sulla presenza di una comune risposta affettiva (sospetto, ira) in previsione e in reazione alla morte dei figli. Cfr. *Ad.* XVIII, 130: "Così dubbia tra sé la madre ircana / spesso ha de' propri danni il cor presago, / qualor cercando ai figli l'esca lontana / torce il passo da lor ramingo e vago, / temendo pur ne la sassosa tana / fiero non entri a divorargli il drago, / o pur furtivo intanto il piè non mova / l'astuto armeno a saccheggiar la cova"; cfr. *Ad.* XVIII, 148, 1–4: "Ecuba con tal rabbia in Troia forse / n'andò latrando infuriata e folle, / quando lasciar la bella figlia scorse / il greco altar del proprio sangue molle".

593 Tasso, *Rime* XX, 31–32: "Me dal sen de la madre empia fortuna / Pargoletto divelse". Cfr. *Ad.* XIX, 10, 1–2: "o come vacca a cui di sen rapito / abbia il picciol vitel dente inumano". Da Tasso Marino riprende la metafora del figlio sradicato dagli affetti, ripristinandone il senso letterale. Adone è una giovane pianta in *Ad.* XIX, 5: "E che fia poi se 'n su 'l vigor degli anni / mentre de' lieti dì l'april verdeggia, / giovane pianta e, per più gravi danni / bella ancora e gentil, svelta si veggia? / Ma gli acerbi cordogli e i duri affanni / ahi qual angoscia, ahi qual dolor pareggia / di chi sterpato a la sta-

ruoli narrativi, che ora funzionano all'inverso: in Marino non è più il figlio che piange la perdita delle figure genitoriali, della madre prima e del padre poi, cui sopravvive, ma è la madre che piange e sopravvive alla perdita di un figlio, con cui, tra l'altro, aveva intessuto un rapporto erotico.[594]

È però notevole il prelievo mariniano di due catene di rime dalla seconda e dalla terza strofa della canzone tassiana. La circostanza attesta infatti come la sonorità costituisca in tutto e per tutto, per Marino, una dimensione agonistica per misurarsi con il modello. La prima coppia di rime, *cuna-fortuna* (*Rime* XX, 28; 31), la cui uscita in U tonica chiarisce già il fine elegiaco programmatico per Tasso,[595] è ripresa e ampliata nella combinazione *cuna-fortuna-luna* nella seconda ottava del prologo mariniano (*Ad.* XIX, 2, v. 1; v. 3; v. 5). La seconda, *affanni-anni-danni*

gion più verde / de le gioie sperate il frutto perde?". Tutte le citazioni del testo della *Canzone al Metauro* e in generale delle *Rime* tassiane provengono dall'edizione Solerti (Torquato Tasso, *Le Rime di Torquato Tasso*, edizione critica a cura di Angelo Solerti, Bologna, Romagnoli/Dall'Acqua 1898).

594 La sovrapposizione tra Adone ed Eros, cui fisicamente somiglia, era un elemento offerto dal mito (Ov., *Met*. X, 515–518) e già sfruttato dallo stesso Marino; cfr. almeno *Ad.* III, 68: "Or giunta sotto il solitario monte, / dove raro uman piè stampò mai l'orme, / trova colà sul margine del fonte / Adon, che 'n braccio ai fior s'adagia e dorme; / et or che già de la serena fronte / gli appanna il sonno le celesti forme / e tien velato il gemino splendore, / veracemente egli rassembra Amore". Parimenti, la sovrapposizione tra Venere e Didone suggerisce una implicita sovrapposizione tra Adone ed Enea, connotando il rapporto tra madre e figlio di ambigua e implicita erroticità.

595 È solo un'attestazione del consapevole impiego tassiano dei moduli sonori nella *Canzone al Metauro*. Il modulo fonico della M, prototipica per il pianto (§ 2.1.3.2), è assai frequente; cfr. Tasso, *Rime* XX, 7–10: "L'alta Quercia che tu bagni e feconde / con dolcissi***m***i u***m***ori, ond'ella spiega / i ra***m***i sì ch'i ***m***onti e i ***m***ari ingo***m***bra, / ***m***i ricopra con l'o***m***bra"; nonché *Rime* XX, 55–58: "Padre, o buon padre che dal ciel ri***m***iri, / egro e morto ti piansi, e ben tu il sai, / e ge***m***endo scaldai / la to***m***ba e il letto […]". Si noti inoltre l'impiego dei concorsi magnifici in A e O (§ 2.1.3.1.2): "chiar**o a**ssai" (*Rime* XX, 3) e "ombra sacr**a, o**spital" (*Rime* XX, 11). L'impiego dei moduli sonori di S e R, aspri secondo il Tasso (§ 2.1.3.2), è frequentissimo; cfr. *Rime* XX, 27–30 ("**S**a**ss**el la glo**r**io**s**a alma **S**i**r**ena / app**r**e**ss**o il cui **s**epolc**r**o ebbi la cuna: / co**s**ì avuto v'ave**ss**i o tomba o fo**ss**a / a la p**r**ima pe**r**co**ss**a!") nonché *Rime* XX, 41–42 ("In a**spr**o e**ss**iglio e 'n du**r**a / pove**r**tà c**r**ebbi in quei **s**ì me**s**ti e**rr**o**r**i"). È infine significativa la chiusura della terza strofa, in cui si combinano vocali dalle sonorità lugubri e consonanti aspre; cfr. *Rime* XX, 59–60: "[…] a te **s**i deve ono**r**, non l**u**tto, / a me ve**rs**ato il mio dolo**r s**ia t**u**tto". Senza riferimenti alla tessitura sonora, Stierle ("Pathos", p. 159) parla di "geschulte, professionelle poetische Sprache […] des Pathos", per cui la canzone tassiana offrirebbe una nuova tipologia di testo epico-lirico, che si serve dell'intensità lirica del linguaggio e delle immagini evocate per raggiungere le vette epiche ("Tasso hat mit seinem Epos die Tradition eines neuen Epos gesetzt, das ganz wesentlich aus der lyrischen Intensität der Sprache und der Bilder lebt", p. 167).

(*Rime* XX, 43; 46; 47), è ripetuta identica, seppur con diversa disposizione, nella ottava quinta dello stesso prologo (*Ad.* XIX, 5, v. 1; v. 3; v. 5). Due ulteriori coppie di rime provenienti dalla medesima canzone tassiana, *dolenti-ardenti* (*Rime* XX, 33–34) e *solo-duolo* (*Rime* XX, 49–50), chiariscono come Marino ne stia materialmente e consapevolmente riscrivendo il testo in *Ad.* XIX, 1–6. Nonostante la loro ridistribuzione in ottave diverse da quelle del prologo, ma pur sempre appartenenti e legate all'argomento principale del canto XIX, le rime tassiane originarie sono mantenute inalterate.[596] La ripetizione di una rima imperfetta come *solo-duolo* (*Ad.* XIX, 125, v. 3; v. 5) attesta una elezione delle voci troppo specifica per essere casuale:

Sassel la gloriosa alma sirena,
appresso il cui sepolcro ebbi la cuna:
così avuto v'avessi o tomba o fossa
a la prima percossa!
Me dal sen de la madre empia **fortuna**
pargoletto divelse. Ah! di quei baci,
ch'ella bagnò di lagrime **dolenti**,
con sospir mi rimembra de gli **ardenti**
preghi che se 'n portâr l'aure fugaci
(Tasso, *Rime* XX, 27–35)

Per quantunque a ciascun fin da la **cuna**
sempre quasi quaggiù pianger convegna,
dove tra mille ingiurie di **Fortuna**
fuorché doglia, e miseria altro non regna
se si trova cagion sotto la **luna**
da lagrimar che sia ben giusta e degna,
qualunque trista e miserabil sorte
merita più pietà cede a la morte.
(*Ad.* XIX, 2)

Questi esprimer piangendo ultimi accenti
gli udir le ninfe de' vicini colli,
le ninfe, ch'a me poi meste e **dolenti**
vennerlo a riferir con gli occhi molli.
Ma l'orgoglioso bue, che d'ire **ardenti**
avea gli spirti infuriati e folli,
non curando i suoi preghi o le mie doglie,
trasselo alfine over lasciò le spoglie.
(*Ad.* XIX, 92)

In aspro essiglio e 'n dura
povertà crebbi in quel sì mesti errori;
intempestivo senso ebbi a gli **affanni**,
ch'anzi stagion matura,
l'acerbità de' casi e de' dolori
in me rendé l'acerbità de gli **anni**.
L'egra spogliata sua vecchiezza e i **danni**
narrerò tutti? Or che non sono io tanto

E che fia poi se 'n su 'l vigor degli **anni**
mentre de' lieti dì l'april verdeggia,
giovane pianta e, per più gravi **danni**,
bella ancora e gentil, svelta si veggia?
Ma gli acerbi cordogli e i duri **affanni**
ahi qual angoscia, ahi qual dolor pareggia
di chi sterpato a la stagion più verde
de le gioie sperate il frutto perde?

596 È identificabile almeno un'altra coppia di rime provenienti dalla medesima canzone tassiana e ripresa da Marino in *Ad.* XIX, occultata mutando il numero delle voci dal plurale al singolare; cfr. infatti Tasso, *Rime* XX, 53–54: "e queste due d'umor sì larghe *vene* / non aguaglian le lagrime a le *pene*"; *Ad.* XIX, 14, 7–8: "si sforzan d'addolcir quell'aspra *pena*, / che 'l cor le strugge in lagrimosa *vena*". Miei i corsivi.

ricco de' propri guai, che basti **solo**
per materia di **duolo**?
(Tasso, *Rime* XX, 41–50)

(*Ad.* XIX, 5)

«Ne' vostri casi, o dei, non vi consolo,
che di pianto son degni, o di cordoglio;
ma chi langue d'amor non è mai **solo**:
anch'io d'Iasio rammentar mi soglio;
taccio quanto soffersi affanno e **duolo**,
ché l'antiche follie narrar non voglio;
narrerò d'un garzon tragedia tale
ch'io piansi più l'altrui che 'l proprio male[»].
(*Ad.* XIX, 125)

Dato l'orizzonte di senso già altamente problematico per il modello elegiaco nel genere epico per la riscrittura della Didone virgiliana, la ripresa letterale e sotterranea delle parole-rima tassiane attesta come Marino intenda deliberatamente minare, a livello sistemico e più in profondità, anche un modello elegiaco nel genere lirico. Nella stratificazione di autorità poetiche e di modelli sviluppatisi intorno al motivo tragico della morte di una figura amata, Marino rigetta simbolicamente entrambe le varianti di tragicità, epica e lirica, in ugual misura con un unico gesto poetico. Con la chiusura dell'episodio paradigmatico della Venere dolorosa, giocata sulle sonorità e sui simboli più tradizionali della dolcezza poetica, sembra così avvenire l'affermazione di un modello di poesia "anti tragica", se non addirittura il programma di un più manifesto scrivere lascivo nel momento in cui si sceglie apertamente di indugiare sugli amplessi dei protagonisti.[597] Resta però il dubbio se a tale esempio di scrittura mariniana possa essere correttamente attribuita questa etichetta. Come sembra difficile che un intreccio tecnico tanto esteso sia operato dal poeta in modo inconsapevole, sembra altrettanto difficile che la commistione fonica e stilistica dei diversi registri comprometta il solo registro tragico-elegiaco. Di fronte a una compenetrazione strutturata su molteplici livelli testuali sembra probabile che risultino coinvolti anche gli altri registri.

597 Almeno in sede di nota occorre fare riferimento al discorso d'autore, promesso e mai realizzato, sullo «scrivere tenero e lascivo» con cui presentare l'*Adone* al pubblico italiano. Sulla vicenda cfr. Russo, *Marino*, pp. 262s.

Dalle riflessioni cinquecentesche sappiamo che esistevano degli indicatori per individuare gli stili, comunque assoggettati – almeno sino agli sviluppi teorici della coeva retorica ecclesiastica – al vincolo del *decorum*. In questo studio ci siamo limitati a ricostruire i parametri relativi alla sonorità, vale a dire le posizioni riguardanti i singoli fonemi e il concorso vocalico. Limitandoci dunque a tale singolo ambito, ma tenendo pur presente il più ampio contesto, notiamo che, nell'episodio mariniano in questione, si assiste a un fenomeno estremamente problematico dal punto di vista della retorica stilistica e della poetica tradizionale: la compresenza, *simultanea* e non alternata secondo presupposti temporali, di fonemi riconducibili a stili differenti nello stesso passaggio testuale, con conseguente e illecito scardinamento dei confini tra gli stili. Verosimilmente, per la trasgressione del principio dell'*aptum*, ci si aspetterebbe una rottura tra i registri per l'impossibilità di far coesistere lo stile alto e basso, poi sfociante nel degradante abbassamento di un esemplare di latinità aurea o di altre fonti autorevoli nella stratificazione di riferimenti letterari e teorici tra loro incompatibili. Le rotture appaiono tuttavia sfumate proprio per l'ambiguità del gesto mariniano che tenta di dissimulare i materiali eterogenei in unico flusso omologante. Più di un'atmosfera di "anti tragico", e cioè di tragico degradato nel suo opposto comico, sembra più corretto parlare di un'atmosfera posta a metà strada tra tragico e comico, non nettamente identificabile né con l'uno né con l'altro tono.

Un simile esito è possibile nel momento in cui Marino si serve simultaneamente di diversi dispositivi integrandoli nello stesso passaggio. Seppur tali dispositivi siano in teoria riconducibili a un determinato repertorio, forse non sempre coerente ma relativamente stabile nella prospettiva cinquecentesca, l'integrazione rende l'attribuzione a un determinato registro incerta, se non addirittura ambigua. È così commesso un significativo illecito, perché la commistione stilistica era legittimata nello stesso testo a patto che si trattasse sempre di una oscillazione riconoscibile, che mai impedisse una chiara identificazione degli stili e che mai si verificasse nella stessa porzione testuale. Anche se i parametri potevano essere elastici, variabili secondo il giudizio del poeta e non sempre coerenti tra loro per le concorrenti precettistiche di riferimento, la presenza di un discrimine tra gli stili era prevista da tutti i sistemi.[598] Per citare qualche esempio, era prevista non solo dai sistemi relativamente prossimi a Marino dal punto di vista

598 Ermogene (*de id.* 222, p. 5) parla esplicitamente di "those elements that are most characteristic of each type".

cronologico come quelli di Tasso[599] e di Barbaro,[600] ma anche dagli stessi sistemi pluristilistici più antichi. Lo stesso principio era garantito persino dai sistemi più flessibili, come quelli di Ermogene e dello pseudo Demetrio: entrambi fornivano un esteso elenco di dispositivi con cui realizzare un certo stile, fungendo così anche da normativa indiretta. Lo pseudo Demetrio poneva inoltre almeno una restrizione alla commistione stilistica indiscriminata, sanzionando proprio la commistione tra stile alto e basso che si verifica nello specifico episodio mariniano e, in parallelo ma con esiti ben diversi, nel poema eroicomico seicentesco.

599 Cfr. almeno Tasso, *Discorsi del poema eroico* IV, p. 654, per cui il concetto funge da discrimine condizionando le scelte elocutive: "quantunque Giulio Cesare Scaligero porti contraria opinione, dicendo che non è necessario che nel caratter grande sian grandi le cose, e nel sottile sottili, ma che basta nel poeta l'usar parole scelte, sonore, depinte, e la composizione de le cose numerosa. Ma in queste parole doppiamente s'inganna: prima perché lascia a dietro i concetti e le sentenze, il qual errore è insopportabile: da poi, perché esclude le cose". Il principio era già esposto nei *Discorsi* giovanili: "la determinazione della cosa si fa sempre da quella parte che signoreggia; ed hassi prima riguardo a quello che viene ad essere intenzione principale" (*Discorsi dell'arte poetica* III, p. 410). Huss/Mehltretter/Regn (*Lyriktheorie(n)*, pp. 118–120, qui p. 119) rilevano come il principio valga anche per uno stile estremamente flessibile come il lirico: "Für den Stil des Lyriken heißt dies, dass er nach vielen Richtungen hin offen ist. Diese – der großen Bandbreite möglicher Rede- und Darstellungsanlässe Rechnung tragende – Flexibilität hat *jedoch eine Grenze, die durch die Erkennbarkeit des für die Gattung konstitutiven Stils bestimmt wird*"; sebbene le successive riflessioni tassiane flessibilmente pieghino questo principio attribuendo crescente importanza alla commistione di generi diversi (per cui ivi, pp. 121–130, in particolare p. 127), esso resta valido: la commistione stilistica tassiana non assumerà mai le forme della *mezzanità*. Sul "principio dell'impasto dominante" cfr. anche Grosser, *Sottigliezza*, pp. 131–134. Miei corsivi.

600 Barbaro distingue tra la teoria, che richiede di distinguere le forme stilistiche semplici per impararle correttamente, e la prassi, che ammette il pluristilismo proprio per ottenere "una ottima mescolanza" il più prossima possibile all'ideale "ottima mistura, dalla quale n'uscirà l'ottima et universale idea della orazione"; non si tratta però mai di una mistura indiscriminata e idiosincrasica delle forme, perché sempre "bisogna sapere il modo di usarle et accomodarle nella civile orazione" serbando il *decorum* e gli altri parametri di riferimento elucidati (Barbaro, *Della Eloquenza*, p. 449). Solo così non si otterrà un *monstrum*, un "accozzamento di cose repugnanti", ma una "amorevole fratellanza" degli opposti: "[ARTE.] Che credi tu che vaglia poi cotesta mescolanza, che nella purità ritenga grandezza e peso, nella semplicità, forza e splendore, et abbia nella grandezza del bello e dilettevole, e che aspramente piacevole e piacevolmente aspra si dimostri, pungendo et ungendo (come si dice) ad un'ora stessa; e, facendo che quello che è nelle sentenze ampio e ripieno, sia nello artificio ampio e leggiadro? Et in tal modo accompagnando le figure d'una forma con le parole d'un'altra, di più contrarii (cosa alla natura medesima riputata impossibile) farne una amorevole fratellanza, onde poi questo generoso accozzamento di cose repugnanti empia sguardo di meraviglia?" (ivi, pp. 383s.). Forzando anacronisticamente i tempi, si potrebbe dire che, già nei primi decenni del Cinquecento, si ha già una sanzione teorica molto chiara della *mezzanità* mariniana.

La commistione stilistica mariniana è dunque molto diversa da quelle ammesse dalle poetiche e dalle retoriche precedenti e forse per questo, a livello teorico, il poeta si limita a parlare di *mezzanità*. In merito, è imprescindibile l'osservazione di Marco Corradini, il quale ritiene che la *mezzanità* possa essere interpretata come un indicatore della poesia seicentesca, quale marca stilistica per la realizzazione di un medio stile di eredità tassiana, frutto di una comune ma concorrente aspirazione di Marino e Stigliani sulla spinta di rivalità personali.[601] Partendo da Tasso, Corradini struttura così la *mezzanità* nei termini di una "questione di famiglia", dimostrando incidentalmente come le questioni stilistiche nel Seicento fossero sempre incorporate in contesti pragmatici più ampi della singola teorizzazione e spesso redatte in contesti di accesa polemica e competizione. Allo stesso tempo, lo studio di Corradini attesta un altro piano di stratificazione storica dietro il concetto teorico richiamato da Marino, per cui non casualmente avevamo menzionato lo pseudo Demetrio ed Ermogene. L'indispensabile prefatoria del *Ritratto al Duca* contiene infatti una definizione di *mezzanità* che si rifà alle precettistiche dei due retori. Nel momento in cui Marino definisce questo ideale tecnico-stilistico un connubio tra "venusto" e "grave" sta riprendendo due categorie stilistiche di origine retorica che, pur con molte variazioni e contraddizioni, avevano acquistato uno spessore e una fisionomia ben definita durante il Cinquecento.

Se il paratesto del *Ritratto* ha una funzione poetica essenziale, instaurando un legame tra la pretesa di novità mariniana quale fondamento della sua autorialità e la *mezzanità* stilistica quale cifra della sua maniera, si inscrive tuttavia in un contesto altamente ambiguo. Accanto alla paternità formalmente attribuita a un terzo,[602] la definizione dell'eccellente maniera del Marino, tecnicamente realizzata su tutti e tre i livelli retorici, si gioca pur sempre su un paradosso fondamentale. Sotto lo pseudonimo del Conte di Rovigliasco, Marino aderisce convenzionalmente al genere encomiastico affermando che il componimento è reso

601 Marco Corradini, "Questioni di famiglia. Tasso, Marino, Stigliani", in: *Studi secenteschi* 46, 324 (2005), pp. 45–69. L'inimicizia tra Stigliani e Marino risaliva già agli anni del soggiorno romano (cfr. Carlo Delcorno, "Un avversario del Marino: Ferrante Carli", in: *Studi Secenteschi* 16 (1975), pp. 69–150, in particolare p. 114; pp. 143–144). Al binomio di scontro Marino-Stigliani va aggiunto anche Gasparo Murtola che, negli stessi anni del *Ritratto*, aspira a raccogliere, con la *Creazione del mondo*, l'eredità tassiana della mezzanità stilistica. In proposito cfr. Russo, *Marino*, pp. 207s.; Corradini, *Commento Ritratto*, p. 64, nota 5.

602 Già intorno al 1615 (Carminati, *Tradizione*, p. 112) Stigliani smaschera lo pseudonimo di Marino; cfr. infatti Stigliani, *Postilla 2*, in: Clizia Carminati, "Le postille di Stigliani al «Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuello» del Marino", in: *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di Eraldo Bellini, Maria Teresa Girardi e Uberto Motta, Milano, V&P 2010, pp. 443–477, qui p. 452: "Questa lettera è dettatura del Mari[no] e mostra nello stile non altri che lui averla fatt[a]".

perfetto dalla perfezione della sua materia: tra le gesta di Carlo Emanuele e il poemetto vi è un rapporto analogico di corrispondenza diretta, per cui ogni pretesa di eccellenza si riflette al massimo collateralmente sull'autore del testo. Non casualmente, in esordio, Marino aveva paragonato il funzionamento del testo a uno specchio: "La principal cagione adunque ch'a ciò fare [a dedicare il panegirico] mi ha condotto, è stata solo per porre innanzi agli occhi di Vostra Altezza una imagine quasi viva delle virtù ch'ella dovrà imitare, et uno specchio lucidissimo dove potrà del continovo vagheggiar se stessa e le bellezze della sua regia casa".[603] Estendendo poi la legge del singolo genere del panegirico all'intero dominio della poesia, Marino afferma che il poemetto è eccellente perché eccellente è anche il dedicatario, il Principe Vittorio Amedeo, figlio di Carlo Emanuele: "Componimento, che per essere indirizzato al vero e principal fin della poesia, ch'è il celebrare gli eroi, merita d'essere appellato perfetto".[604]

Come tuttavia dichiara lo stesso titolo dell'opera, il poemetto-specchio in cui la casa Savoia può ammirar sé stessa è anche un ritratto. Sulla base di questo nuovo rapporto analogico, dal momento che, sostiene Rovigliasco, ogni rappresentazione artistica ha un artefice ben preciso dalla maniera chiaramente individuabile, Marino può riportare sé stesso, prepotentemente, al centro della *Dedica*, sostituendo le proprie lodi alle lodi dei destinatari e fruitori del testo. Di Marino si loda il "fiorito e fertile ingegno", la "singolarità", si afferma addirittura con una riscrittura biblica che, nel creare questo poeta, "la mano di Dio non è abbreviata con alzarsi a sì sublime grado di gloria",[605] ma soprattutto si insiste sulla sua indiscussa fama e rilevanza sul panorama poetico nazionale. Certamente Marino si autopubblicizza per necessità biografiche, per assicurarsi la protezione e un ruolo di primo piano presso la corte di Savoia, ma allo stesso tempo si pone come *il* modello più riuscito di eccellente poesia:

> Comandò Augusto ai presidenti delle provincie che non lasciassero strappazzar il suo nome da scrittori dozzinali. Ordinò Alessandro che niuno altro ardisse di dipignere la sua imagine che Apelle, e niuno altro scolpirla che Lisippo. Né dovrebbono permettere i signori supremi che l'ombra degl'ingegni plebei intorbidasse il lume della lor gloria, e che l'altrui indignità avvilisse l'altezza de' meriti loro. [...] Perciò a dirne il vero non conveniva allo splendore di

603 Marino, *Dedica al Ritratto* 2, p. 62.

604 Marino, *Dedica al Ritratto* 6, p. 65. La formula della «celebrazione degli eroi» ben attesta il riscontro di Corradini ("Potere", p. 166), secondo cui Marino fa coincidere il codice encomiastico con l'epico, concependo il panegirico come un "valido banco di prova per [...] l'epopea" su cui misurare un nuovo stile e una nuova materia; si tratta tuttavia pur sempre di una circostanza andata normalizzandosi nel corso del Cinquecento (ibid.).

605 Marino, *Dedica al Ritratto* 7–8, pp. 66s. Per la riscrittura biblica [*Is.* 59, 1: *Ecce non est abbreviata manus Domini*] cfr. Corradini, *Commento Ritratto*, p. 66, nota 7.

> quell'unico sole altra penna che di questa unica fenice. Né doveva il più degno prencipe di questa età esser da altri cantato che dal prencipe della moderna poesia. E certo, sì come nelle azioni di quello si può oggi verificare l'idea et il ritratto del vero prencipe da alcuno antico sotto incerto nome ombreggiato, così dai versi di questo si può raccorrre il modello e l'essemplare dell'eccellente poeta, che la natura suol tanto di rado produrre e l'arte con tanta malagevolezza ridurre a perfezione.[606]

Il passaggio costituisce uno snodo fondamentale perché fa emergere il paradosso. Da un lato, la richiesta di protezione si basa su un rapporto analogico, sull'antica usanza che lega a filo doppio il potere alla letteratura e il potere alle arti;[607] dall'altro, si basa sull'invito a riconoscere universalmente e definitivamente l'eccellenza del Marino. Nelle pagine precedenti il Conte di Rovigliasco aveva tuttavia negato entrambe le possibilità. Aveva insistito sulle qualità del Marino ritrovatore di novità "quando pareva che tutti i primi e sovrani luoghi di cotal professione fussero occupati",[608] quale artefice di poemi nuovi (di un "componimento nuovo, [...] il primo che si sia ancora nella nostra lingua veduto"), ma soprattutto quale autore "alquanto fuor dalle antiche regole uscito, allontanandosi dal solito costume degli altri".[609] Aveva inoltre affermato in esordio che Marino non necessitasse di ulteriore fama: "Dedico a Vostra Altezza il presente panegirico. [...] Non per illustrare col nome di sì riguardevole personaggio il nome dell'auttore, ché già egli è per tutto

606 Marino, *Dedica al Ritratto* 8–9, pp 67s.

607 Sul rapporto tra poesia e potere nel *Ritratto* cfr. Corradini ("Potere", pp. 179s.), il quale mostra come Marino riutilizzi sistematicamente i medesimi passaggi attribuendoli indifferenziatamente all'uno o all'altro protettore secondo le convenienze. Cfr. anche Emilio Russo ("L'*Adone* a Parigi", in: *Filologia e critica* 35, 2/3 (2010), pp. 267–288) sul riuso di ottave identiche, inizialmente dedicate al favorito della regina Concino Concini, in *Adone* 1616, poi dedicate a Luigi XIII dopo l'esecuzione dello stesso Concini e l'estromissione della regina madre dagli affari di governo. Combinando i risultati dei due studi emergono due tratti della personalità di Marino conciliabili con il ritratto tracciatone da Giovanni Pozzi (*Commento*, pp. 122–140): Marino sarebbe animato da una fondamentale sfiducia verso i potenti, che considera tra loro opportunisticamente interscambiabili (Corradini), ma avrebbe anche una straordinaria capacità di adattamento ai cambi di fortuna in situazioni altamente pericolose (Russo). È dunque fatto assodato dalla critica che il poeta abbia una concezione ideologica del rapporto tra potere e arti fortemente ambigua. È tuttavia significativo che, nella *Dedica al Ritratto*, tale fatto non sia riscontrabile soltanto a posteriori, ma sia già presente nel testo: Marino stesso pone il rapporto tra potere e arti in contraddizione, quando rovescia la funzione tradizionale del panegirico (la lode del potente) in un'autocelebrazione. Qualcosa di simile avviene anche nella *Dedica* a Maria De' Medici dentro l'*Adone*: la presenza di numerose collocazioni con cui Marino descriverà poi il proprio stile nel poema contribuisce a spostare il focus del discorso dalla regina al poeta. Si potrebbe ipotizzare un legame ideologico tra la *Dedica* del *Ritratto* e la *Dedica* dell'*Adone*: anche questo ultimo paratesto gira intorno al medesimo tema, l'ambiguo rapporto tra il potere e le arti.

608 Marino, *Dedica al Ritratto* 7, p. 66.

609 Marino, *Dedica al Ritratto* 6, pp. 64s.

et appo tutti non meno celebre che conosciuto".[610] L'architettura paradossale del paratesto si basa così su un'aderenza formale alle convenzioni del genere, che vengono poi di fatto opportunisticamente piegate alle proprie esigenze. È un evidente rovesciamento arguto dato che attesta un'estrema consapevolezza dei meccanismi e delle convenzioni strutturanti il genere stesso.[611]

Un simile contesto di partenza arguto e paradossale, teso tra l'allontanamento dal passato e la novità, pone in dubbio la validità dei riferimenti teorici particolari con cui Marino descrive la "mezzanità temperata di venusto e di grave".[612] Pare ragionevole escludere un allineamento teorico integrale e serio alle precettistiche retoriche del passato, ma la semplice menzione di categorie stilistiche tanto note in un paratesto di svolta, così importante per il consolidamento del futuro poetico del poeta, è quanto mai curioso. Sembra dunque del tutto possibile che tale fenomeno risponda a un fine pragmatico ben preciso: segnalare opportuna-

610 Marino, *Dedica al Ritratto* 1, p. 61. Cfr. la ricostruzione di Pozzi ("Preliminari", pp. 223s.), il quale sconfessa o quanto meno problematizza la "presunta leadership" mariniana tra il 1609 e il 1614: "Ovunque si giri lo sguardo su quegli anni, non si vedono in giro dei marinisti, bensì gente che aveva superato e anche distanziato il Marino; gente, giovane, che l'accusava con spregiudicatezza di accarezzare le poesie altrui come proprie figliuole; gente dalla mente facile a teorizzare, cosa sempre importante in avanguardia [...]; gente che usciva alle stampe con tempestività e flusso costante mentre egli continuava a solleticare il pubblico con promesse non mantenute".

611 Cfr. Fingerle (*Lascivia*, pp. 74–91), per cui operazioni simili hanno coinvolto anche un'altra tipologia di paratesto mariniano, e cioè le allegorie dell'*Adone*. Tali considerazioni, unite alla presente analisi della *Dedica*, fanno emergere il ritratto di un poeta che scardina deliberatamente e sistematicamente il repertorio dei generi e degli strumenti poetici a sua disposizione. Affine a questa linea argomentativa il rilievo di Pozzi (*Commento*, p. 72), secondo cui "il rispetto dei generi letterari è per Marino [...] la maschera sorridente che copre il ghigno talora insolente". Diversa, ma non inconciliabile la posizione di Gerhard Regn ("Metaphysische Fundierung und ästhetische Autonomie. Ambivalenzen barocker Kunstkonzeption in Marinos *Dicerie sacre*", in: *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, a cura di Joachim Küpper e Friedrich Wolfzettel, Monaco, Fink 2000, pp. 359–382) sulle *Dicerie sacre*. Regn ritiene infatti che Marino riprenda una tradizione di genere ben precisa per sfruttarla a livello parassitario, infrangendo le convenzioni istituzionali alla base del genere stesso per perseguire un proprio programma estetico individuale: le *Dicerie*, varianti laiche della predica omiletica, oltre a mescolare elementi sacri e favolosi trattano apertamente le controversie teologiche, andando di fatti contro le direttive del Concilio di Trento (su cui *infra* § 2.1.4). Questa circostanza non sarebbe però motivata da un tentativo "eretico" di sconfessare i valori cristiani quanto dal tentativo di fondare e legittimare su base teologica le istanze di un'estetica profana: la relativizzazione dei contenuti sacri sarebbe cioè una conseguenza soltanto indiretta di questo primario obiettivo (p. 371). Per un poeta ambiguo e antifrastico come Marino sembra tuttavia ragionevole ammettere almeno una certa porzione di irriverenza nelle commistioni tra sacro e profano e nei rovesciamenti mirati dei generi e dei modelli assorbiti.

612 Marino, *Dedica al Ritratto* 7, p. 64.

mente al pubblico la propria competenza e accurata conoscenza di un *discours* teorico, senza entrare nei dettagli. Se si pensa al dialogo *Del concetto poetico* (ca. 1598–1603, posth. 1898) di Camillo Pellegrino appare del tutto possibile che Marino fosse percepito dai coevi come competente in fatti di stilistica. Nella finzione dialogica, Pellegrino affida a Marino un lungo intervento dimostrativo dei diversi possibili usi dei concetti poetici dentro i componimenti petrarcheschi. Il Marino della finzione argomenta sulla base delle "idee o forme d'Ermogene"[613] per dimostrare come il pluristilismo sia una legge costitutiva della poesia:

> Perciocchè le Idee d'Ermogene si vanno spesso mescolando per tutti gli stili; ed è quasi impossibile che un componimento sia tessuto tutto con dei sensi proprij d'un solo stile. Ben vero dal subietto e dalla maggior parte de' sensi si può far giudicio s'un sonetto sia di stil grande o se di mezzano, perciocchè s'egli sarà di stile sovrano si vedrà aver più sensi gravi che dolci, e se di mediocre più sensi dilettevoli ed ornati che gravi severi.[614]

La posizione del Marino fittizio sicuramente diverge da quella del Marino biografico, dato che il primo pronuncia esattamente quell'avvertimento che il secondo sistematicamente infrange: anche in presenza di un diffuso e marcato pluristilismo nel componimento, deve esservi un discrimine tale da permettere di identificare in modo inequivocabile lo stile dominante. L'iniziativa di introdurre Marino quale interlocutore nel dialogo cui attribuire tali interventi teorici pare essere ascrivibile al solo Pellegrino,[615] per quanto i due si conoscessero personalmente

613 Camillo Pellegrino, *Del concetto poetico*, a cura di Bernardo De Luca, Roma, Salerno 2019, p. 62, cui si rimanda per la genesi dell'opera (ivi, p. 97). Per De Luca (*Introduzione*, pp. 7–30, qui pp. 20s.), il Marino alter ego dell'autore nella finzione dialogica esplica la posizione del Delminio, noto commentatore di Ermogene, che media tra Pellegrino e tale precettistica (per Delminio cfr. § 2.1.1; § 2.1.2).

614 Pellegrino, *Concetto*, p. 63. È assai significativo che Marino faccia riferimento proprio al pluristilismo di Ermogene, perché, sottolinea De Luca (*Note*, p. 90, nota 20), "il punto di forza della tradizione ermogeniana era proprio l'idea che non esistessero stili puri, se non nella schematizzazione teorica". Marino sembrerebbe quasi a farsi portavoce *ante tempore*, già verso la fine del Cinquecento, di una certa nozione tecnica di *mezzanità* legittimata nei circoli accademici del Petrarchismo meridionale, almeno al livello della concreta produzione poetica.

615 Sul tema De Luca, *Introduzione*, p. 24. Lo scambio di epistole e sonetti tra Marino e Camillo Pellegrino è attestato nell'epistolario (Marino, *Lettere*, n. 14 a Camillo Pellegrino, di Caiazzo, il 25 marzo 1598, pp. 24–26). Si tratta di una lettera di ringraziamento dai toni formali, che allude a uno scambio di sonetti poi pubblicato nella *Lira* (*Cantar s'ode Marin, sì dolcemente* del Pellegrino cui Marino risponde con *Cantai, Camillo hor piango: amor sovente*), come già rileva Guglielminetti (*Commento Lettere*, p. 26, nota 2). La lettera è solo incidentalmente inerente a fatti di poetica, ma è comunque rilevante perché riconferma l'importanza della *dolcezza* accompagnata da *lumi*: "Può nondimeno e dee assicurarsi che dove ho lasciato di risponderle con la penna l'ho corrisposto affettuosamente con l'animo, e frattanto ammirato il componimento leggendolo e rileggendolo, e sempre con nuovo piacere per la somma sua dolcezza e leggiadria e per contenere

per la frequentazione dei medesimi ambienti accademici napoletani, l'accademia di Giulio Cortese e il circolo letterario del Principe di Conca. La circostanza attesta comunque, indirettamente, come Marino potesse essere ritenuto una personalità sufficientemente qualificata da rappresentare l'alter ego teorico dell'autore del dialogo risultando convincente nel ruolo.

Per tornare però alla prefatoria del *Ritratto*, va detto che l'adesione giocosa e di facciata alle precettistiche retoriche non è una prerogativa del solo Marino; un confronto con l'argomentazione di un coevo può quindi essere utile per chiarire l'ipotesi prospettata. Come nota Marco Corradini, proprio nello scontro stilistico contro Marino, anche lo stesso Stigliani argomenta a favore della *mezzanità* del proprio poema, *Il Mondo nuovo* (1617), rifacendosi alla precettistica ermogeniana.[616] Ciò avviene in un paratesto, la *Lettera risponsiva ad Aquilino Coppini*, che accompagna la stampa del poema, in un testo dunque un decennio più tardo rispetto alla *Dedica* del *Ritratto*, stampato invece a Torino nel novembre del 1608.[617] Nel paratesto di Stigliani, il riferimento ad Ermogene non è che un breve accenno, strumentalizzato quale esempio autorevole di una classificazione che sfuma i tre stili tradizionali dall'interno per ottenere una serie di ripartizioni interne. Stigliani è consapevole che l'analogia tra il proprio e il sistema del retore non funziona perfettamente perché agisce su livelli argomentativi diversi; difatti, se ne distacca apertamente. Questo impiego funzionale e riduzionistico di Ermogene sembra tuttavia bastare, nella mente del poeta, a garantire legittimità alla propria concezione sfumata dei tre stili, dalla quale fa direttamente derivare la legittimità della scelta di stile concretamente realizzata con il poema. Il procedimento argomentativo sembra costituire un caso di moderno *name-dropping*:

---

in sé certi lumi che mi hanno quasi visibilmente rappresentata la nobiltà del suo chiarissimo ingegno. Nè altra cosa d'imperfetto, per quanto io mi stimi, gli si potrebbe attribuire fuorchè solo il suggetto, mentre ha preso a far comparire un nano gigante" (ivi, p. 16). L'affinità dei tecnicismi usati da Marino e Pellegrino è attestata dal dialogo *Del concetto poetico*, che definiva i concetti "lume ed ornamento d'ogni bella compositione" (Pellegrino, *Concetto*, p. 37). Più di vent'anni dopo, Pellegrino sarà menzionato tra i letterati illustri, sodali del Marino nella *Lettera ad Achillini* (qui p. 32).

616 Corradini, "Famiglia", p. 60: "Assunto critico fondamentale della *Lettera responsiva* dello Stigliani al Coppini è la collocazione del poema colombiano ad un preciso livello di una altrettanto ben definita scala stilistica: posta la tripartizione tradizionale tra elocuzione «alta, mezzana ed umile», il materano arriva a sostenere che i tre stili «si soddividono ciascheduno in tre gradi: l'alto in tre gradi d'altezza, il mezzano in tre gradi di mezzanità e l'umile in tre gradi di umiltà», [...] portando a sostegno dell'affermazione, oltre ad alcuni giudizi personali, la complessità della classificazione del *De ideis* di Ermogene".

617 Sulla cronologia del *Ritratto*, cfr. Russo, *Marino*, pp. 26s. La *Lettera Coppini* è datata 2 marzo 1617.

> Gli stili sì come sono divisi in quelle tre spezie, cioè alta, mezzana ed umile, così si soddividono ciascheduno in tre gradi: l'alto in tre gradi d'altezza, il mezzano in tre gradi di mezzanità, e l'umile in tre gradi di umiltà. La quale soddivisione è realissima anch'essa, se non è falso che gli stili patiscano in sé quella latitudine già da me provata con la ragione ed esemplificata con Virgilio, Ovidio, Bernia, e Caporali: oltre che tra i Greci Hermogene pariamente conobbe questa ampiezza e partì quello stil che noi chiamiamo alto in sei membri, cioè in *severo*, *aspro*, *veemente*, *splendido*, *vigoroso* e *comprensivo*; bensì si fatto partimento sia diverso in numero dal nostro, ed abbia altri riguardi. Dico per risposta, che essendo il *Goffredo* composto nel primo grado dell'altezza, e 'l *Furioso* nel terzo, e veggendo io nella nostra lingua disoccupato il secondo, il quale senza dubbio è il migliore (perché per essere nel mezzo può meglio che gli altri due schifar gli eccessi e participar le perfezioni), l'ho occupato, non solo per potere schifar l'oscurità del *Goffredo* e la bassezza del *Furioso*, ma per poter ancora participar la gravità dell'uno e la chiarezza dell'alto: per la qual cosa io sia poi egualmente letto, e da dotti, e da ignoranti, e non m'avvenga come a lor due, un de' quali è favorito da i soli letterati, e l'altro dal solo popolo. Parlo per conto dello stile e della dicitura, e non in quanto ad altri rispetti.[618]

Poco prima, sempre a fini utilitaristici, Stigliani aveva menzionato le precettistiche dello pseudo Demetrio e di Ermogene, alludendo nello specifico alle prescrizioni di entrambi intorno allo stile alto per descrivere lo stile tassiano della *Liberata*. Al poeta materano non sembra importare se la definizione sia adeguata all'oggetto o se la sovrapposizione delle due precettistiche sia effettivamente operabile. La definizione della *Liberata* non è altro che un inciso, funzionale soltanto a inquadrare ciò da cui preme distanziarsi, ossia uno scrivere deficitario perché oscuro e gonfio: "(io chiamo altissimo quel del *Goffredo*, il quale è il medesimo con quel che Hermogene chiama 'grande', e Demetrio 'magnifico', ogni volta però ch'essa grandezza o magnificenza si stenda tanto in sú, che giunga a confinar con la gonfiezza)".[619] Per postulare l'altro polo, e cioè la "bassezza" del *Furioso*, Stigliani invece non vede la necessità di riferirsi esplicitamente alla precettistica dei due retori, ma ne ricava indirettamente la definizione stilistica osservando ciò che il poema non è rispetto all'opera tassiana: "Che il *Furioso* sia, come io ho detto, più chiaro nella sentenza che non è il *Goffredo*, e più ordinato nella locuzione, e più evidente nel rappresentare, e più ricco nel trovare, non cred'io ch'abbia mestier di prova, per esser cosa troppo manifesta".[620]

Proprio perché più tarda del paratesto mariniano, la *Lettera Coppini* attesta due dati interessanti, l'uno di ordine particolare, l'altro di ordine generale. In senso particolare, il paratesto illustra altre modalità con cui si realizza il già com-

618 La *Lettera Coppini* è edita da Marzio Pieri, da cui si cita: Tommaso Stigliani, "Stigliani: lettera sul Mondo Nuovo", in: *Per Marino*, pp. 389–411, qui p. 401.
619 Ivi, pp. 399s.
620 Ivi, p. 399.

plesso rapporto poetico e personale tra Stigliani e Marino. Stigliani si serve di un procedimento argomentativo di *name-dropping* già attivo nel paratesto mariniano, quasi a voler ripagare il rivale con la stessa moneta in una polemica stilistica che si era e si sarebbe espressa con una serie di accesi botta e risposta, con un intreccio di testi in cui ci si serviva principalmente di colorite e diffamanti offese personali, senza precludersi la possibilità di ricorrere a ulteriori e ben più pericolosi mezzi.[621] Nella *Lettera Coppini*, Stigliani sta chiaramente attaccando Marino quando afferma di avere imitato la maniera poetica di alcuni "corrottori del secolo", che si servivano delle "più strane", "più stiracchiate, e le più ladre metafore", in alcuni "scherzi a loro imitazione", riprendendo così, allusivamente, parte del lessico tecnico che il poeta napoletano positivamente associava alla propria maniera.[622] Osservato il fenomeno da questa prospettiva, sembra del tutto

621 Per citare il più celebre esempio di offese verbali intercorse tra Marino e Stigliani, nel *Mondo nuovo* compare un "pesciuom / [...] detto altramente il cavalier marino, / verace bestia, bench'al vulgo uom sembra" o "in vero / scimia del mar", cui è sottesa l'accusa di plagio (Stigliani, *Mondo nuovo* XIV, 34–35, citato in Pieri, *Per Marino*, pp. 105–216, qui p. 145). Altrettanto significativa è la dicitura "Colombai[a]" nella *Lettera ad Achillini* (p. 37): suggerita al Marino dal tema del poema dello Stigliani sulle imprese di Colombo, l'etichetta è intesa in orizzonte equivoco per ridimensionare in modo sprezzante le ambizioni epiche del rivale (in proposito già De Maldé, *Commento Sampogna*, pp. 37s.) e, con l'inasprirsi di un conflitto ormai decennale, si sostituisce a *Colombeide*, variante sempre ambigua ma meno offensiva impiegata già nella *Murtoleide* (*Fischiata* I, 9–10: "[...] tu con stil degno d'alloro / ti sei messo a compor la Colombeide"). L'immagine dello Stigliani aspirante colombo suggerirà al napoletano una serie di associazioni offensive giocate sul minimo comune denominatore del volatile: non ancora gufo come nell'*Adone* (*Ad.* IX, 183–188), nella *Lettera ad Achillini* (p. 40) il materano è anche un "Gallo, che canta bene, ma ruspa male, romanzando in uno stilaccio così sciagurato che pare appreso dagl'improvvisanti di Puglia, o da' pitocchi di Spoleto", con allusione allo stile sgraziato del Murtola (per cui cfr. De Maldé, *Commento Sampogna*, ibid.). Per quanto concerne più attive dinamiche di sabotaggio, Stigliani sospetta che Marino abbia osteggiato la stampa delle proprie *Rime* sfruttando l'amicizia con il Ciotti (sul tema Carminati, *Inquisizione*, pp. 19–31; Delcorno, *Carli*, pp. 143s., per la testimonianza dello Stigliani in una missiva del 1606 spedita a Ferrante Carli: "Ho inteso con mio infinito stu<pore> della lettera di Vostra Signoria di 21 di dicembre l'aviso che mi dà, che costì sia opinione che il Marino habbia tramato la prohibitione del mio libro"; cfr. sempre ivi, pp. 131s., per la testimonianza dello stesso Carli intorno a un episodio risalente all'anno precedente, quando si era trovato costretto a intervenire per sedare sul nascere un alterco tra i due rivali, che si erano quasi percossi per la strada proprio a causa di un furto ai danni dello Stigliani). Pochi anni dopo, nel 1609, Marino ritiene Stigliani responsabile della denuncia depositata contro di lui presso l'Inquisitore di Parma (Carminati, *Inquisizione*, pp. 47–56).

622 Stigliani, *Lettera Coppini*, pp. 398s.: "Né posso io in vero non meravigliarmi dello sciocco abuso di questi sopradetti corrottori del nostro secolo, i quali richieggiano l'altezza non dico in ogni parola, ma in ogni sillaba ed in ogni lettera, e quel ch'è peggio, in ogni soggetto, essendo vizio appo loro ch'una Pastorale non sia alta: il che altro non è ch'un voler distruggere dal suo pedale tutta l'arte dello stile, e volger sossopra il mestiere. Ma con tutto che cotesto lor parere

probabile che Stigliani stia imitando ed esasperando anche i procedimenti argomentativi del rivale, agendo sulla spinta di quella stessa certa ambiguità – tesa tra intento parodiante e serio – già riscontrata dalla critica per gli esiti poetici composti alla maniera del Marino.[623] Verosimilmente, dunque, Stigliani ricorre al procedimento di *name-dropping* proprio perché usato dallo stesso Marino.

In senso più generale, poi, il paratesto di Stigliani fornisce una prova indiretta della risonanza delle teorie di Ermogene e Demetrio nel Seicento, ormai tanto diffuse e note da essere attivamente impiegate anche dai poeti a livello argomentativo quali esempi di autorità consolidatesi in ambito stilistico. Il fatto che queste stesse autorità siano però riprese strumentalmente e integrate in contesti

intorno all'altezza sia ridicolo, ridicolissimo è però il modo ch'essi poi tengono per formar quella ne' loro componimenti, poiché usano per tutto, oltre della laida affettazion delle voci e del costrutto, le più strane, le più stiracchiate, e le più ladre metafore ch'orecchia umana abbia mai in altre età sentite. Il che ha somministrato a me piacevole occasione di compor talora questi anni adietro (come ho fatto) alcuni scherzi a loro imitazione, introducendo nella nostra lingua questa nuova maniera di burlesca poesia incognita agli antichi, sì come si vedrà nel quarto libro delle mie *Rime*, che in brieve si ristamperanno corrette, ov'io in cambio de' tolti indovinelli, ho messo essi scherzi".

623 Assai celebre è il caso della lettera, attribuita a Marino, ma scritta dallo stesso Stigliani sulla falsa riga del napoletano, sui principi di poetica «marinistica»: la parodia risultò tanto convincente da non essere riconosciuta dai sodali di Marino, fluendo tra gli originali raccolti per l'edizione postuma dell'epistolario; la "impostura" venne smascherata soltanto in tempi moderni da Benedetto Croce (*Nuovi saggi della letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza 1931, pp. 11–18, qui p. 16; il falso si legge in Marino, *Lettere*, pp. 618s.). Per la sua convincente abilità nel riprodurre i moduli poetici mariniani, raggiungendo autonomi esiti lontani dalla norma tardorinascimentale e dunque percepiti come affini al presunto «marinismo», parte della critica ha letto la parabola poetica dello Stigliani alla luce di un "paradossale «gran rifiuto»" (Pieri, *Per Marino*, p. 28): secondo questa interpretazione, pur presentandosi formalmente come antimarinista, il materano convergerebbe, a livello sotterraneo, verso i medesimi sviluppi del Marino e dei suoi affiliati, assumendo così una posizione poetica contraddittoria, tesa tra l'aperta satira e un ambivalente fascinazione e compiacimento per lo *stile metaforuto* (sul tema cfr. esemplarmente B. Croce, "Sensualismo", p. 379: "Marinista è, perciò, da considerare il medesimo Stigliani; per quanto si dilettasse la poesia dei marinisti"; F. Croce, *Tre momenti*, pp. 95–115, qui p. 97: "Ma lo Stigliani [...] si era fermato in una posizione ambigua di cinquecentismo corretto da estrosità, un po' sulla linea del Marino più giovanile"). Ottavio Besomi (*Esplorazioni secentesche*, Padova, Antenore 1975, pp. 108–130) ha ribilanciato questo giudizio, riconoscendo come lo Stigliani abbia a sua volta esercitato un certo influsso sul Marino nel campo della sperimentazione lirica a inizio Seicento: ha così dimostrato come il materano abbia prima simpatizzato con la prima produzione lirica del napoletano – le *Rime* del 1602 – maturando esiti poetici analoghi, se non addirittura più arditi, e se ne sia in seguito distaccato, senza alcuna contraddizione, con l'avvento della «seconda maniera» del Marino, retoricamente più elaborata e concettistica. Per un catalogo dei procedimenti parodianti di Stigliani, esemplificati dai suoi *Amori giocosi*, cfr. Ottavio Besomi, "Tommaso Stigliani: tra parodia e critica", in: *Studi secenteschi* 13 (1972), pp. 3–117, qui pp. 3–74.

ambigui, arguti o polemici è sintomo di una loro diversa percezione. I procedimenti di parziale allineamento teorico rilevati nei paratesti di Stigliani e di Marino si spingono oltre la semplice strumentalizzazione dei precetti. Non si tratta di utilizzo strategico di un modello contro l'altro né è intrapreso un tentativo consapevole di far quadrare sistemi diversi ed eterogenei anche a scapito dei problemi di compatibilità. Piuttosto, c'è un consapevole disinteresse teorico di base per cui l'argomentazione resta sul piano superficiale di un *discours* noto, citato ma non spiegato, e di cui si ignorano eventuali contraddizioni. L'adesione alle autorità sembra quasi parassitaria, perché un simile procedere inevitabilmente compromette l'effettiva solidità e valore di quegli stessi precetti cui si fa riferimento: ne risultano precetti estrapolati, autorità disintegrate.

Appare evidente che un simile fenomeno possa avere luogo soltanto conoscendo il *discours* di partenza, e specificatamente i precetti dello pseudo Demetrio e di Ermogene. Per quanto riguarda il solo Marino, non sussistono testimonianze dirette a causa della reticenza dello stesso autore nell'elaborare una teoria poetica organica. In una tesi di dottorato del 1992, dedicata proprio alla ricezione mariniana della tradizione retorica e letteraria di origine ellenistica, James Olney Ward porta però due indizi a suffragio dell'ipotesi: ipotizza che la conoscenza diretta dei trattati da parte di Marino si determini con la frequentazione del circolo letterario del Principe Matteo di Conca, il cui interesse per Demetrio ed Ermogene è stato largamente attestato dalla critica; sulla base della predilezione mariniana per autori non classici come Nonno di Panopoli e Claudiano, ipotizza poi che il poeta possa aver manifestato una simile predilezione per i modelli non classici anche nel senso stilistico e retorico del termine.[624] Per quanto concerne il solo Ermogene, Olney Ward nota correlazioni impressionanti ("striking correlations") tra la definizione della *dolcezza* (gr. *γλυκύτης*, '*sweetness*'), componente della quinta idea del *carattere* (gr. *ἦθος*), e alcuni tratti stilistici e strutturali dell'*Adone*,[625] nonché tra tale definizione e la teoria estetica della "visual imagination" esposta da Marino nelle *Dicerie Sacre*.[626] Ed effettivamente se la *dolcezza* ermogeniana ha l'obiettivo di persuadere il pubblico con la dolcezza dello stile e dei temi e se ad essa si addice uno stile melodioso, una certa tendenza alla *evidentia* visiva che si serve di descrizioni particolareggiate e della *ekfrasis*, nonché la presenza di concetti ben specifici, come la narrazione dei miti e degli amori sensuali, sembra del tutto logica la corrispondenza con l'*Adone*. Un notevole apporto critico di Olney Ward è aver paventato la possibile conoscenza del passaggio er-

624 Cfr. Olney Ward, *Greek Sources*, pp. 10–23.
625 Ivi, pp. 32–66, qui p. 33.
626 Ivi, pp. 60–66, qui p. 60.

mogeniano sulla *γλυκύτης* notando che Marino cita letteralmente il medesimo episodio delle cicale – indicate da Ermogene come secondo tipico esempio di *dolcezza* – nella *Dedica* della seconda *Diceria*, *La Musica*:

> Sweet thoughts and those that give pleasure are especially ones that deal with myth: "When Aphrodite was born, the other gods and Resource, the son of Cunning, feasted," etc., which is from the *Symposium* of Plato (203 b.). The story about the cicadas in the *Phaedrus* is also typical: "Those were once men, before the Muses were born," etc. (259b). […]
>
> Favoleggiasi le cicale essere stati alcuni uomini, i quali, avendo dalle nove sorelle d'Elicona imparato a cantare, presero del canto tanto diletto che, per esso scordatisi del cibo, inconsideratamente morirono; ma furono da quelle cangiati nella forma di questo animaletto, con tal privilegio: che senza bisogno d'alimento alcuno consumino tutta la vita cantando. Né per me saprei con altro simbolo migliore o più proprio e significante di questo rappresentare a V. A. la naturale inclinazione del mio ingegno […].[627]

A mio avviso, nel paratesto il poeta va addirittura oltre la mera ripresa dell'esempio ermogeniano: elegge infatti la cicala a simbolo del proprio ingegno istituendo così un legame strettissimo tra i due. Da tale circostanza si potrebbe trarre la conclusione che vi sia una corrispondenza certa tra l'idea ermogeniana con le sue implicazioni stilistiche e sonore e la maniera con cui Marino si rappresenta nel proprio immaginario. Si potrebbe far facilmente corrispondere tale maniera al medio stile, come sembra fare lo stesso Olney Ward quando conclude:

> Marino's poem is original, and would have seemed unusual to critics of the early 17th century, for its combination of epic length with a sweet lyrical style, traditionally more suited to short poems or poems on amorous subjects – the "middle style" of the classical triad. Both Stigliani and a defender of Marino, Aleardi remark on this quality, Stigliani nothing that "la compositura dell'*Adone*" resembles more "il collocamento de' componimenti lirici in ordine ad un volume" than a unified whole, comparing the *Adone* to the hybrid monster described by Horace at the beginning of the *Ars Poetica*. Aleardi describes the effect of "ebrezza" produced on the reader by the lyrical sweetness of Marino's poetry.[628]

Il fatto che Ermogene citi la nascita di Venere come primo concetto proprio della *dolcezza* complica però la corrispondenza. Anche Marino narra infatti lo stesso episodio nell'*Adone*, ma pone tuttavia il tutto in termini estremamente problematici, sia dal punto di vista stilistico sia dal punto di vista ideologico. Per capire il

627 Ivi, p. 34. Il passaggio mariniano citato si legge nella *Dedica al Serenissimo Cardinal di Savoia*, prefatoria alla seconda *Diceria*, *La Musica* (per cui Marino, *Dicerie*, p. 170). Sulla simbologia della cicala cfr. Ardissino, *Commento Dicerie*, pp. 169s., note 2–4.
628 Olney Ward, *Greek Sources*, p. 228, riferito al giudizio di Lodovico Aleardi, *Difesa dell'Adone* (Venezia 1629).

riferimento occorre riprendere la precettistica dello pseudo Demetrio, facendo prima una breve premessa.

Vi sono altri indizi che lasciano supporre che Marino possa aver recepito le precettistiche di Demetrio e di Ermogene. Anche senza conoscere il greco, e quindi nell'impossibilità di attingere direttamente alle fonti originali, nei primi anni del Seicento Marino aveva a disposizione numerose traduzioni in latino e in volgare, senza contare inoltre le numerose trattazioni e commenti in merito che potevano fungere da ponte tra lui e la fonte, *in primis* i *Discorsi* tassiani. Nell'inventario della Libreria del Collegio di Napoli, nella quale, secondo Giorgio Fulco, sarebbero poi confluiti i lasciti mariniani dopo la morte del poeta, sono registrate almeno tre edizioni della precettistica di Demetrio,[629] tra cui i celebri *Commentarii* di Vettori. Come si vedrà, proprio i *Commentarii* si rivelano discriminanti per cogliere una posizione stilistica mariniana assai più complessa del semplice allineamento ad Ermogene. Per quanto riguarda la precettistica ermogeniana nello specifico, nell'inventario della libreria è registrata una traduzione latina risalente alla seconda metà del Cinquecento nonché altri tre volumi che proponevano e rielaboravano la fonte in grado diverso: due edizioni della *Retorica* di Bartolomeo Cavalcanti e un compendio del trattato di Ermogene a firma di Filiberto Campanile, stampato a Napoli nel 1606[630] quando Marino aveva tuttavia già lasciato la città da alcuni anni ed era in procinto di trasferirsi a Ravenna.[631] Non vi sono dunque prove conclusive di una effettiva ricezione mariniana di queste opere nello specifico, per quanto essa appaia plausibile.

L'effettiva ricezione mariniana dei *Commentarii* è forse attestabile a livello terminologico dato che Marino sceglie apertamente di parlare di *venusto*. Vi è co-

629 Cfr. Fulco, "Inventario", pp. 393–450. Per lo pseudo Demetrio l'inventario (sez. *Scanzia 11.a Rhetores*) registra tre esemplari: il commento del Vettori in Foglio riportato sotto il numero 800 (*Petri Victorii Commentarii in librum Demetrii Pha-/lerii de elocuzione. Florentiae apud Junctas 1562*), il volgarizzamento secentesco di Segni in quarto sotto il numero 856 (*Demetrio Falereo della locuz.ne volgarizzato da Pier Se-/gni In Fiorenza per Cosmo Gionti 1603*) e la traduzione latina del trattato in quarto sotto il numero 877 (*Demetri Phaleri de elocuzione liber de Francisco / Masiovio. Patani apud Gratiosum Peuchacium 1557*).

630 Cfr. Fulco, "Inventario", pp. 393–450. La traduzione latina cinquecentesca consiste in un tomo in 8° registrato sotto il numero 925 (*Hermogenis Tarsensis de arte Rhetorica precepta. Ba-/sileae per Petrum Pernam*). Le due edizioni dell'opera di Cavalcanti sono riportate sotto il numero 809 (*Rettorica di M. Bartolomeo Cavalcanti presso Gabriele / Giulito 1560, in Foglio*) e 869 (*La Rettorica di Bartolomeo Cavalcanti in 7 lib. / In un Tom. Venezia per Camilli Franceschini 1578, in 4°*). Il compendio di Campanile è un tomo in 4° riportato sotto il numero 881 (*L'Idea, o vero forme dell'eloquenza scritte da Fi-/liberto Campanile secondo la dottrina d'Ermoge-/ne. In Napoli per Gio: Batt(ist)a Sottile 1606*).

631 Cfr. Russo, *Marino*, pp. 21–24.

munque un certo margine di incertezza su questa tesi perché anche Cicerone aveva parlato di "dignitate ac venustate" dell'orazione.[632] Tenendo però conto che, nel paratesto del *Ritratto*, Marino non parla di *dignità*, ma di *gravità*, non sembra fare riferimento al binomio ciceroniano. Si potrebbe supporre che si stia riferendo al binomio bembiano di "gravità e piacevolezza", ma vale ancora una volta l'argomento precedente: il poeta non parla di *piacevolezza*, ma di *venusto*. In entrambi i casi, verrebbe dunque a mancare un fondamentale elemento del binomio che compone la *mezzanità*. Sembrerebbe così lecito ipotizzare che Marino stia facendo riferimento alla traduzione latina di Vettori. Ciò avrebbe alcune interessanti conseguenze teoriche e stilistiche per la sua poetica, chiarendone alcuni tratti e alcune definizioni usate.

Per designare una delle quattro forme dello pseudo Demetrio, Pietro Vettori, e con lui Panigarola, traducevano il termine greco *γλαφυρός* ('ornato') con *venustas*. Sempre in riferimento a Demetrio, anche altre traduzioni erano ammissibili: nei *Discorsi del Poema eroico* Tasso avrebbe parlato di *grazioso* e di *scherzi* che vi si addicono, mentre, oltre trent'anni dopo, durante la polemica con Camillo Pellegrino sul miglior modello per la poesia epica, Orazio Ariosto avrebbe parlato di *eleganza*.[633] In realtà, tutte queste traduzioni erano ammesse da Vettori, il quale, per descrivere la nota nel modo più dettagliato e preciso possibile, aveva usufruito di una enorme quantità di termini retorici per coglierne tutte le sfumature semantiche e tecniche a scapito dell'esattezza linguistica. E così, pur avendo introdotto la nota traducendola come "ornata" o, rifacendosi alle definizioni ciceroniane nel commento alla stessa traduzione, come "ornatam & pictam", aveva affermato che l'avrebbe tradotta d'ora in avanti, per evitare confusioni terminologiche, come "flo-

632 Cic., *de orat.* I, 142.

633 Cfr. Tasso, *Discorsi del poema eroico* V, p. 683: "Nel parlar ornato e grazioso (ch'io in questo modo voglio chiamar quello che da' Latini è chiamato venusto, e da' Greci *γλαφυρός*) sono alcune piacevolezze ed alcuni scherzi e giuochi, per così dire, maggiori e più nobili, che sono propri de' poeti lirici"; Orazio Ariosto ("Risposte d'Orazio Ariosto ad alcuni luoghi del *Dialogo dell'epica poesi*a del Sig. Cammillo Pellegrino, ne' quali si riprendeva l'*Orlando Furioso* dell'Ariosto", in: Torquato Tasso, *Opere di Torquato Tasso*, vol. V, In Firenze, Nella Stamperia di S. A. R. per li Tartini, e Franchi, 1724, pp. 465–474, qui p. 473): "Ma perch'io abbia detto, che lo stile dell'Ariosto sia piuttosto da porsi sotto la forma della dilucidità, che della magnificenza; non vorrei però, ch'altri pensasse, ch'egli fosse tale, che disconvenisse a materia eroica, perché, oltre che ne' luoghi opportuni molto ben sa l'Ariosto vestir la magnificenza, e pigliar la grandezza, come per esempio in tutto l'abbattimento di Parigi; egli poi anco non è senza quegli ornamenti, i quali parte propri, e parte participatigli dalla idea della Venustà (perché si possono meschiare più idee, o forme insieme), della Venustà dico, chiamata eleganza da Demetrio [etc.]".

rens, & ornata".[634] Introducendone più avanti i precetti, Vettori traduceva però il termine *γλαφυρός* con *elegans* a scapito del proposito iniziale. Per descrivere le due possibili varianti di questa forma elegante distingueva poi tra "venusta[s]" (gr. *χαριεντισμὸς*) e "salsa" (gr. *ἱλαρὸς*), rispettivamente la variante dei poeti, ritenuta propria da Demetrio per la sua piacevolezza, e la variante dei comici, impropria e da ripudiare per la sua volgarità: "Elegans oratio Venere omni referta et salsa oratio est. Venustatum autem, hae quidem sunt maiores & grandiores, quae sunt venustates poetarum: hae autem, humilès magis & magis comicae".[635] La traduzione di Vettori fa emergere per corollario come l'unica sotto-forma propria secondo Demetrio in realtà coincida, a livello fenomenologico, con la categoria sovraordinata della forma ornata, elegante e fiorita. Ciò spiegherebbe anche una ricezione come quella di Panigarola che, pur elencando i sinonimi di Vettori, tende a chiamare la forma ornata *venusta* e la tipologia impropria *salsa*.

Nel commento al medesimo precetto, Vettori si interroga sulla traduzione esatta dei due termini *venusta* e *salsa*, specificando ulteriormente quattro caratteristiche della prima sotto-forma, vale a dire 'elegante', 'soave', 'leggera' e 'venusta': "*χαριεντισμὸς* autem hic vocata est oratio plena elegantie, ac suavitatis. quo verbo usus quoq; est pro lepore & venustate non semel Dionysius in vita Isocratis".[636] Un ultimo passaggio argomentativo, molto importante a livello terminologico, si compie nella particella successiva. Ivi Demetrio si accinge a fornire degli esempi concreti di cose che per loro stessa natura sono venuste in senso piacevole (*ἱλαρὸν* [...] *ἐξ εαυτοῦ*), tra questi gli orti delle ninfe, gli imenei etc.[637] Lo stesso passaggio sarà ripreso letteralmente da Panigarola per descrivere il *venusto*, ma

634 Per tutte le citazioni Vettori, *Commentarii*, pp. 35s.; cfr. ivi, p. 35: "Sunt autem quattuor simplices nota: tenuis, magnifica, ornata, gravis. [...] Quattuor autem inquit, sunt simplices notae, quas statim nominat, initium ducens à subtili; ita enim Cicero videtur appellasse *ἰσχνος χαρακτῆρα*, deinde contrariam ipsius ponit, amplam inquam ac magnificam, & postea ornatam & pictam, quartam vero vehementem & acrem. Cum autem hae formae putae sint, restare adhuc dicit illas, quae è superioribus temperentur. nam miscentur illae inter se, non tamen omnes, sed nota florens, & ornata: (ita enim nun appellemus, quam ipse *γλαφυρός χαρακτὴρα* vocat) & cum exili, & cum ampla permiscetur".

635 Ivi, p. 118.

636 Ivi, p. 120.

637 Demetrio, *De. eloc*. 132: "Ci sono attrattive che risiedono nei contenuti, per esempio i giardini delle ninfe, gli imenei, gli amori, la poesia di Saffo in genere. Tali argomenti, anche se in bocca a Ipponatte, sono attraenti: è il contenuto a essere ameno di per sé. Nessuno, infatti, potrebbe intonare un imeneo in modi rabbiosi, né con lo stile, fare dell'Amore una Erinni o un gigante, né del riso un pianto". Cfr. la parafrasi di Vettori (*Commentarii*, pp. 121s.): "Sunt autem hi quidem in rebus lepores, ceu nympharum horti, hymenaei, cupidines, tota Sapphonis poesis: huiuscemodi nanque, quamvies ab Hipponacte dicta fuerint, lepida sunt. & ipsa res hilaris sua sponte est: nemo enim canit hymenraeum iratus: neq; cupidinem Erinnym faciet vi locutionis, aut gigantem:

sarà impiegato anche da Tasso per descrivere i concetti del grazioso,[638] attestando così una coincidenza stilistica. Tornando tuttavia ai *Commentarii*, Vettori si trova in questo contesto a dover tradurre di nuovo il termine greco *ἱλαρὸς*, questa volta utilizzato da Demetrio con connotazione positiva. Trattandosi di una venustà ben diversa da quella precedentemente tradotta come *salsa*, Vettori risolve la questione utilizzando nella parafrasi il termine *hilaris*:

> Aliter nun venustates has partitur: affirmatque earum non nullas in rebus inveniri: alias verò in verbis, ornatuq; orationis manere. priores igitur aggreditu, que à rebus ipsis omnem suavitatem trahunt, sua vi plenis elegantiae ac leporis. Res autem tantopere lepidas esse inquit atque omni hilaritate respersas, hortos Nympharum, Hymenaeos [...]. Hiuscemodi enimt inquit Demetrius res, quamvis ab Hipponacte dicerentur, qui asper natura fuit ac virulentus, lepidae ac iocosae forent, & ipsa res per se: suaque vi, iucunda, plenaque, laetitae esset. nemo enim inquit hymenaerum canit cum commotus animo est: gravique, ira percitus, neque naturas rerum oratione immutare poterit.[639]

Dal momento che le cose allegre e liete sono anche «iocosae», è comprensibile che alla nota venusta si addicano gli *scherzi*, come sosterrà anche il Tasso del libro VI dei *Discorsi del poema eroico*. Tornando tuttavia a Marino, più significativamente, se si ammettesse che il poeta abbia conosciuto questo passaggio di Vettori, allora ci si troverebbe in presenza di un riferimento teorico comprovato a livello storico che getta una luce completamente diversa sulla dichiarazione metaletteraria contenuta in *Ad*. VII. Si potrebbe infatti concretizzarne il senso allusivo, chiarendo il potenziale associativo della collocazione "giocosi inchiostri" usata per qualificare la maniera di un poeta che, dentro lo stesso verso, si era eloquentemente definito "spirto sì arguto" (*Ad*. VII, 190, 4). Se anche, nella finzione narrativa, la paternità

---

neque ridere plorare". Ipponatte di Efeso era ritenuto l'inventore della parodia (Lombardo, *Commento*, p. 149, nota 326).

638 Tasso, *Discorsi del poema eroico* V, p. 684: "Ma le grazie particolarmente convengono a la poesia lirica, ed a l'eroica quasi prestate da lei: e gl'imenei, e gli amori, e le liete selve, e i giardini, e l'altre cose somiglianti, de le quali è piena la poesia del Petrarca [...]". Panigarola, *Predicatore*, II, partic *LXXIV*, p. 435: "Che se noi si come de gli horti, così degli himenei, e de gli amori addotti da Demetrio per soggetto di venustà volessimo lungamente ragionaremo, troveremmo senza dubbio ne i nostri e Poeti, e prosatori Italiani, cosi leggiadramente, e così vagamente trattate tutte queste materie, quanto ò latini, ò Greci autori facessero giamai"; cfr. anche ibid.: "Perche in somma chi vuol fare, che gl'himenei non siano cose allegre: Chi farà mai chi gli amoretti siano furie, ò mostri? (che per giganti havrassi ad intendere in questo luogo mostri è cosa chiara) e chi farà che il riso non sia riso, ma sia pianto? Certo nessuno". Su questo ultimo punto cfr. oltre § 3.3.

639 Vettori, *Commentarii*, pp. 121s.

del volume letto ad Adone e agli altri dei è infatti formalmente attribuita a Pasquino, sappiamo che Pasquino era uno pseudonimo dello stesso Marino:[640]

> «Qual trastullo maggior (Ciprigna disse)
> dar ne potresti in fra quest'ozi nostri,
> che farne udir di lor quanto ne scrisse
> spirto sì arguto in suoi *giocosi inchiostri*?
> Qual cosa che più grata or ne venisse
> esser potea de l'opera che mostri?
> Ma per meglio ascoltar ciò che tu leggi,
> ti vogliam dirimpetto ai nostri seggi.» (*Ad.* VII, 190)

Il fatto che la traduzione di Vettori consenta di identificare un orizzonte teorico autorevole sia per il termine *venusto* sia per il termine *giocoso*, subordinando il secondo al primo, non permette di afferrarne integralmente le implicazioni teoriche: piuttosto, la pagina di Vettori fa emergere ancora una volta l'estrema ambiguità della poetica mariniana. L'episodio di Pasquino, programmaticamente intitolato "Le vergogne del cielo" (*Ad.* VII, 191, 5), descrive puntualmente l'esatto contrario del *venusto* considerato lecito dallo pseudo Demetrio e dal Vettori: stilisticamente parlando, rappresenta un caso di *venusto* illecito. Riscrivendo l'episodio mitologico della rete di Vulcano, Marino non indugia soltanto su una tipologia di amori disonesti, ben lontani dagli *scherzi* tassiani,[641] ma rende il testo ideologicamente *salso* nel senso fisico del termine, riportando una dicitura tecnica meta-

640 Lo pseudonimo Pasquino, figura che insieme a Momo deride gli dei e gli uomini (Guglielminetti, *Commento Lettere*, p. 256, nota 58), accompagna la biografia mariniana sin da inizio Seicento. Il poeta lo utilizza in funzione autoreferenziale, nella *Murtoleide* (*Fischiata* XIX, 12: "Pasquino li [= al Murtola] componga l'epitaffio") e nella polemica con Ferrante Carli (Marino, *Lettere*, n. 108, p. 184: "allora sarà castigato non già con altro bastone che con quello d'Esculapio, che suol guarire i matti. Questa sarà la penna di Pasquino che con qualche "fischiata" lo farà favola del mondo").

641 Marino, *Ad.*, VII, 202; 204: "Sì tosto che la cuccia il peso grave / de' duo nudi campioni a premer viene, / prima ch'ancor si sieno a la soave / pugna amorosa apparecchiati bene, / la machinata trappola la chiave / volge, che porge il moto a le catene: / fa suo gioco l'ordigno, e 'n que' diletti / rimangono i duo rei legati e stretti. / [...] De la perfida rete il capo afferra, / indi del chiuso albergo apre le porte, / tira le coltre, il padiglion disserra, / e convoca del ciel tutta la corte: / e col re de' guerrieri entrata in guerra / scoprendo lor la disleal consorte, / avinta di durissima catena, / fa de le proprie infamie oscena scena". L'intero episodio sarà censurato per il suo contenuto erotico (cfr. Carminati, *Tradizione*, p. 160). Per le fonti, con importanti considerazioni sul «rampino mariniano», cfr. Luca Piantoni, "Considerazioni su alcuni casi di intertestualità a partire da *Adone* VII 189–224", in: *Seicento e Settecento* 8 (2013), pp. 91–103. L'episodio della rete di Vulcano viene riutilizzato dallo stesso Marino nel 1615 nell'epitalamio *La Francia consolata* (Russo, *Marino*, pp. 160s.), ma si inscrive in un contesto di polemica letteraria con i poemi di Tassoni e Bracciolini (cfr. Lazzarini, "Eroicomico", pp. 145–147 e bibliografia).

forica al piano letterale del discorso. Insiste infatti sull'amplesso tra Venere e Marte e, come dichiara nella allegoria dello stesso canto, l'eiaculazione è *salsa*: "Il nascimento di Venere, prodotta dalle spume del mare, vuol dire che la materia della genitura (come dice il Filosofo) è spumosa, e l'umore del coito è salso".[642] Ne emergono due dati: anche se il riferimento al coito è ricondotto da Marino *stricto sensu* alla sola nascita di Venere, può riferirsi allo stesso tempo, ambiguamente, anche agli amori tra Venere e Marte, che implicano a loro volta una eiaculazione. Si era inoltre visto in precedenza che la nascita di Venere costituiva per Ermogene un concetto non solo per sua natura *dolce*, ma di dolcezza *etica*. Con un unico riferimento Marino sta così scardinando due precettistiche insieme.

Alle problematiche legate al *venusto* mariniano, la cui natura giocosa e salsa sovrappone categorie inconciliabili a livello stilistico e ideologico per le stesse precettistiche di riferimento, si ritornerà più avanti (§ 3.1). Per intanto preme sottolineare come anche nei pochi paratesti mariniani a nostra disposizione vi sia un margine di irriducibile ambiguità. Non solo regna un'atmosfera di diffusa e apparente leggerezza teorica, che permette a Marino di disseminare termini tecnici dalla tradizione affermata corredandoli di concetti scherzosi,[643] ma anche i

642 Marino, *Allegoria al canto VII*, pp. 679s. L'associazione mariniana tra la scrittura e l'eiaculazione è attestata da una lettera del 1607, inviata da Ravenna a Ridolfo Campeggi (citata in Fulco, *Passione*, p. 180): "i capricci vogliono venire a dispetto di chi non vuole; et il furor poetico è come la foia: bisogna sborrarla con la penna". Interpretando l'introduzione dell'episodio *salso* di Momo nel poema come una presa di posizione stilistica rispetto alle coeve precettistiche si potrebbe forse rispondere al dubbio di Russo (*Commento*, p. 762, nota 191): "Rimane da definire la ragione, anche strutturale, in nome della quale Marino aggiungeva un inserto comico nel percorso dedicato all'iniziazione sensoriale di Adone".

643 Si possono citare due esempi. Il primo consiste nell'arguta corrispondenza diretta instaurata tra l'effettiva carica onorifica del Principe di Savoia e il giudizio di valore implicito contenuto nella dicitura "prencipe della Moderna poesia", impiegata in senso autoreferenziale nella *Dedica* (Marino, *Dedica al Ritratto* 8, p. 67). Il secondo esempio, tratto dalla celebre epistola a Girolamo Preti, allude a un superamento del modello tassiano, metonimicamente definito poema "eroico" per il suo soggetto poetico, a opera del poema "divino" mariniano, con un giudizio di valore neppure troppo occultato e implicato da una dicitura poetica non realmente intesa in senso metonimico: "Niun è che meglio di me conosca le imperfezioni ed i mancamenti dell'*Adone*, ma sì come son il primo a confessarmi de' suoi peccati, così sarò sempre il primo a scusarlo di quel che non peccò; che il genere della *Gerusalemme* sia diverso, non si nega; che lo stile sia più magnifico, più laconico, più poetico e più ricco, questo ancora si concede; ma che in quel mio poemazzo non sia pur qualche particella, che gli si possa contraponer ed esser contrapesato alla medesima bilancia, di questo me ne riporto al vostro giudizio. Rompansi pur il capo i signori critici disputando fra loro se con quel nome si debba battizare; so che ci volesse far l'apologista, averebbe mille capi da poterlo far passar per epico. E se ben favoleggia sopra cosa favolosa, si sa nondimeno che la favola antica ha forza d'istorica; ma se altri non vorrà chiamarlo eroico, perché non tratta d'eroe, io lo chiamerò divino, perché parla de' dèi" (Marino, *Lettere*, n. 216 a Preti, p. 395).

pochi agganci teorici più o meno chiaramente identificabili sono inseriti in contesti problematici o contraddittori, che pur ne dissimulano le tensioni. Si potrebbe dire che il principio delle fonti da nascondere in un unico mare agisce non solo nella concreta produzione poetica, ma anche nei paratesti, rendendo i riferimenti sfuggenti e vanificando ogni tentativo di mettere a fuoco la questione in modo conclusivo.

Una seconda opera dai fini strategici marcati e risalente al febbraio 1609,[644] il *Ragguaglio del Cavalier Marino all'Altezza Serenissima di Savoia* sull'attentato di Gasparo Murtola, mostra bene come la leggerezza teorica mariniana sia soltanto apparente. Come ricostruisce Emilio Russo, la stagione polemica con il Murtola si è ormai conclusa con il definitivo consolidamento della posizione di Marino, ora Segretario del Duca, presso la corte sabauda. Russo ipotizza pertanto che il fine strategico di questo testo sia più ampio, dato che va avviandosi, per Marino, quella nuova pericolosa fase della sua vita fortemente condizionata dalla crescente attenzione dell'Inquisizione nei suoi confronti; così, in risposta alle voci presumibilmente giuntegli a Torino, diviene fondamentale per il poeta anticipare sul tempo ogni possibile accusa di oscenità ed empietà dei propri scritti.[645] In questo contesto difensivo, Marino si trova costretto a prendere una posizione ideolo-

644 Russo, "Ragguaglio", p. 111, nota 1. Come ricostruisce De Maldé ("Polemiche", p. 84), per iniziativa dello stesso Marino l'opera ebbe "un circuito autonomo di diffusione [...] (per il quale il poeta aveva fatto richiedere al Sanvitale anche un'autorizzazione dell'Inquisitore), [...] con l'intenzione esplicita di impiantare una polemica letteraria di largo respiro, che lo affrancasse dal livido pettegolezzo di corte per elevarlo al rango dei grandi perseguitati del passato".

645 Russo, "Ragguaglio", p. 111, nota 4: "Non la partita torinese premeva però al Marino, ormai vinta, quanto di scardinare ad un livello più generale un fronte di sospetti mirato precisamente sull'ortodossia dei versi; l'anticipo di qualche settimana appena sul momento della prima denuncia nei suoi confronti all'Inquisizione di Parma (avutasi alla fine di marzo, da parte di un non meglio noto Vincenzo d'Andrea studente bresciano) è dato che lascia perplessi, probabilmente giustificabile con delle informazioni già disponibili al Marino riguardo ai rischi che gli gravavano addosso". Nonostante il taglio "all'apparenza innocuo e celebrativo", lo stesso *Ritratto* sarebbe stato vagliato dall'Inquisizione tra la fine del 1608 e l'inizio del 1610 (cfr. Russo, *Marino*, p. 96, nota 30; Carminati, *Inquisizione*, p. 40, nota 2): il poeta aveva già catturato l'attenzione degli Inquisitori e ne aveva ricevuto notizia attraverso una missiva di Alessandro Tassoni. Cfr. in proposito la risposta invita a Tassoni dello stesso Marino, citato in Lazzarini, "Eroicomico", pp. 110s.: "In quanto alla riforma che intende fare il padre inquisitore di costà al mio panegirico, non so che me ne debba dire. E mi meraviglio ch'essendo stato quel componimento riveduto dall'inquisitore di qua e poi ristampato in Vinegia ed in altre due città, non sia mai stato tocco in quei luoghi che V[ostra] S[ignoria] m'accenna. S'io potessi oppormi e prevenire i dubbi che mi si fanno, procurerei d'ammendargli. Ma non ho tant'ingegno che sappia ritrovarvi cosa che possa recare scrupolo ne' termini della religione. Pure se a lei venisse occasione d'abboccarsi con cotesto reverendo padre mi farebbe un segnalato favore a pregarlo in mio nome che, prima che si muova a farmi questo affronto, voglia per gentilezza comunicarmi i motivi, perché potrei forse

gica rispetto alle proprie scelte di stile, pur chiarendole di poco con dissimulata ambiguità. Riprende così quello stesso attributo, *giocoso*, che era traccia di una discussione stilistica più ampia a partire dall'uscita dei *Commentarii*. All'altezza storica del *Ragguaglio*, Marino riferisce il termine al funzionamento specifico del singolo dispositivo dell'allegoria, ma in seguito, nel poema, lo impiegherà come marca stilistica definitoria, da estendere a più generici *inchiostri*. Il procedimento è indice di una fortissima coerenza teorica interna:

> Non niego io, che per accomodarmi all'umor del secolo, per lusingare l'appetito del mondo, e per rendere lo stile vezzoso morbido et attrattivo, non mi sia dilettato alquanto delle amorose tenerezze, e che non si possa dalle mie cose raccogliere alcun cenno di metafora, la qual con *giocosa* allegoria alluda a qualche lascivo sentimento, appena però penetrabile a gl'intelletti svegliati et arguti. Niego bene ch'io abia giamai smascheratamente in esse trattato di cose sozze, onde a ragione mi possa Platone discacciar dalla sua Republica come pernicioso a' costumi e corrompitore della gioventù. Se io per so debole querela debbo esser condannato, perché non si condanna tutta quanta la Poesia, le qual cotali licenze porta seco?[646]

Anche questa volta il rinvio alla tradizione più che chiarire complica la posizione mariniana. Paradossalmente,[647] la definizione non si comporta come tale: le marche stilistiche non hanno un contenuto teorico stabile, spaziano oltre lo specifico significato tecnico-stilistico della poetica, retorica o etica morale di riferimento e hanno un funzionamento suggestivo, evocando connotazioni stilistiche per associazione. Allo stesso tempo, fungono da coerente programma implicito definendo, sia pur in modo allusivo, gli interessi dell'autore.

---

dargli sodisfazione, sottomettendo però sempre tutti i miei scritti a' piedi di Santa Chiesa ed alla ubbidienza de' suoi ministri".

646 Marino, *Ragguaglio* 34, citato in Russo, "Ragguaglio", pp. 121s.; mio corsivo. Russo (p. 122, nota 1; nota 7) evidenzia altre due prove di coerenza teorica interna nel pensiero mariniano: (i) la necessità, riconosciuta dal poeta, di premettere ai propri scritti una "lunga Apologia" (comunque mai scritta, ma affine al discorso da anteporre all'*Adone* intorno allo *scrivere tenero e lascivo*, che mai vedrà la luce); (ii) la presenza nel *Ragguaglio* di marche stilistiche coerenti con il progetto stilistico mariniano, quale "concessione importante, entro la quale [...] riunisce alcune parole chiave per l'indicazione del proprio stile (*vezzoso*, *morbido*, *attrattivo*)".

647 In altra sede Russo ("Sulle «amorose tenerezze» del Marino. Tra *Epitalami* ed *Adone*", in: *Italique* 17 (2014), pp. 143–162, qui p. 144) accenna all'aspetto paradossale e ambiguo di una pagina, non teorica in senso stretto, ma che pur coglie tutti i principali ingredienti della poetica mariniana: "Pagina certo funzionale, priva di caratura teorica, e tuttavia nella quale si segnava un confine generalissimo tra una cifra più o meno leggibile del testo, e l'offerta senza veli della materia oscena («cose sozze»); pagina in ogni caso rivelatrice di una inclinazione specifica, con lo '«stile morbido e attrattivo»', le allusioni svolte attraverso una '«giocosa allegoria»', mai dunque in modo piano e dichiarato, e il supporto di una ininterrotta tradizione letteraria, dai greci ai contemporanei".

Un altro termine stilistico che presenta a sua volta implicazioni per le arti sorelle – nel caso specifico non la musica, ma la pittura – contribuisce a complicare ulteriormente la questione, lasciando contemporaneamente ipotizzare una conoscenza approfondita della precettistica ermogeniana da parte di Marino. Si tratta del termine *colore*, che in Marino non ha necessariamente una connotazione stilistica di partenza, ma che la acquista nel momento in cui si accosta un passaggio della *Lettera Claretti* al testo del retore. David Nelting ha sostenuto che, nella *Lettera Claretti*, Marino rovesciasse il topos umanistico tradizionale facendo equivalere il processo di produzione del miele a un furto, illustrando poi le gravi conseguenze comportate dal furto non adeguatamente nascosto (il «capestro»).[648] Per descrivere in modo particolarmente efficace il procedimento tecnico necessario per ottenere il furto perfettamente occultato, Marino fa il confronto con una tecnica tintoria. Come il tintore ricolora la stoffa di cui si è indebitatamene appropriato, così anche il poeta deve assimilare le altrui scritture mutandole. In altre parole, il procedimento di assimilazione delle scritture altrui è così fatto coincidere con il mutamento del «colore» di partenza. Secondo Marino, qualsiasi prelievo indebito di stoffa è perdonabile come eccellente se è ben occultato sotto una nuova tintura. In analogia con l'operazione tintoria, anche il procedimento di perfetta "tintura" poetica è per forza uniformante; difatti, secondo Marino, i suoi concreti esiti in poesia si traducono in una trasposizione non solo *discreta*, ma soprattutto *gentile* e *delicata*. Descrivere un furto in questi termini sembrerebbe ossimorico e, all'interno dell'argomentazione, capzioso:

> Non altrimenti ancora fanno l'Api, lequali vanno depredando varia quantità di fiori per comporre il miele; ma quando poi il miele è composto, non si può in esso distintamente discernere qual sia giglio, né qual sia rosa, ma ne risulta una terza specie diversa. Non si nega che quasi tutti i Poeti tanto antichi quanto moderni, eziandio i più eccellenti, non abbiano usato di rubbarsi l'un l'altro, e troppo farebbe chi volesse farne minuto racconto. Ma chi rubba e non sa nascondere il furto merita il capestro; *e bisogna saper ritignere d'altro colore il drappo della spoglia rubata, acciochè non sia facilmente riconosciuto*. Voglio dire che costoro o hanno trapportate le cose da lingua a lingua, o se pure hanno tolto da Auttori che nella lor medesima lingua hanno scritto, l'hanno fatto con tanto giudizio e discrezione, con tanta gentilezza [...] e dilicatura, che si può ben perdonar loro.[649]

È tuttavia possibile che Marino abbia ben presente un passaggio ermogeniano. Ermogene, che già impiegava la metafora dei colori mischiati per spiegare in senso generale il proprio pluristilismo (§ 2.1.1), ricorre al termine *colore* (gr. *χρώμα*) per illustrare in senso specifico la funzione armonizzante e coesiva dietro

648 Nelting, "Considerazioni", pp. 147–162.
649 Marino, *Lettera Claretti* 9–11, pp. 142s. Mio corsivo.

l'idea della *bellezza.* La *bellezza* è per il retore programma perché questa è l'unica idea che si caratterizza per il temperato equilibrio tra le parti, per la loro disposizione simmetrica e armonica, per il ritmo armonioso che ne deriva, ma soprattutto per la sua qualità uniformante. È fondamentale che nella *bellezza* ci sia sempre proporzionalità armonica, che le sue parti non siano poste in modo casuale e confuso, perché "A speech, even though its individual parts are beautiful, cannot be beautiful itself, if they are not arranged with harmony and proportion".[650] Ermogene affermerà in proposito di intendere indifferenziatamente sia l'equilibrio interno tra le componenti specifiche della stessa idea sia l'equilibrio esterno tra le diverse idee tra loro quando mescolate. La *bellezza* agisce infatti anche in senso sovraordinato: in analogia al corpo umano, essa è sia il rapporto di proporzionalità tra le membra del corpo sia la pelle che le unisce nel momento stesso in cui dà loro lo stesso colore. Agisce cioè come una tintura che rende omogenea l'orazione:

> Schönheit in einer Rede bedeutet in der Hauptbedeutung wohl die harmonische und ausgewogene Mischung aller Komponenten, welche alle ihre Stilqualitäten erzeugen, also Inhalt, Präsentation, Lexik, und so weiter, verbunden mit einer einheitlichen Qualität der Selbstcharakterisierung des Redners, die im gesamten Redetext erscheint und zu seiner Stilqualität passt, vergleichbar der Farbe der Haut bei einem Körper. Dabei ist es für mich gleichgültig, ob der Autor nur je Stilqualität isoliert ausarbeiten will, ob er alle mischt, soweit sie sich mischen lassen, um den variablen Stil nach der Art des Demosthenes zu erzielen, der sich wirklich für öffentlichen Reden eignet, oder ob er einzelne Stilqualitäten mit anderen kombinieren will. Allgemeint gesagt: Die Schönheit ist eine Ausgewogenheit von Gliedern und Teilen, verbunden mit guter Farbe: dadurch entsteht eine Rede bestimmter Art, sei es, dass ganze Stilqualitäten gemischt werden oder nur die Komponenten, welche gemeinsam jeweils eine Stilqualität erzeugen; das sind sozusagen ihre Glieder und Teile. Wenn also eine Rede schön sein soll, egal, ob variabel oder einheitlich im Hinblick auf die Stilqualitäten, muss sie eine Ausgewogenheit dieser Stilmerkmal haben, das heißt: eine Harmonie, und es muss so etwas wie eine gute Farbe in ihr aufleuchten, nämlich die einheitliche Eigenart der Selbstcharakterisierung des Redners im gesamten Textverlauf; die nennen manche auch ganz direkt *Farbe* der Rede.[651]

650 Ermogene, *de id.* 297.

651 Ermogene, *de id.* 296–297, nella traduzione di Lempp, pp. 62s., che mantiene il tecnicismo *χρώμα* (td. '*Farbe*'); Wooten (pp. 54s.) lo rende invece con *complexion* sulla base dell'analogia con il corpo umano; pur essendo traduzione fedele del senso originale, il tecnicismo va perso: "The Beauty that is found in a passage would properly be the kind that is created by all those elements that produce all the types in it, that is, thoughts, approaches, diction, etc. It must be harmonious and well-tempered, with a certain uniform quality of character appropriate to the type throughout the entire passage, just as complexion in the body. What I have just said is true whether one chooses to work in one particular style or to blend them all together, in whatever way they lend themselves to combination, to pursue a varied and typically Demosthenic kind of style that is really suited to political discourse, or to combine only certain styles with others. To use an ana-

Quando afferma che altri prima di lui hanno parlato di *colore* o, più precisamente, di *colori* del discorso, Ermogene pensa alla seconda *Epistula ad Ammaeum* di Dionigi Alicarnasso,[652] in cui l'autore aveva così descritto lo stile di Tucidide:

> In fine, there are four "instruments", so to say, of the style of Thucydides, – the artificial character of the vocabulary, the variety of the constructions, the roughness of the harmony, the speed of the narrative. Its "colours" are solidity, pungency, condensation, austerity, gravity, terrible vehemence, and above all his power of stirring the emotions. Such is Thycidides in respect of those characteristics of his style which distinguish him from all other writers.[653]

Ora, non interessa tanto sottolineare come Ermogene avrebbe ritenuto incompatibili con l'idea della *bellezza* tutte le caratteristiche attribuite da Dionigi Alicarnasso a Tucidide: l'asprezza stessa della disposizione delle parole («roughness of the harmony») preclude infatti ogni possibilità di realizzare l'armonia che è il fon-

logy with the human body, Beauty generally consists of symmetry and harmony and proportion in various parts and limbs of the body, combined with a fresh and healthy complexion. That is also how the style is produced, whether you mix all the types together or concentrate on each one individually – for these are, as it were, the 'parts and limbs of the body'. At any rate, if the passage is going to be beautiful, whether that Beauty is varied or of one kind, there must be a certain harmony and proportion that exists, either among all the styles that are being used, if the Beauty is of the mixed kind, or among all the elements that make up the style being employed, if it is of the simple kind. It is also necessary that a certain healthy complexion, as it were, bloom in it, a uniform quality of expression appearing throughout, which some critics naturally call the complexion (*chrōma*) of the speech".

652 Il riferimento era stato già individuato da Wooten (*Notes*, p. 144, nota 32).

653 Dionys., *ad Amm.* II 2 (citato da: Dionigi Alicarnasso, *The Three Literary Letters (Ep. Ad Ammaeum* I, *Ep. Ad Pompeium*, *Ep. Ad Ammaeum* II), a cura di W. Rhys Roberts, Cambridge, University Press 1901, pp. 129–160, qui p. 137). Ciò significa che Ermogene impiega il termine *χρώμα* non intendendo la funzionalità specifica acquisita dai *colores* nella teoria degli *status* retorici dentro l'oratoria giudiziaria, come elaborata da Seneca il Vecchio, Quintiliano o persino dallo stesso Ermogene nel trattato *Περὶ στάσεων*, 'Sulla costituzione delle cause giudiziarie' (per tale accezione cfr. Elena Spangenberg Yanes, "Il *χρώμα* e la dottrina degli *status* negli scolii tardoantichi a Ermogene", in: *Res publica litteratrum, Studies in the Classical Tradition* 36 (2013), pp. 5–36; id., "Sulla nozione di *color* e *χρώμα* nella retorica della prima età imperiale", in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 75 (2015), pp. 79–104, qui pp. 83–96). Egli ricorre piuttosto a una parallela accezione tecnicistica del termine, diffusa nella retorica latina del I sec. a. C. Come ricostruisce infatti Elena Spangenberg Yanes ("Color", pp. 81–83), al plurale il termine tendenzialmente designa gli ornamenti elocutivi (i *colores* quali «lumina» e «flores» dell'orazione), mentre al singolare denota la patina o il tono stilistico dell'orazione nel suo complesso, con attestazioni nei trattati di Seneca il Vecchio, Quintiliano e soprattutto nel *De oratore* di Cicerone; a questi autori va aggiunto l'uso riscontrato per Dionigi Alicarnasso, per quanto volto al plurale.

damento della *bellezza* ermogeniana.[654] Piuttosto, preme evidenziare come Dionigi Alicarnasso ritenga i *colori* (gr. *χρώματα*) dello stile di Tucidide abbastanza specifici e individuali da renderlo immediatamente riconoscibile al primo colpo d'occhio. A livello funzionale, il *colore* è dunque l'equivalente stilistico-retorico della *maniera* delle arti figurative.[655] Proprio sulla *maniera* Marino aveva molto insistito nei paratesti. Già nella *Dedica* del *Ritratto del Duca* si era posto in analogia con i più eccellenti pittori ritenendo che, come negli studi e negli schizzi pittorici, poche ottave bastassero a rendere riconoscibile la sua maniera e, in questo caso, la vantata *mezzanità*.[656] Nella *Lettera Claretti*, il poeta istituiva un parallelismo tra sé e tre celebri pittori quattro e cinquecenteschi proprio sulla base della capacità di crearsi una propria maniera nuova: "Suole egli commendare que' dipintori che si fanno capi d'una maniera propria loro quali sono stati Rafaello, il Correggio, e Tiziano; e non que' frustapennelli, iquali altro non sanno ch'esser copisti delle tavole vecchie".[657]

La nozione del *colore* poteva però rinviare anche ad un aspetto specificatamente tecnico della pittura, generando una sovrapposizione ambigua dei significati figurativo e stilistico. La circostanza è verisimile dato che Emilio Russo ipotizza la presenza "in filigrana" delle *Vite* di Giorgio Vasari in diversi paratesti del Marino,[658] in particolare in relazione al termine *vivezze*, appartenente al lessico

654 Ermogene, *de id.* 296: "For a speech that is clear and weighty and dignified obviously also needs an element of Beauty and rhythmical harmony so that it will not become unharmonious or rough. It is obvious that a style that is careless constructed and unrhythmical and pays no attention to the order of the words is the opposite of Beauty. This kind of style may be useful, for example in the creation of Asperity and Vehemence". Cfr. anche *de id.* 307, 308, 309 e soprattutto 310 sull'incompatibilità ritmica della *asprezza* e della *bellezza*.

655 Della stessa opinione già Pieri, *Per Marino*, pp. 94–96, il quale nota anche per primo come, nel *Ritratto* e poi nelle *Dicerie sacre*, Marino faccia riferimento al medesimo episodio di origine figurativa [Plin., *Nat. Hist*. XXXV, 81–82], per cui Protogene riconobbe la mano di Apelle da un singolo tratto. Concorda con questa opinione anche Andrea Lazzarini ("Una testimonianza di Tommaso Stigliani. Palazzi e libri di disegno in una dichiarazione di poetica mariniana", in: *Italianistica* 40, 1 (2011), pp. 73–85, qui p. 84, nota 6), secondo il quale "Marino sembra impiegare il termine «maniera» nella sua accezione artistica" anche nei peritesti della *Sampogna*; nella *Lettera Claretti*, invece, "[l]o scarto in favore dell'oggi è segnato dal ricorso al linguaggio dell'architettura" (ibid.). A ciò si aggiunge, a mio avviso, anche il significato retorico del tecnicismo come impiegato da Ermogene.

656 Marino, *Dedica al Ritratto* 5, p. 64: "Ma non altrimenti che da un tratto di linea fu conosciuta l'eccellenza del pennello e dal solo piede fu argomentata la proporzione di tutta la statua, da queste stanze (benché poche) si potrà giudicare s'egli nel poema eroico sia atto a sostenere quella mezzanità temperata di venusto e grave ch'altrui pare impossibile a conseguire".

657 Marino, *Lettera Claretti* 14, p. 143. Mio il corsivo.

658 Russo, "Promesse", p. 143, nota 28, sull'opera di Vasari quale "testo [...] presente in filigrana". Cfr. ivi, p. 141, nota 18, sul termine *gittatore*, "tecnicismo, già di Cellini e Vasari, per 'chi essercita

vasariano e utilizzato da Marino per definire le proprie arguzie nelle epistole di "poetica implicita" inviate ad Antonio Bruni.[659] Molte delle *vivezze* di cui parla Vasari per la pittura hanno a che fare con il colore e in almeno due occasioni usa la collocazione «vivezza de' colori». In una di queste occasioni, parlando di Giottino, discepolo di Giotto, Vasari indica la «vivezza de' colori» come una delle due componenti per riconoscere la maniera del maestro: "Mediante queste opere, avendosi acquistato tanto buon nome Giottino, imitando nel disegno e nelle invenzioni, come si è detto il suo maestro, che si diceva essere in lui lo spirito d'esso Giotto, per la vivezza de' colori, e per la pratica del disegno".[660] Nel capitolo IV della sezione *Della Pittura*, Vasari insegna inoltre a combinare i colori così che siano equilibrati sapientemente tra loro. Secondo Vasari, il disegno più riuscito è quello in cui i colori si *uniscono* con "delicat[ezza]" e "dolcezza" creando un tutt'uno. L'ideale sarebbe un'unità di colori che non sia né accecante né spenta, similmente a un pezzo musicale che non dovrebbe essere né dissonante né noioso. La sola musica che diletta l'orecchio è infatti quella "arguta":

> Così nella pittura si debbono adoperare i colori con tanta unione, che e' non si lasci uno scuro ed uno chiaro sì spiacevolmente ombrato e lumeggiato, che e' si faccia una discordanza ed una disunione spiacevole: salvochè negli sbattimenti, che sono quell'ombre che

l'arte di gettare i metalli'"; l'immagine ben si concilia con il concetto di *amalgama* proposto da Nelting (*Working Paper*, pp. 1–18).

659 Russo, "Lettere", pp. 681–683, qui p. 684. Per trattandosi di un omaggio dai toni formali, appare curioso come Camillo Pellegrino rapporti proprio la *vivezza* dei concetti alla *dolcezza* dei versi per individuare in modo conciso le due componenti principali dello stile mariniano, in conformità con quanto richiesto dalla prassi delle *Proposte e Risposte*: "Cantar s'ode, MARIN, sì *dolcemente* / La Musa tua ne le Thirrene sponde, / ch'Echo non pur, ma Cirra a lei risponde, / Sì ch'altra oggi più chiara Arno non sente. / De' sospir nati del bel petto ardente / Di Citherea, del pianto in guisa d'onde / Sparso da l'alme sue luci gioconde / *Vive* imagini forma a l'altrui mente" (Marino, *Rime* I, *Proposte e risposte* VI. *Del Signor Camillo Pellegrino*, 1–8, citato secondo l'edizione di riferimento della *Lira*, a cura di Maurice Slawinski, 3. vol., Torino, RES 2007); mio il corsivo. La convergenza terminologica riscontrata tra i due (cfr. *infra* nota 615) lascia ipotizzare l'allusione latente a un coerente programma poetico cui Pellegrino sarebbe stato messo al corrente durante la frequentazione dei medesimi ambienti accademici e letterari napoletani.

660 Giorgio Vasari, *Introduzione*, *Della Pittura*, in: id., *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architetti*, vol. I, Firenze, Le Monnier 1846, p. 159. Una seconda collocazione ricorre, con rilevanza programmatica, nella *Dedica* (ivi, pp. 75s.): "E se le effigie, e i tratti, che ho posti di tanti valenti uomini in questa Opera, de i quali una gran parte si sono avuti con l'ajuto, e per mezzo di Vostra Eccellenza, non sono alcuna volta ben simili al vero, e non tuti hanno quella proprietà, e similglianza, che suol dare loro la *vivezza de' colori*, non è però, che il disegno, ed i lineamenti non sieno stati tolti dal vero, e non siano e proprij naturali: senza che essendomene una gran parte stati mandati dagli amici, che ho in diversi luoghi, non sono tutti stati disegnati da buona mano". Mio corsivo

> fanno le figure addosso l'una all'altra, quando un lume solo percuote addosso a una prima figura, che viene ad ombrare col suo sbattimento la seconda. E questi ancora, quando accaggiono, vogliono esser dipinti con dolcezza ed unitamente; perché chi li disordina, viene a fare che quella pittura par più presto un tappeto colorito, o un paro di carte da giuocare, che carne unita o panni morbidi o altre cose piumose, delicate e dolci. Chè, siccome gli orecchi restano offesi da una musica che fa strepito o dissonanza o durezza (salvo però in certi luoghi ed a tempi, siccome io dissi degli sbattimenti), così restano offesi gli occhi da' colori troppo carichi o troppo crudi. Conciossiachè il troppo acceso offende il disegno; e lo abbacinato, smorto, abbagliato e troppo dolce, pare una cosa spenta, vecchia ed affumicata; ma lo unito che tenga in fra lo acceso e lo abbagliato, è perfettissimo e diletta l'occhio, come una musica unita ed arguta diletta l'orecchio.[661]

Vasari sottintende che l'unità dei colori non "smort[a]", "spenta" e "affumicata" sia un'unità di colori "vivi"; ma come Vasari passa dall'arte figurativa alla musicale, così Marino può far compiere un trapasso interdisciplinare al termine affermando in una lettera ad Antonio Bruni che anche in letteratura si hanno "brilli di poesia viva".[662] Se anche non è chiaramente identificabile la provenienza del termine *colore* usato da Marino,[663] la compresenza in un unico termine di due orizzonti teorici di riferimento tra loro non inconciliabili e, anzi, caratterizzati da alcune affinità non appare impossibile: si parla pur sempre di uno scrittore versatile, onnivoro, nonché di un collezionista estremamente affascinato dalle arti figurative.[664]

661 Ivi, pp. 158–160, qui p. 159.

662 L'espressione ricorre nella medesima lettera ad Antonio Bruni citata da Russo, "Lettere", p. 681.

663 Compiendo il trapasso opposto dalle arti figurative alla poesia sulla base del celebre topos oraziano, Gregorio Comanini pubblicava infatti il dialogo *Il Figino* (1591), in cui discuteva le similarità tra le *artes* sorelle. Ambedue opererebbero secondo il medesimo principio contemperante, mediando tra esigenze opposte e rendendo il componimento o il quadro un tutt'uno armonico; se il poeta combina voci di opposta qualità stilistica per temperare il tono del testo, il pittore combina soggetti di fisicità diversa o appunto usa colori "mezzan[i]" per temperare il dipinto: "Né voglio tacervi che, come il Poeta nella tessitura de' suoi versi tempera l'asprezza di due parole col frammetterne una dolce; così 'l il Pittore, fra due colori che sieno estremi, sparge un colore mezano tra l'uno & l'altro, & nel mezo di molte immagini nerborute, & muscolose ne mischia alcun'altre, che tengono più del leggiadro, & più dello svelto, per addolcir l'opera, & levarle il soperchio della severità" (Gregorio Comanini, *Il Figino, overo del fine della pittura*, In Mantova, per Francesco Osanna, 1591, p. 232). Tenendo conto che Comanini dedica il dialogo al medesimo destinatario interno del *Ritratto* mariniano e che alcune delle sue argomentazioni sono riprese dal Marino proprio in tale opera (Corradini, *Commento Ritratto*, pp. 32s.), la descrizione dei contemperanti *colori mezzani* appare quanto meno significativa; l'ideale della *mezzanità* era stato infatti esposto per la prima volta proprio nella *Dedica al Ritratto* (1608).

664 Sul Marino collezionista cfr. Lazzarini, "Testimonianza", p. 79; Russo, "Parigi", pp. 282–288.

Posto che Marino stesse comunque pensando all' idea della *bellezza* nell'introdurre la nozione uniformante del *colore*, stesse ispirandosi in generale per la propria poetica alla *dolcezza* ermogeniana o stesse basando la componente *venusta* sulla precettistica pseudodemetriana doveva tenere conto di un elemento accomunante tutte e tre le categorie: ciascuna di esse si fondava su precise indicazioni tecniche di natura fonica e ritmica. Ammettere che Marino stia facendo riferimento a esse significa individuare nella sonorità un dato costitutivo del suo linguaggio poetico dipendente dal solo *medium* dei versi.

Per descrivere i concetti propri della *venustà* (ninfe, imenei etc.) lo pseudo Demetrio raccomandava voci di suono piacevole per la presenza del labdacismo o della doppia *ny*;[665] prescriveva esclusivamente nomi levigati (gr. *ὀνομα λεῖον*), densi di vocali e mai aspri o gonfi, cioè dalla apertura, lunghezza e intonazione non enfatizzata.[666] Così il ritmo della *venustà* poteva essere anche ricercato a livello sintattico con la corrispondenza simmetrica dei *kola*, ma doveva dare l'impressione di essere armonioso e scorrevole, senza mai "balzare all'occhio" e trasmettendo una ideale "piacevolezza [che] penetra in noi inavvertitamente"[667] – una sorta di melodia lingui-

665 Demetrio, *De eloc*. 173–174: "Rendono lo stile pieno di attrattiva anche i cosiddetti bei nomi. […] Sono invece piacevoli all'ascolto nomi come «Callistrato» e «Annoone», perché il doppio lambda ha una certa sonorità, come il doppio *ny*". Come rileva Lombardo (*Commento*, p. 159, nota 435), la bellezza della parola deriva, secondo Demetrio, dalla interazione tra parametri estetici-formali ("ciò che piace all'orecchio o alla vista") ed etico-contenutistici ("ciò che è apprezzato dal pensiero", cioè al livello delle associazioni mentali evocate).

666 Demetrio, *De eloc*. 176–177.

667 Demetrio, *De eloc*. 179–182 su tale "dissimulazione della componente ritmico-metrica" tipica della forma ornata (la definizione è di Lombardo, *Commento*, p. 160, nota 447), che conquista il pubblico "nascostamente" (p. 144, nota 309). Questo orizzonte teorico potrebbe contribuire a spiegare il maggior grado di «Melisierung» individuato da Bernhard Huss ("Wenn Dichter Dichter porträtieren. Die literarischen Vergilbilder von Luigi Groto und Giovan Battista Marino", in: *Charakterbilder, Zur Poetik des literarischen Porträts*, a cura di Angela Fabris e Willi Jung, Bonn, V&R 2012, pp. 179–196) nel madrigale mariniano che riprende e riscrive quello di Groto composto sul medesimo tema, l'epitaffio di Virgilio; Marino scioglie infatti lo schema rigidamente geometrico delle *rapportationes* di Groto optando per una struttura di parallelismi e chiasmi *dissimulati*, capaci di rendere la sintassi del componimento scorrevole raggiungendo esiti melici: "Wo Groto in manieristischer Extremhaltung die Kunsthaftigkeit seiner geometrisch abgezirkelten Korrespondenzen geradezu penetrant ausgestellt hatte, wo er die Verlaufgestalt seines Textes absichtsvoll sperrig und kantig gebildet hatte, *da erzeugt Marino einen melischen Fluss, der Vergils Leben und Werk fugenlos und glatt am Auge des Lesers vorbeiziehen lässt. Hatte Groto bei der Evokation von Vergils Leistungen das* celare artem *in sein Gegenteil verkehrt, so geriert sich Marino als ein «Kunst-Handwerker» unauffälliger Stilbrillanz*" (p. 194); mio corsivo. Incidentalmente, va segnalato che Demetrio (*De eloc*. 188–189) sanziona un melismo troppo evidente nel lessico o nel ritmo perché lo ritiene lezioso; presumibilmente, altrettanto leziosi avrebbe potuto ritenere certi esiti mariniani.

stica dissimulata. Dichiarando le proprie difficoltà nel descrivere la composizione venusta per l'assenza di precursori, lo stesso Demetrio si sforza di indicarne almeno un antimodello, che trova in Tucidide:[668] data la proverbiale asprezza dello stile di Tucidide ne deriva che la *venustà* pseudodemetriana si trovi agli antipodi di tale categoria. Lo stesso rilievo è condiviso anche da Ermogene, per cui la *bellezza* non può essere scissa dal suo ritmo, che per definizione deve essere armonico.[669] Addirittura, sostiene Ermogene, la *bellezza* è senza concetti propri e si realizza essenzialmente come fatto di stile:

> First, one must realize that this kind of Beauty is really just a question of style and those elements that are related to diction, such as figures of speech, clauses, word order, and cadences, and the rhythm, which is produced by a combination of those features just mentioned. There are no thoughts, in and of themselves, or approaches that are typical of Beauty, except perhaps the use of striking words and turns of phrases, which we shall discuss later in our treatment of Simplicity and Sweetness.[670]

A livello tecnico, Ermogene raccomanda alla *bellezza* parallelismi, corrispondenze e simmetrie tra *kola* di lunghezza simile, da impiegare tuttavia con moderazione sia per evitare eccessivi ed ostentati geometrismi sintattici sia per non ricadere nell'estremo opposto, l'eccessiva sobrietà stilistica.[671] A livello sonoro e insieme sintattico, Ermogene prescrive *kola* moderatamente lunghi a patto che siano eufonici e scorrevoli.[672] Sulla necessità di evitare i concorsi vocalici ponendo le consonanti in fine di parola Ermogene insiste due volte,[673] così come afferma una seconda volta che il ritmo della *bellezza* è incompatibile con quello della *asprezza*; pur tenendo i due ambiti nettamente distinti tra loro, Ermogene nota molte affinità, a livello ritmico, sintattico e relativo alle figure, tra la *bellezza* nell'oratoria e la poesia.[674]

Introducendo l'idea della *bellezza*, Ermogene aveva anticipato la presenza di figure, come le arguzie, che la avvicinavano idealmente alla *dolcezza*. Questo avvicinamento era favorito dal fatto che lo stile richiesto alla *dolcezza* è detto assai

668 Demetrio, *De eloc*. 181.
669 Ermogene, *de id.* 296: "It is obvious that a style that is carelessly constructed and unrthythmical and pays no attention to the order of the words is the opposite of Beauty. This kind of style may be useful, for example in the creation of Asperity and Vehemence".
670 Ermogene, *de id.* 298.
671 Ermogene, *de id.* 299–302; 305.
672 Ermogene, *de id.* 307.
673 Ermogene, *de id.* 307–308.
674 Ermogene, *de id.* 296; 309.

vicino a quello poetico,[675] radicalizzando così una tendenza già propria della *bellezza*.[676] Anche per la testura della *dolcezza* Ermogene rinvia ai precetti dell'altra idea,[677] implicandone così la validità per il discorso più strettamente ritmico e fonico. Rispetto alla *bellezza*, tuttavia, la *dolcezza* implica una grazia e attrattività maggiore, come Ermogene chiarisce brevemente confrontando il ritmo delle due idee;[678] i loro stessi scopi divergono: se l'una mira a uniformare il discorso conferendogli una omogeneità peculiare, l'altra fondamentalmente mira a provocare piacere nell'uditorio catturandolo, tanto che Ermogene parla apertamente di "Sweetness to the ear".[679] A differenza della *bellezza*, inoltre, la *dolcezza* ha concetti propri e, accanto ai miti e alle narrazioni favolose, prevede due tipologie di narrazioni affini a quelle pseudodemetriane: piaceri di cui è lecito godere, come la bellezza di un luogo, delle piante, dei fiumi e di altri elementi naturali simili, e piaceri di cui è illecito godere perché disonesti, come gli amplessi parafrasati senza onestà. In relazione agli amplessi non adeguatamente parafrasati, Ermogene traccia la medesima corrispondenza con la commedia già evidenziata dallo pseudo Demetrio: "As far as the thought is concerned, a lewd man would want to hear something more or even to describe what was done next, as in a comedy, but not a modest man".[680]

In altre parole: già al solo livello dei concetti poteva esserci una compatibilità di base tra le forme, non solo tra la *bellezza* e la *dolcezza* ermogeniane[681] (dato

675 Ermogene, *de id.* 336. Gli esempi sono attribuiti a Saffo.

676 Per citare un esempio, Ermogene (*de. id.* 219) insiste sulla fondamentale importanza della sonorità per la *γλυκύτης* già nell'esordio del trattato: "The arrangement of the words, because of the nature of the diction, should be relaxed but should not, on the other hand, be totally disjointed, since some of the pleasure derived from Sweetness is achieved through rhythm. […] Anyone who discusses rhythm and word order should also treat syllables and letters, since rhythm is created from these, along with cadences".

677 Ermogene, *de id.* 339.

678 Ermogene, *de id.* 311: "The style that is called graceful and charming does not involve this kind of Beauty, but the kind that is called Sweetness or Simplicity".

679 Ermogene, *de id.* 332.

680 Cfr. Ermogene, *de id.* 331; 332, qui 332.

681 Sulla "convergenza sostanziale tra le *ideai* di *kallos* e *glykytes* e tra i precetti grammaticali e retorici che le fondano", cfr. anche Grosser, *Sottigliezza*, p. 43, seppur con diverso focus; Patterson, *Hermogenes*, pp. 54–60. Regn (*Tasso*, p. 213) individua la medesima convergenza nel pensiero tassiano: "Tassos Theorie des ‚Lyrischen' ist bekanntlich als eine Theorie des ‚lyrischen' Stils angelegt, der seinerseits lediglich das poetische Korrelat des *genus medium* der Rhetorik darstellen soll. Diese Feststellung ist aber gleich um zwei Hinweise zu ergänzen: Erstens wurde dieses *genus medium* von Tasso und vielen seiner Zeitgenossen auch als Äquivalent der *forma ornata* begriffen, wie sie Demetrius in seiner Lehre von den vier Stilen beschreibt; und zweitens wurden das *genus medium* und die *forma ornata* zwar nicht konsequent, so aber doch tendenziell mit der

che la prima aveva concetti vuoti, poteva benissimo essere "riempibile" con i concetti della seconda), ma tra le diverse forme di Demetrio e di Ermogene, al punto da poter far corrispondere la venustà propria alla *dolcezza* lecita e la venustà salsa alla *dolcezza* illecita. Una tale sovrapposizione poteva però offrirsi soprattutto a livello tecnico: i precetti della *dolcezza* si limitavano a rimandare alla testura e al numero della *bellezza*, mentre i dispositivi di questa ultima non erano inconciliabili con i dispositivi tecnici indicati dallo pseudo Demetrio per realizzare il proprio *venusto*. La sovrapposizione non funzionava del tutto, ma era conciliabile almeno sul livello sintattico e potenzialmente sul livello sonoro da qualcuno specificatamente interessato a tale ambito: *bellezza* e *venustà* ricercano simmetrie, parallelismi e sonorità dolci, dove, nel caso specifico di Ermogene, tali sonorità dolci non erano specificate nel concreto. Non era impensabile che qualcuno provasse a colmare la lacuna con i precetti dello pseudo Demetrio;[682] il Tasso dei *Discorsi del poema eroico* aveva operato similmente per quanto concerneva l'identificazione e l'impiego dei fonemi adatti allo stile magnifico (§ 2.1.3.1).

Il rilievo intorno al concorso vocalico merita un discorso a parte. In relazione alla *bellezza*, Ermogene invitava esplicitamente a evitare il concorso vocalico, mentre Demetrio lo riteneva il dispositivo *par excellence* per realizzare lo stile magnifico (gr. *μεγαλοπρεπής*). Indirettamente, si poteva trarne l'insegnamento che il concorso vocalico non andasse utilizzato nella *bellezza* e nella *dolcezza* ermogeniana come nella *venustà* pseudodemetriana. Questa ipotesi appare verisimile dal momento che Demetrio riteneva la "levigatezza e piacevolezza all'ascolto [...] completamente fuori posto nello stile magnifico"[683] e che Ermogene raccomandava o comunque ammetteva il concorso vocalico in cinque componenti

bellezza und der *dolcezza* korreliert, wie sie die an Hermogenes orientierte Stillehre als Genus bzw. als Subgenus im Rahmen des Gebäudes der sieben Stile erörtert. Tasso geht nun von einem Stilbegriff aus". In questa prospettiva appare assai verisimile che Marino sia stato influenzato a sua volta da un contesto teorico tanto autorevole.

682 L'ipotesi che il fenomeno risponda alla volontà di colmare una lacuna teorica appare tanto più convincente se si considera che lo stesso Grosser (*Sottigliezza*, pp. 124–128, qui p. 124), pur notando le affinità tra le precettistiche dello pseudo Demetrio e di Ermogene e ritenendo molte forme tra loro concettualmente sovrapponibili, rileva molti "elementi di incertezza" in alcuni snodi interni dei due sistemi, in particolare nell'esposizione del *venusto* pseudodemetriano e nella *gravità* ermogeniana. Grosser (p. 125) considera *venusto*, *bellezza* e *dolcezza* molto meno affini di altre forme, ma non considera nello specifico i dispositivi tecnici eufonici ed euritmici.

683 Demetrio, *De eloc*. 48.

della *grandezza*: '*solemnity*', '*brillance*', '*florescence*', '*vehemence*' e '*asperity*'.[684] A livello di realizzazione tecnica, lo stile magnifico (gr. *μεγαλοπρεπής*) e le componenti della *grandezza* ermogeniana potevano venire a coincidere perché si servivano tutte e cinque del medesimo dispositivo. Non solo: anche la *gravità* (gr. *δεινότης*) dello pseudo Demetrio prevedeva una composizione disarmonica e cacofonica. Se anche il retore non parla esplicitamente di concorso vocalico, invita a comporre la composizione con "violenza" (gr. *βία*), dato che "in molti casi, infatti, risulta potente un suono difficile da pronunciare, come le strade accidentate".[685] Il concorso era un tipico suono difficile da pronunciare; difatti, l'esempio dimostrativo di Demostene citato dallo pseudo Demetrio include un caso di concorso vocalico tra due parole.[686] Non solo *bellezza* e *venusto* (gr. *γλαφυρός*) erano quanto di più lontano possibile dalla asprezza, precludendo quindi l'uso legittimo del concorso vocalico in tale forma, ma gravità (gr. *δεινότης*) e magnifico (gr. *μεγαλοπρεπής*) pseudodemetriani, cui già erano affini le tre componenti della *grandezza* ermogeniana, si servivano a loro volta del medesimo dispositivo: a livello tecnico, si realizzavano tutte nello stesso modo, cambiando al massimo la concentrazione dei dispositivi.[687] Infine, c'era un'ultima circostanza di rilievo che poteva far coincidere le forme magnifica e grave pseudodemetriana con la grandezza ermogeniana e le sue componenti a livello tecnico-sonoro nella prassi poetica: De-

684 Cfr. rispettivamente Ermogene, *de. id.* 251 (concorso ammesso per *solemnity*), 259 (concorso esplicitamente raccomandato per *asperity*), 263 (per il rimando interno alla composizione di *asperity*, concorso implicitamente raccomandato per *vehemence*), 268 (per il rimando interno alla composizione di *solemnity*, concorso implicitamente ammesso per *brillance*), 272 (per il rimando interno alla composizione di *brillance*, concorso implicitamente ammesso per *florescence*). Per l'adozione dei termini inglesi cfr. i motivi esposti sopra (§ 2.1.1).

685 Demetrio, *De eloc*. 246.

686 Ibid.: "ὑμᾶς τὸ δοῦναι ὑμῖν ἐξεῖναι" [Demosth. 20.1 (*Contro Leptine*)], citato da Lombardo, *Commento*, p. 72, la cui edizione riporta la citazione originale a differenza della traduzione di riferimento di Nicoletta Marini. Lo iato ricorre tra i termini *δοῦναι ὑμῖν*, ostacolando la pronuncia, che ne risulta pertanto rallentata. Per l'analisi di questo esempio cfr. sempre ivi, p. 192, nota 616.

687 Nell'esposizione del *magnifico*, Demetrio (*De eloc*. 68–74) raccomanda di conferire disfonia ed asprezza al dettato impiegando il concorso con misura e convenienza, evitando sia di lacerare l'orazione sia di ricadere nel melismo. Cfr. infatti *De eloc.* 48: "Anche la disfonia nella composizione crea, in molti casi, grandezza [...]. Altrove l'urto dei suoni è forse sgradevole da udire, ma qui è l'eccesso a rappresentare la grandezza dell'eroe. Infatti levigatezza e piacevolezza nell'ascolto sono completamente fuori posto nello stile magnifico, salvo poche eccezioni. Anche Tucidide rifugge quasi sempre da una composizione levigata e uniforme. Dà piuttosto l'impressione di uno che va a sbattere contro qualcosa, come fanno i viandanti nel percorrere strade piene di asperità". Su Tucidide quale esempio di asprezza inconciliabile con la *bellezza* ermogeniana cfr. *infra*. Nell'esposizione del *grave* Demetrio prescrive di ricercare una maggiore asprezza con l'elezione delle voci (*De eloc*. 276) e della testura (*De eloc*. 246); arriva così a raccomandare la cacofonia e lo iato (*De eloc*. 255; 299).

metrio non specificava i fonemi con cui realizzare il concorso, rendendo di fatto possibile riempire la lacuna teorica sovrapponendo le precettistiche, sia che si trattasse dei precetti ermogeniani (per Tasso, § 2.1.3.1.2) sia dei precetti bembiani (per Panigarola, § 2.1.4).

Accanto alle ambiguità deliberatamente create dallo stesso Marino nell'utilizzo dei termini e alle compatibilità tecniche tra le diverse precettistiche, anche una certa problematicità nell'originaria elaborazione teorica delle forme stilistiche, come nella loro successiva ricezione cinquecentesca, poteva favorire la sovrapposizione dei sistemi. Concentrandosi sui soli Demetrio ed Ermogene, il problema coinvolgeva in primo luogo la terminologia, su due livelli: il medesimo termine, come ad esempio *δεινότης*, poteva essere utilizzato nelle due precettistiche di partenza con diversa accezione per definire due forme differenti, creando così non poche difficoltà esegetiche ai traduttori; in altri casi, i medesimi traduttori potevano operare similmente raccogliendo sotto un unico termine categorie distinte nel trattato originale. Come ricostruisce Hermann Grosser specificatamente per la ricezione di Ermogene, i traduttori cinquecenteschi tendevano ad utilizzare il termine *grave* per designare sia la prima (*μέγεθος*, '*grandezza*') sia la settima idea (*δεινότης*), anche se tra loro molto diverse, con il risultato di suggerire una sovrapposizione equivoca tra le due.[688] Per un Marino che generalmente parla di *grave* nel paratesto del *Ritratto*, le implicazioni sarebbero enormi, considerando soprattutto che anche lo pseudo Demetrio includeva nel suo sistema la forma magnifica e la forma grave, istituendo tra loro diversi paralleli.[689] Una certa flessibilità terminologica nelle *Prose* bembiane, che attestano alcuni usi sinonimici dei termini *gravità* e *grandezza*, poteva forse legittimare questo tipo di scelta,[690] ma resta la circostanza che, nonostante gli sforzi di distinzione, le forme potessero confondersi anche per tutta una serie di fraintendimenti o di più o meno consapevoli ed arbitrarie scelte di traduzione operate sulla fonte originaria. Anche questa è un'altra dimensione di irriducibile ambiguità dei tecnicismi usati da Marino, ma una approssimazione allusiva sarebbe ben compatibile con i fini strategici sopra ipotizzati. La circostanza evidenziata poteva altresì attestare una

688 Per la tendenza a sovrapporre le forme attribuite rispettivamente allo stile grave e magnifico, rilevata a livello teorico cfr. § 2.1.3; § 2.1.4. Per la sovrapposizione a livello terminologico cfr. Grosser, *Sottigliezza*, p. 40.

689 Se ripensassimo alle convenzioni esemplificate dalla *Rota Vergilii*, sulla base di quale proporzione formale – pur flessibile – tra *res* e *verba*, la *gravità* dovrebbe adattarsi a descrivere le azioni del Duca di Savoia? Il rapporto di diretta corrispondenza instaurato tra la dignità della materia e la dignità del fruitore dell'opera lascia intuire che, nel concettualizzare la *mezzanità*, Marino stia in realtà pensando a uno stile magnifico, confondendo quindi a livello terminologico *gravità* e *grandezza* e possibilmente ricercando attivamente tale commistione stilistica.

690 Bembo, *Prose* II, XVII, pp. 166–169.

certa indifferenza verso riferimenti stilistici interpretati come interscambiabili secondo il proprio gusto e, forse, anche secondo ciò che richiedeva la concreta occasione motivante il testo. La base teorica per una simile operazione di allineamento parassitario alle precettistiche retoriche secondo opportunità o predilezione personale era stata già posta dall'amico Gabriele Zinano nel proprio *Sommario*, con l'invito: "io hò posto quel, che delle Idee, ò forme di dire se ne dicano Hermogene, & il Falereo, acciocchegli ingegni da loro ammaestrati secondo le varie inclinazioni possino nella diversità dell'arte conseguire grande, & pari lode: Ogn'un segua quel, che più le piace".[691]

Dentro il binomio stilistico della *mezzanità* mariniana si sovrappongono non solo diverse tipologie di *venusto*, ma anche gli stili grave e magnifico; a complicare maggiormente la situazione, le due polarità stilistiche tracciate vengono a loro volta interconnesse.[692] Come visto, il primo problema di questa commistione stilistica indifferenziata dipende dall'eterogeneità del materiale di partenza: si poteva anche intraprendere il tentativo di far combaciare le forme stilistiche più affini, ma ne conseguiva una inevitabile frammentazione delle precettistiche originali, dal momento che si sarebbero selezionati gli aspetti di compatibilità tra le forme con un'operazione riduzionistica che poteva di volta in volta privilegiare l'una o l'altra modalità di realizzazione tecnica. Una simile frammentazione forzata, unita a un uso diffuso e generalizzato dei dispositivi tecnici, portava a un secondo problema teorico già discusso, cioè all'assenza di un discrimine chiaro tra gli stili. Potrebbe tuttavia sussistere anche un terzo problema, le cui conseguenze avrebbero una portata più ampia. Nonostante la loro descrizione talvolta contraddittoria e problematica, le categorie stilistiche mantenevano pur sempre una certa stabilità convenzionale nella loro funzione. Se anche l'omiletica tardocinquecentesca aveva dimostrato che questa stabilità convenzionale poteva essere flessibilmente piegata alle esigenze contestuali, il concetto del fine pragmatico per cui si utilizzava uno stile oppure l'altro continuava a essere centrale. Con

691 Zinano, *Sommarii*, pp. 192s.

692 Cfr. Grosser, *Sottigliezza*, pp. 92–158, dall'argomentazione affine, ma con fine diverso. Grosser (pp. 129–131) sostiene infatti che la sovrapposizione tra le idee di Ermogene e gli stili di Demetrio possa spiegare a livello storico, in prospettiva macrostrutturale, lo sviluppo di due distinte polarità stilistiche nel Cinquecento: il polo della soavità o dell'armonia cui si contrappone il polo della gravità o della disarmonia, con conseguenze per la poetica tassiana (pp. 159–300). Per complicare ulteriormente l'orizzonte dei riferimenti teorici mariniani si potrebbe ricondurre il binomio della *mezzanità* a tale sviluppo storico: la polarità (*durezza-dolcezza* della poesia) lascia infatti una traccia negli ambienti accademici napoletani vicini a Marino, nelle lezioni di Giulio Cortese. Giacché tuttavia, a differenza di Cortese, Marino sembra riprendere i tecnicismi stilistici in uso nella esegesi pseudodemetriana ed ermogeniana, ci si è limitati a ricostruire la *mezzanità* da tale prospettiva.

alcune forzature capziose la sovrapposizione avrebbe potuto anche funzionare al livello più superficiale del sistema poetico, se limitata cioè agli ambiti particolari e specifici come i singoli concetti, le singole voci o i singoli dispositivi. A un livello teorico più profondo non avrebbe però potuto funzionare perché gli stili erano primariamente distinti per il loro obiettivo pragmatico, il quale soltanto secondariamente legittimava la distinzione dei mezzi espressivi.

Nella precettistica di Demetrio il fine pragmatico agisce in senso discriminante per distinguere gli stili. Nota Guido Laurenti che la "dizione potente [grave o *δεινότης*] non risulta dissimile da quella dello stile grande, anche se sono differenti i rispettivi obiettivi. Il fine della nota potente è colpire l'ascoltatore con la forza e la concisione, mentre il fine della nota grandiosa è attirare l'uditore a sé con la grazia e l'accuratezza formale".[693] Così, secondo Demetrio, anche il confine fondamentale tra il *venusto* lecito e l'illecito stava nel fine da raggiungere: non fare ridere, ma dilettare.[694] Nel contesto culturale che segue la Riforma tridentina, una precettistica come quella pseudodemetriana, che già di per sé poneva un forte accento sull'obiettivo pragmatico dello stile, poteva fornire un fertile terreno per la rielaborazione teorica. Difatti Panigarola radicalizza la precettistica di Demetrio in questo senso insistendo sulla sua *utilità*, sulla spendibilità funzionale della teorizzazione stilistica del retore nel contesto concreto della predicazione. La *δεινότης* viene inserita dal predicatore esplicitamente in un orizzonte funzionale ben preciso e delimitato: "in somma nota grave usiam nel ragionare, cioè aspra, severa, atroce, austera, e vehemente. Quando minacciamo, riprendiamo, ci quereliamo, o di più esecrationi, & imprecationi facciamo, e cose tali".[695] Un tale precetto teorico è ricavabile solo indirettamente dall'esposizione di Demetrio generalizzando gli esempi riportati (*De eloc.* 288–289), che fornivano esempi di stile grave utilizzato per muovere rimproveri e critiche a un sodale, a un tiranno o a un personaggio violento. Per Demetrio la funzione primaria dello stile grave è quella di conferire potenza espressiva all'orazione, renderla aggressiva o drammatica e dura a sentirsi e ad esprimersi, ma il suo spettro d'uso è più ampio e può

693 Laurenti, "Panigarola", p. 430; cfr. infatti Panigarola, *Predicatore*, II, *Discorso ecclesiastico partic. CXXXIV*, p. 778, nonché Demetrio, *De eloc.* 272: "Si deve impiegare lo stesso lessico dello stile magnifico, in tutte le sue componenti, ma non con il medesimo fine".

694 Nella più ampia discussione sul *venusto* (gr. *γλαφυρός*), Demetrio distingue tra *venusto* lecito e *venusto* illecito, stilisticamente realizzato con il grottesco (gr. *γέλωτος*), a livello di contenuto (*De eloc.* 163), stile (*De eloc.* 164–167) ma soprattutto di fine pragmatico (*De eloc.* 168). Cfr. infatti *De eloc.* 168: "Ma [l'attraente e il grottesco] differiscono soprattutto negli obiettivi: infatti chi intende suscitare attrattiva non si pone lo stesso obiettivo di chi vuol suscitare il riso. Il primo vuole allietare, il secondo far ridere. E differiscono anche negli esiti: la risata in un caso, l'elogio nell'altro". Sul tema cfr. oltre § 3.1.

695 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. VIII, p. 96.

sfociare, oltre che nell'ingiuria e nel rimprovero, anche nell'accusa, nell'indignazione o in un riso cinico e ironico; di per sé, lo stile grave si limita ad accendere l'orazione.

Nella *mezzanità* di Marino questi aspetti non sono presenti: si ritrovano forse i termini e i dispositivi, ma non certo il fine pragmatico, di cui neppure si parla. Nella *Dedica* al *Ritratto*, Marino si limita all'affermazione generica secondo cui il fine della poesia sarebbe quello di "celebrare gli eroi" e la cui più diretta conseguenza sembra al massimo essere l'ammirazione suscitata nel dedicatario, che nell'opera-specchio ammira sé stesso, o nel pubblico, che ammira l'autore. L'ammirazione agirebbe così in modo sovraordinato agli stili e con una funzione pragmatica affatto chiara. Si troverebbe così disatteso anche il fondamento dello stesso sistema retorico che individuava nel *docere*, *delectare* e *movere* i fini dell'arte e con conseguenze assai rilevanti per la sfera non solo semantica, ma anche affettiva del discorso. Nel contesto culturale post-tridentino, non è soltanto il riso aperto a costituire una sfida al sistema di valori, ma anche la presenza di ambiguità più sottili, non inequivocabilmente risolvibili, può costituire a sua volta una minaccia all'ordine prestabilito.[696]

2.2.2 *Mezzanità* applicata: confronto e analogie con gli sviluppi stilistici raggiunti nello *Stato rustico* di G. V. Imperiale

Come sinora attestato, i fondamenti retorico-stilistici evidenziati per la poetica mariniana non si sviluppano in modo indipendente dal panorama letterario e culturale dell'epoca: l'esegesi cinquecentesca dei trattati retorici riscoperti rappresenta una indispensabile premessa a livello teorico e parimenti riconosciuto è il principio compositivo del «rampino», che preleva a livello puntuale singoli stilemi, concetti e locuzioni dalla tradizione letteraria precedente. Dato questo contesto teorico, ci si chiede però se la composizione dell'*Adone* possa essere stata influenzata anche in modo sistemico dalla coeva produzione poetica. Alcuni principi compositivi di carattere generale, quali la predicazione per concetti predicabili diffusa nell'ambiente omiletico tardocinquecentesco o la tendenza all'anarratività propria dell'epica

696 Cfr. quanto sostenuto già da Alessandro Tassoni (*La secchia rapita*, p. 422, citato in Lazzarini, "Eroicomico", pp. 107–147, qui p. 107) sul ruolo del *salso* nel coevo contesto culturale seicentesco e in relazione all'eroicomico: "Il sale della satira è il condimento della commedia. Ma il poeta sfuggì di chiamare questa sua invenzione nuova di poetare «eroisatiricomica», sapendo quanto il nome di satira sia odioso in questi tempi e sospetto a quelli particolarmente che dominano".

post-tassiana, sono stati segnalati già dalla scuola friburghese.[697] Non sono stati tuttavia ancora individuati principi compositivi specificatamente inerenti alla dimensione sonora del testo.

Nel tentativo di colmare questa lacuna ci si è esemplarmente focalizzati sul filone poetico genovese (Angelo Grillo, Gabriello Chiabrera, Giovan Vincenzo Imperiale), di rilevanza significativa sia per l'esperienza poetica seicentesca in generale[698] sia per quella mariniana stante la presenza accertata di scambi epistolari, omaggi letterari e contatti interpersonali tra Marino e gli autori citati.[699] In partico-

697 Per il primo aspetto cfr. § 2.1.4. Per il secondo aspetto cfr. almeno Pozzi (*Commento*, pp. 16–42) sull'improduttività dei meccanismi diegetici nell'*Adone*, ampliato poi in id., "Anamorfosi" (pp. 191–204, qui p. 200), ove si descrive la "crisi della narratività che caratterizza i poemi più esimi del primo Seicento, l'*Adone* del Marino, la *Secchia* del Tassoni" e vi si inscrive anche lo *Stato rustico* di Imperiale.

698 Nel Seicento "le peculiarità locali contano, e non è la stessa cosa vivere e scrivere in stati diversi, a Roma o a Venezia, a Genova o Torino" (Cabani et al., "Categorie" pp. 1–20, qui p. 7). Da metà Cinquecento Genova conobbe un enorme sviluppo economico, politico e, non in ultimo, culturale che la distingue da altri poli letterari italiani: "non a torto il lasso di tempo che intercorre tra le guerre di Carlo V e la pace di Westfalia è definito per antonomasia il « secolo dei Genovesi »" (Renato Martinoni, *Gian Vincenzo Imperiale, politico, letterato e collezionista genovese del Seicento*, Padova, Antenore 1983, pp. 153–155, qui p. 153).

699 Il contatto tra Grillo, Imperiale e Marino è attribuito alla mediazione e comune amicizia con il pittore Bernardo Castello, stretta da Marino intorno al 1603, in una fitta rete di conoscenze che includeva anche Chiabrera (Beltrami, *Imperiale*, pp. 35s.; su Castello, "vero e proprio filtro tra la cultura genovese e quella del resto d'Italia", cfr. Martinoni, *Imperiale*, pp. 166–168, qui p. 166). Il progetto editoriale di un'edizione genovese della *Gierusalemme liberata* (1604) coinvolse tutti e cinque questi letterati in prima persona: il Chiabrera prima e il giovane Imperiale poi nella composizione degli *Argomenti*, il Marino e il Grillo rispettivamente nella stesura del sonetto introduttivo e della prefatoria e il Castello infine nella realizzazione delle tavole (cfr. in merito Gio. Vincenzo Imperiale / Gabriello Chiabrera, *Su "*La Gierusalemme di Torquato Tasso*", con un sonetto di G. B. Marino e una lettera di Angelo Grillo*, a cura di Stefano Verdino, Genova, Ed. San Marco dei Giustiniani 2002). Sembra tuttavia che i rapporti con l'Imperiale possano risalire già agli anni napoletani del Marino (Beltrami, *Imperiale*, p. 103) e, presumibilmente, il primo incontro sarebbe avvenuto durante il viaggio del Marino a Genova (Russo, *Marino*, p. 26). La critica non è invece concorde per quanto riguarda la datazione del primo contatto tra il napoletano e il Grillo: sembra verisimile che i due si conoscano durante il soggiorno romano del Marino (Beltrami, *Imperiale*, p. 104 e bibliografia), ma Besomi (*Ricerche*, pp. 157s.) ipotizza un contatto antecedente, risalente al periodo napoletano. Sempre Besomi (ibid., nota 4) dà notizia dello scambio epistolare intercorso tra Grillo e Imperiale, attestato da 31 lettere contenute nell'epistolario del religioso. Emilio Russo e Franco Pignatti ("Imperiale, Gian Vincenzo": in *Dizionario Biografico degli Italiani* 62 (2004), pp. 297–302, p. 297) danno notizia di uno scambio di lettere e sonetti tra Imperiale e Marino tuttora perduto, di cui sopravvivono soltanto "espressioni di gradimento e ammirazione (con formule invero che odorano di encomio generico e di ossequio)", con l'aggiornamento di Beltrami, *Imperiali*, pp. 103–115. Certa è la circostanza che, nel 1604, Marino aveva composto l'epitalamio *Urania* in occasione delle nozze dell'Imperiale (Russo, *Marino*, p. 159), attestando dunque un contatto consolidato.

lare, il rapporto poetico tra Marino e Imperiale ha rappresentato un caso di indagine assai promettente per molteplici motivi. In primo luogo, il poeta esordiente Imperiale (1582–1648), più giovane di Marino di oltre una decina d'anni, dà alle stampe un poema di inatteso successo editoriale,[700] lo *Stato rustico*, già nel 1607, anticipando cronologicamente l'*Adone* di almeno sedici anni, ma condividendo con questa opera un programma poetico di ispirazione bucolico-didascalica, presentato al pubblico per la prima volta a una altezza storica in cui il poeta napoletano aveva pubblicato soltanto componimenti lirici. Salutato dal suo stesso autore[701] nonché da Gabriello Chiabrera come modello nuovo,[702] è chiaro che l'innovativo progetto

700 Come ricostruisce Giovanni Sopranzi ("Le tre redazioni dello *Stato rustico* di Giovanni Vincenzo Imperiale", in: Renato Reichlin e Giovanni Sopranzi, *Pastori barocchi fra Marino e Imperiale*, Friburgo, Edizioni universitarie 1988, pp. 75–140, qui p. 82), nel giro di pochi anni si susseguono tre edizioni del poema (Genova, ed. Pavoni 1607; Genova, ed. Pavoni 1611; Venezia, ed. Deuchino 1613), di cui l'ultima accompagnata dalle *Lodi* di oltre 200 poeti coevi, Marino compreso. Per il senso di tale innovativa operazione di mercato nel contesto editoriale dell'epoca cfr. almeno Guido Baldassarri, "Un progetto di lavoro sullo *Stato rustico*", in: *La tradizione della favola pastorale in Italia: modelli e percorsi, atti del Convegno di studi (Genova, 29–30 novembre–1 dicembre 2012)*, a cura di Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla e Simona Morando, Bologna, ArchetipoLibri 2013, pp. 205–242, qui pp. 208–227; sulla "funzione modellizzante" delle *Lodi* cfr. anche Beltrami, *Imperiale*, pp. 21s., il quale evidenzia anche come Imperiale si sia occupato in prima persona della distribuzione dell'opera. Tra le operazioni di mercato del giovane Imperiale rientra anche l'organizzazione di numerosi viaggi autopromozionali nei maggior centri letterari italiani: tra 1609 e 1612 il genovese avrebbe visitato almeno Milano, Pavia, Lodi, Cremona, Mantova, Ferrara, Piacenza, Bologna, Faenza, Forlì, Assisi, Roma, Verona, Vicenza, Padova, Venezia e Napoli (cfr. Martinoni, *Imperiale*, pp. 27–37; Beltrami, *Imperiale*, pp. 117–131; pp. 155–187).

701 Per sottolineare la novità dell'opera, Imperiale si serve di due analogie letterarie assai frequentate (il poema come tela e come cammino), dichiarando che, con tale "tela novella" (*St. rust.* VII, 63), intende abbandonare le vie poetiche tradizionali, trite e battute, per spaziare verso nuovi orizzonti. Nella finzione narrativa, introduce così solamente quella parte del viaggio che fisicamente porterà i due protagonisti, Clizio e Euterpe, da Genova al Lago di Garda, ma la ricorrenza della marca stilistica *rustico*, utilizzata in senso evidentemente autoreferenziale già nella protasi del poema, chiarisce come anche il passaggio tratto dalla *parte settima* assuma una valenza metaletteraria programmatica, tanto più che il discorso è pronunciato in prima persona da Clizio: "ecco ch'omai, di misurar lasciando / con alternato piè sentieri antichi, / sentier deliziosi, ad altri novi / non men belli trapasso; e già m'incontro / ne la rustica via ma signorile / che 'n vaga forma e 'n cara vista parte, / e monti e colli e piani e rivi e rive / d'ogni ben colme e d'ogni asprezza prive" (*St. rust.* VII, 86–93).

702 Nel dialogo *Il Vecchietti* si elegge esplicitamente il modello metrico dell'Imperiale quale valente e nuova alternativa per il poema narrativo rispetto alla terzina o all'ottava: "[Vecchietti]: Mi rammento d'aver letto un libro d'un signor genovese, nel quale, quantunque molto da lunge, veggio o parmi vedere sfavillare un lume, onde potrebbe la cosa ricercata [il verseggiare ammirabile] manifestarsi. [Strozzi]: Se è, egli è lo *Stato rustico* del signor Gio. Vincenzo Imperiale" (Gabriello Chiabrera, "Il Vecchietti, dialogo intorno al verso eroico volgare", in: id., *Canzonette, Rime*

dello *Stato rustico* di elevare l'idillio all'altezza epica indirettamente ostacoli le aspirazioni mariniane nutrite per il poemetto adoneo progettato negli anni giovanili napoletani, possibilmente ritardandolo ulteriormente nella sua già complessa gestazione.[703]

In secondo luogo, i due autori riconoscono il reciproco influsso delle rispettive produzioni poetiche, con modalità che vale la pena approfondire. Per quanto riguarda Imperiale, i riconoscimenti rivolti a Marino sono concisi e piuttosto ambigui. Nel catalogo dei poeti contenuto dentro lo *Stato rustico* (*parti XIV–XVI*), Imperiale tributa infatti un breve encomio al napoletano, collocandolo sì tra le schiere dei coevi poeti lirici che allietano le Muse sul Parnaso con la dolcezza del canto, ma circoscrivendo l'ossequio al giro di soli sei versi:[704] pochi, se confrontati con i più

varie, Dialoghi, a cura di Luigi Negri Torino, UTET 1964 [1952], pp. 517–540, qui p. 540). L'elezione di Imperiale a modello non avviene a ridosso della pubblicazione del poema: la stesura del dialogo, pubblicato per la prima volta nel 1829 (Negri, *Introduzione*, pp. 7–50, qui p. 46), risale agli ultimi anni della vita di Chiabrera, cioè agli anni Trenta del Seicento (Nicola Merola, "Chiabrera, Gabriello", in: *Dizionario biografico degli italiani* 24 (1980), pp. 465–475). Per quanto i rapporti tra Chiabrera e Imperiale andarono progressivamente deteriorandosi, non furono ragioni poetiche, ma finanziarie a determinare la rottura: Chiabrera contrasse infatti con l'Imperiale un forte debito, che faticò a ripagare (Martinoni, *Imperiale*, pp. 188–191).

703 Per i complessi rapporti tra lo *Stato rustico* e l'*Adone* cfr. Alessandro Martini, "Oltre l'idillio", in: *Lectura Marini*, pp. 13–24, in particolare p. 19. Nelle *Lodi* poste in appendice all'ultima edizione dello *Stato rustico* (Venezia, ed. Deuchino 1613), Ansaldo Cebà loda la scelta alternativa dell'Imperiale in termini assai lusinghieri: "Mentre con quel furor, che scalda i cori, / Quando soverchio altrui fortuna arride, / Dietro lo spron de l'ire, e de gli amori / La stolta gioventù vaneggia, e stride; / Tu, cui non men benigno il Ciel divide, / Che parta la Fortuna i suoi tesori / Drizzando il tuo camin sotto altre guide / Scopri le macchie altrui co' tuoi splendori. / E la voce, e la man donando à l'arte, / Che tira dolcemente il piè lontano / Dal volgo errante in solitaria parte / Contra l'onte del tempo, ond'altri in vano / Arma il pensier, s'armar non sà le carte / Porti lo scudo in bocca, e l'hasta in mano" (*Sonetto II di Ansaldo Cebà*, *Lodi per lo* Stato rustico *del Sig. Gio. Vincenzo Imperiale, A lui da' megliori dedicate*, In Venetia, Appresso Evangelista Deuchino, 161, p. 27); anche Francesco Bracciolini sottolinea il tasso di novità: "Tu per trito sentiero orme novelle / Stampi felice, e con sicure piume" (*Lodi*, *Canzone di Francesco Bracciolini*, pp. 75–77, qui p. 76, vv. 61–62).

704 Imperiale, *St. rust.* XIV, 1249–1254: "Senti nel proprio sen del mare istesso / nata, Doride vaga, il suon MARINO / del gentile canto suo, che lieti i venti / da l'uno a l'altro mar portan su l'ali, / qui formar, e fidar a i flutti ondosi / de gli altrui gridi i gridi suoi famosi". Beltrami (*Imperiale*, pp. 105s.) nota che il "breve omaggio" è conservato inalterato nelle tre redazioni, con Imperiale che loda Marino quale autore delle *Marittime*; tuttavia, constata a sua volta una certa ambiguità di fondo: "un numero così ridotto di versi [...] non aiuta però a sciogliere il nodo dell'interpretazione". Diverso e più significativo il rilievo sulla dolcezza dello stile del napoletano che compare nella *Risposta* di Imperiale a una *Proposta* del Marino, stampate poi nella *Lira*: "Su cavo e steril salce un ordin frale / Di fila io stesi e i mal temprati detti / Indirizzo invan del sacro Pindo ai tetti / Ché di Dedalo ho 'l cor, del figlio ho l'ale. / Ma d'alloro è tua cetra, appunto quale /

estesi riconoscimenti tributati ai poeti rivali Chiabrera, Grillo e Tasso.[705] Di contro, nel canto I dell'*Adone*, e saltuariamente all'interno del poema,[706] Marino dedica all'Imperiale una serie di omaggi poetici assai significativi sia in relazione al loro contenuto sia in relazione alla loro frequenza e collocazione. Il primo riconoscimento ha in questo senso una funzione esemplare: anticipa un giudizio critico sullo stile leggiadro dell'Imperiale che si manterrà costante per l'intero poema mariniano ed è collocato nell'allegoria del canto proemiale, con procedimento piuttosto insolito ed insieme eloquente che non occulta, ma esibisce la fonte:

> Sotto la persona di Clizio s'intende il signor Giovan Vincenzo Imperiali, gentiluomo genovese di belle lettere, che questo nome si ha appropriato nelle sue poesie. Nelle lodi della vita pastorale si adombra il poema dello *Stato rustico*, dal medesimo leggiadramente composto.[707]

Essa ha spirto canoro han gli angioletti, / E tua *dolce* armonia, perché son stretti / D'un sol mondo i confini, al ciel ne sale. / Marin, corre il tuo mar castalio argento / E pregno han il sen di peregrin tesori / E d'altra fama entro vi spira il vento. / E ch'ei con sue sirene incendia i cori / Il dritto è ben, da che, se 'l vero io sento, / Generò lei che generò gli amori" (Imperiale, *Risposta*, citato in ivi, p. 112); mio corsivo. Beltrami (ibid.): "Attraverso la citazione del mito di Venere, Imperiale sembra insomma cogliere il segno che distingue la poetica di Marino dalla sperimentazione degli autori coevi, e anche dalla sua".

705 L'elogio di Chiabrera occupa un totale di 22 versi (*St. rust.* XIV, 921–942), quello di Grillo 21 (*St. rust*. XIV, 1327–1347), mentre quello di Tasso 36 (*St. rust*. XVI, 990–1025). La funzione modellizzante del Tasso è esplicitamente riconosciuta da Imperiale nel medesimo omaggio (*St. rust*. XIV, 1012–1025: "Tromba onorata del cui fiato eccelso / tutto è sparso del ciel l'immenso campo, / anzi pur del cui cielo il campo immenso / tutto de' fiati suoi ne sparge il cielo; / e pur fu dì che dentro a spazio angusto / d'un ottangolo breve e mal tirato, / con picciolo compasso et ineguale / misurarlo, abbracciarlo osai, tentai / con l'immatura man de la mia mente / in fanciullesca età volenterosa, / più dal desir che dal saver guidata; / immenso campo in cui superbo ei solo, / gran mietitor de le Castalie spiche, / coglie tesor se seminò fatiche"), nonché nella dedicatoria al *Grazioso lettore* ("il Tasso, il quale tanto più mi onoro di seguire, imitando, quanto meno il posso fare, lodando. Ma se lodarlo non posso quanto egli merita, et io desidero, si veda ch'io desidero d'imitarlo in quel ch'io valgo", Imperiale, *Dedica* 31, pp. 15–20, qui p. 19). Sull'elogio e per l'influenza tassiana sul giovane Imperiale cfr. Beltrami, *Imperiale*, pp. 71–88; Verdino, *Commento Gierusalemme*, pp. 69s., nota 1.

706 Per gli episodi che coinvolgono Clizio nell'*Adone* cfr. Marino, *Ad.* XVIII, 46–47; 101; *Ad.* XX, 76–79. La rilevanza del personaggio va in realtà progressivamente marginalizzandosi; cfr. sul tema Martini, "Idillio", p. 20; Danielle Boillet, "Clizio et Fileno dans l'*Adone* de Marino", in: *Marino e il Barocco*, pp. 259–288.

707 Marino, *Allegoria canto I*, p. 139. Colombo (*Cultura*, p. 67) definisce questa elezione un "insolito onore", non solo rispetto alle celebri linee guida poetiche, ma anche per la tendenza a concedere ai rivali limitati riconoscimenti: "il Marino fu sempre assai parco di citazioni e di lodi verso i letterati e i poeti più in vista dell'età sua, che potevano fargli ombra; fu invece larghissimo di elogi coi minori, che non potevano oscurarlo" (p. 70).

Protagonista del poema e alter ego di Imperiale nella finzione poetica, inteso dall'autore quale corrispettivo maschile della Clizia ovidiana perché come lei rivolto al sole e dunque al Dio della poesia,[708] Clizio assume nel poema mariniano il ruolo di guida e di "maestro d'Amor" (*Ad.* I, 162, 1), dando via al percorso iniziatico che condurrà Adone tra le braccia di Venere. A prescindere dal ruolo narrativo specifico assunto nel poema mariniano, l'omaggio riservato da Marino all'alter ego di Imperiale segue due direttrici principali, l'una di carattere esplicito, l'altro di carattere più dissimulato, convergenti nel tentativo di collocare l'*Adone* nel solco della medesima tradizione letteraria inaugurata dallo *Stato rustico*. Instaurando ed enfatizzando in modo tattico la presenza di un comune sviluppo biografico per suggerire una affinità di intenti poetici,[709] Marino loda apertamente lo straordinario successo del programma letterario del genovese svolto all'insegna di una "rustica armonia".[710] Con una "eccezionale" attribuzione indi-

708 Imperiale, *St. rust*. XVI, 243–244: "quasi Clizia amorosa, ei Clizio amando / del sole de gli occhi suoi girare i giri"; il concetto sarà ripreso e ampiamente sfruttato nelle *Lodi* dello *Stato rustico*, generando variazioni in serie.

709 Quale rampollo di ricca e illustre famiglia aristocratica, Imperiale aveva un ruolo storico-culturale assai diverso rispetto a quello del poeta di corte Marino e di tale circostanza era ben consapevole (cfr. Beltrami, *Imperiale*, p. 102, sull'"impiego strumentale dello *status* aristocratico" per promuovere lo *Stato rustico*). Nella finzione poetica dell'*Adone*, tuttavia, l'autobiografia di Fileno si definisce per la medesima vicenda che caratterizza anche quella di Clizio nello *Stato rustico*: l'abbandono di una viziosa realtà civile per intraprendere un viaggio di iniziazione che conduce rispettivamente Clizio al Parnaso – un paradiso poetico dai tratti sia arcadici sia edenici (Elisabetta Selmi, "Pastorale in romanzo: un contributo per lo *Stato Rustico* di Gian Vincenzo Imperiale", in: *La tradizione della favola pastorale in Italia: modelli e percorsi*, a cura di Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla e Simona Morando, Bologna, ArchetipoLibri 2013, pp. 243–280) – e Fileno al rifugio idilliaco situato sull'Isola della poesia (*Ad.* IX). In perfetta coerenza con il poema di Imperiale, il Clizio mariniano si era rifugiato presso l'isola di Cipro (*Ad.* I). È pertanto assai significativo il rilievo di Pozzi ("Preliminari", p. 212) sul rifugio di Fileno: "Il canto 9 è una specie di viaggio in Parnaso"; Marino stesso aveva definito questo ambiente un "parnasetto" (*Ad.* IX, 94, 1).

710 Cfr. Marino, *Ad.* I, 161, per le parole conclusive di Clizio rivolte a Adone: "«Non ti meravigliar che la selvaggia / vita tanto da me pregiata sia, / ch'ancor di Giano in su la patria spiaggia / ne cantai già con rustica armonia; / onde vanto immortal d'arguta e saggia / concesse Apollo a la sampogna mia, / de' cui versi lodati in Elicona / il ligustico mar tutto risona»". Il programma di Imperiale, dichiarato nella *parte prima* dello *Stato rustico*, è citato puntualmente da Marino nell'*Adone*; questi, tuttavia, con gesto poetico ambiguo quanto significativo, circoscrive l'area di influenza letteraria del rivale: non si tratta più dell'intero Parnaso, ma del solo Tirreno. Cfr. infatti l'elezione di Clizio, ripetuta all'inizio e al termine del viaggio iniziatico prima da Euterpe, musa della poesia lirica, a Genova e poi da Apollo sul Parnaso, nello *Stato rustico*: "Con questa [canna] poi, pens'io, né male io penso / che tu in romita ma felice parte, / me duce avendo e tua compagna a i canti, / conti l'ore miglior de i tuoi dì belli, / e ch'entro i boschi e i boscarecci campi / il bel RUSTICO STATO a pien goduto / lieto l'ammiri, ammiratore il vanti / e l'alzi sì suo vantator, che faccia / il gran suon pastoral di tua zampogna / a le trombe d'Olimpo un dì vergogna" (Imperiale,

retta di una marca stilistica,[711] Marino loda lo stile del poeta genovese con una metonimia basata sulla descrizione fisica, a tratti metaforica, di Clizio quale poeta-pastore fiorito:

> ha fiorita la guancia, il crin fiorito
> e fiorità è l'età che bello il rende;
> tutto insomma di fiori è sparso e pieno,
> fior la man, fior la chioma e fiori il seno. (*Ad*. I, 134, 5–8)

Al rilievo intorno allo stile fiorito e leggiadro dello *Stato rustico* si può accostare un'ulteriore, significativa descrizione di Clizio. Se si interpretasse anch'essa in luce metaletteraria quale indiretto giudizio stilistico mariniano, si otterrebbe il ritratto di un poeta che si appoggia a un'ormai esausta tradizione lirica petrarchesca ("stanco […] / a l'ombra d'un lauro");[712] da questa tradizione tuttavia si affrancherebbe emergendo solitario grazie all'inserimento nell'opera di elementi bucolico-pastorali, sempre vagliandoli però alla luce di un principio eufonico capace di temperare la rusticità propria dell'idillio pastorale con la dolcezza stilistica:[713]

St. *rust*. I, 189–198); "Ma s'a glorie più grandi ancora un giorno / te stesso destinar fia che non sdegni, / e a te pompe maggiore co 'l tuo fra noi / caro indugiar non indugiar pur ami, / qui stanne pur […]" (*St*. *rust*. XVI, 1057–1061).

711 Martini, "Idillio", p. 20, con diverso focus che ben attesta il rapporto ambiguo tra i due poeti: "Eccezionale mi sembra soltanto il Clizio tutto di fiori […]. Varrà come attribuzione di stile sommamente fiorito, ma vi si può avvertire anche una lieve valenza parodica nei riguardi di più lunghi, complessi e diluiti spargimenti di fiori, reali e metaforici, riscontrabili in ogni parte dello *Stato rustico*".

712 In un sondaggio sui debiti lessicali dell'*Adone* verso lo *Stato rustico*, Giampiero G. Marincola ("L'epica lirica. Appunti su lessico e crisi nello *Stato rustico* di G. V. Imperiale e nell'*Adone* di G. B. Marino", in: *Crisi e trasformazioni, Realtà e linguaggio*, a cura di Veronica Boccitto e Serena De Luca, vol. I, Roma, UniversitItalia 2020, pp. 141–152), afferma che l'epica seicentesca rinnova il proprio lessico assorbendo e rielaborando la tradizione lirica coeva e petrarchesca. La scelta mariniana di presentare un Imperiale-Clizio appoggiato al lauro potrebbe dunque conferire all'episodio una valenza metaletteraria in duplice senso – soprattutto considerando che il pastore bucolico tradizionalmente cantava all'ombra del faggio (Verg., *ecl*. I, 1: "Tytire, tu patulae recubans sub tegmine fagi"; citato secondo Virgilio, *Bucoliche*, a cura di Luca Canali, Milano, RCS 1978–2012).

713 Due sonetti in lode dello *Stato rustico* composti da Claudio Achillini, poeta e sodale di Marino, confermano indirettamente la chiave di lettura proposta. Nel primo sonetto, incentrato sulla peculiare *evidentia* sonora del poema, Achillini definisce lo stile di Imperiale *fiorito*; l'attribuzione di una marca stilistica tanto precisa quanto eloquente, la medesima utilizzata da Marino, rappresenta però un *unicum* nelle intere *Lodi*: "Odo de i fiumicelli i dolci orgogli, / Scorgo il riso d'April, veggio la neve, / E sento mormorar quell'aura lieve, / Che nel bel Ciel de le tue carte accogli. / Anzi il fior, perché il Sol più non lo sfogli / (Poiche 'l morir con la rugiada ei beve) / Per ritrovar' in te vita men breve, / Fugge da le sue foglie entro i tuoi fogli. / Che, se fuggir da gli Orti il Maggio io scerno, / Lo spirto del tuo *stil fiorito*, e colto / Sospira un Maggio à le tue Ville eterno. / In cotal guisa, ò Clitio, al

Solitario garzon posarsi stanco
vede a l'ombra d'un lauro in roza pietra;
ha l'arco a piedi e gli attraversa il fianco
d'un bel cuoio linceo strania faretra;
veste pur di cerviero a negro e bianco
macchiata spoglia e tiene in man la cetra;
dolce con questa al mugolar de' tori
accorda il suon de' suoi selvaggi amori. (*Ad.* I, 133)

Nella finzione poetica, oltre a imbracciare la cetra e l'arco e a vestire indumenti umili, Clizio indossa tuttavia anche un "coturno dorato" (*Ad.* I, 134, 1). Instaurando una contrapposizione antitetica tra il paradiso arcadico e la moderna corte di per sé piuttosto convenzionale, il personaggio cita ulteriori componenti regali della propria condizione di poeta esule fino a sancire apertamente la propria intronizzazione: "serva no, ma compagna amo la greggia; / questa mandra malculta è la mia reggia" (*Ad.* I, 148, 7–8); "m'è scettro il mio baston, porpora il vello" (*Ad.* I, 149, 2). L'obiettivo programmatico dello *Stato rustico* di «vestire d'oro i pastori» era stato tematizzato da Marino nel sonetto composto in lode del poema, fluito poi nei duecento omaggi poetici stampati in appendice alla terza edizione dell'opera (Venezia, ed. Deuchino 1613).[714] Interpretando dunque anche questo ele-

Sol rivolto, / Mentre pingi campagne in faccia al Verno / A i pennelli del Sol la gloria hai tolto" (*Lodi*, *Sonetto I di Claudio Achillini*, p. 53). Nel secondo sonetto, Achillini individua nello stile di Imperiale una matrice post-petrarchistica, ma, a differenza di altri, non insiste su una vaga e generica *superatio* dello stile petrarchesco. Il bolognese si serve di una metafora botanica descrivendo l'innesto tra due alberi simbolici, l'ulivo e il lauro; dimostra così come Imperiale persegua un programma di commistione stilistica tra lirico e *boscareccio* dagli esiti e obiettivi pacificanti: "Sovra un fiorito, & odorato scoglio / I giorni d'oro a' miei desider prescrivo, / E co 'l seren di bella pioggia estivo / La tempesta civil dal cor mi toglio. / Qui di Lauro tranquillo i frutti coglio, / Qui contra il tempo in bella guerra io vivo; / E mentre in pace guerreggiando scrivo, / Faccio strale la penna, e campo il foglio. / Tocco la cetra in boscareccio stile, / E procacciando da le rime pace / Fò del Lauro spuntar l'ulivo humile. / Si dice Clitio, à cui la selva piace, / Alhor, che cura di tesoro vile / Nel suo bel petto Imperial si tace" (*Lodi*, *Sonetto II di Claudio Achillini*, ibid.). Pur con alcune differenze nello sviluppo del concetto, appare significativo come l'elogio di Achillini si fondi sulle medesime considerazioni stilistiche dell'omaggio mariniano.

714 *Lodi*, *Sonetto del Cavaliere Gio. Battista Marini*, p. 110: "Regi ne l'aurea età fatti pastori / Tra verdi boschi, e solitarie piagge / Vestian di spoglie povere e selvagge / La maestà de' nobili splendori. / Hor di manto villan pompe maggiori / Copre RUSTICO STATO, onde ritragge / Penna fra le più chiare, e le più sagge / Civili applausi, Imperiali honori. / Solea già rozo, e concavo Sileno / Sotto forma tener difforme, e vile / Meraviglie celesti occulte in seno. / Cela ruvido corpo alma gentile, / Vela fosco vapor lume sereno / Chiude titolo basso eccelso stile", un sonetto significativo per il richiamo alla protasi (*Ad.* I, 10), con i suoi soggiacenti calchi tassiani (Beltrami, *Imperiale*, p. 112, nota 167 per il sonetto; Florian Mehltretter, "Das Ende der Renaissance-Episteme? Bemerkungen zu Giovan Battista Marinos Adonis-Epos", in: *Die Frühe Neuzeit, Revision einer Epoche*, a cura di

mento nell'ottica metaletteraria proposta, si può constatare come Marino si approcci continuativamente al poema di Imperiale come un critico letterario concentrandosi in modo preponderante sul suo stile. Fornisce così una chiave di lettura indiretta, dissimulata ma non occultata, di quelli che ritiene i punti di forza dell'opera, a prescindere da ogni successivo uso sotterraneo o sovversivo fatto del modello quale miniera di concetti. Il riconoscimento ufficiale concesso al genovese è primariamente di ordine stilistico e, come mostrano i vari giudizi metaletterari, consiste in un unico tratto: l'eccellenza di Imperiale sta nella capacità di fondere diversi stili in un composto eufonico ascrivibile al registro medio. Non è al livello della semantica e men che meno al livello dei contenuti ideologici che lo *Stato rustico* deve fare da apripista per l'*Adone*; anche la scelta di attribuire, nella finzione narrativa, il ruolo di primo maestro e iniziatore di Adone a Clizio può sì simboleggiare un ideale passaggio di fiaccola tra i due poeti,[715] ma non è esente da problematiche, per le numerose asimmetrie che complicano ogni facile equiparazione.[716] Sembra più ragionevole supporre che il napoletano voglia apertamente riconoscere, cioè esibire, il poema del genovese come un modello stilistico,

Andreas Höfele, Jan-Dirk Müller e Wulf Oesterreicher, Berlino/Boston, De Gruyter 2013, pp. 331–356, qui pp. 348s. per l'*Adone*), nonché per i rilievi stilistici evidenziati. In tutta coerenza con questo riconoscimento poetico, Clizio era stato preventivamente presentato da Marino come "cortese villan" (*Ad.* I, 135, 6) e "pastor" (*Ad.* I, 139, 2). Per il commento del sonetto mariniano cfr. Beltrami, *Imperiale*, p. 201; Baldassarri, "Progetto", pp. 223–226.

715 Anche Carla Forno, "La metamorfosi del mito. Fra citazione e riscrittura: dallo *Stato rustico* dell'Imperiale all'*Adone* di Marino", in: *L'*Adone *di Giovan Battista Marino, Mito – movimento –* maraviglia, pp. 281–326, qui p. 281: "l'*Adone* prende avvio dal punto in cui si chiude un altro poema, sua fonte dichiarata".

716 L'ambiguità concerne il marcato rapporto asimmetrico tra i due personaggi. Non si intende con ciò l'asimmetria naturalmente implicata a livello istituzionale e gerarchico nella relazione di transfer conoscitivo tra maestro e allievo; piuttosto si fa riferimento alla circostanza che al poeta-maestro manca un vero e proprio discepolo-poeta cui rivolgere gli insegnamenti: Clizio-Imperiale è detto maestro del solo protagonista (il quale notoriamente mai trae frutto dalle lezioni svariatamente impartite), ma l'alter ego di Marino è il poeta Fileno. È soprattutto il rapporto tra Clizio e Fileno a dare prova di questa ricercata ambiguità. Quale logica conseguenza del principio rinascimentale dell'imitazione del modello, il ruolo tra i due è necessariamente sbilanciato per sancire il trionfo dell'alter ego mariniano: così, durante i giochi funebri in morte di Adone, la dea premierà Clizio con un'umile siringa (*Ad.* XX, 79), ma a Fileno aveva già concesso la cetra "di fin oro" appesa all'alloro dell'Isola dei Poeti (*Ad.* IX, 66, 8); parimenti, sarà Fileno e non Clizio a trasmettere alla posterità la storia degli «amorosi incendi» di Venere e Adone su richiesta della dea (*Ad.* IX, 56–57; *Ad.* XX, 515). Martini ("Idillio", p. 18) legge in questo una "implicita gara in cui è possibile rilevare la vittoria del Marino in quanto ottenuta attraverso un analogo programma poetico, una concordia di intenti diversamente realizzati". In realtà, l'asimmetria tra i personaggi sta anche nella logica capovolta e paradossale che vede il presunto allievo Fileno superare il maestro già a metà del poema, prima ancora e senza l'effettivo bisogno di giungere a contesa.

circoscrivendo il riconoscimento a questo orizzonte tecnico e tacendo, in modo del tutto coerente con il principio del *furto*, ulteriori orizzonti di assorbimento o appropriazione dell'opera, di cui comunque si ha notizia.[717]

È tuttavia assai significativa una specifica circostanza contestuale, vale a dire che, negli anni della stampa dell'*Adone* (1623), Marino non traeva alcun vantaggio di carattere poetico nel rivolgere un simile elogio al poeta genovese.[718] Per motivi biografici, quale rampollo di ricca famiglia aristocratica, Imperiale si era ormai infatti dedicato alla carriera politica;[719] si sarebbe così congedato dall'attività let-

717 Tale interpretazione consente di spiegare perché, nell'*Adone*, sussista un doppio sistema citazionistico di fonti esibite e fonti occultate in apparente contraddizione con i dettami di poetica mariniana (su cui oltre § 3.1) e, parimenti, consente di conciliare due letture critiche del rapporto tra Imperiale e Marino tra loro contrastanti, mediando cioè tra la posizione più recente, che legge nell'omaggio a Clizio un riconoscimento sincero per il genovese (cfr. *infra* note 723–724), e la posizione cronologicamente anteriore di Colombo (*Cultura*, p. 70), secondo cui l'elogio del Marino è "un modo assai scaltro di sdebitarsi per qualcuno di quei furti che gli erano consueti". Si tenga conto che il doppio sistema citazionistico ipotizzato va inteso come una rete di rimandi stratificata e complessa, che ha l'intento di rispondere simultaneamente a più esigenze. Come attesta Marzio Pieri (*Per Marino*, p. 71) individuando collocazioni identiche, l'elogio di Clizio nell'*Adone* non è che una riscrittura dell'elogio rivolto già a Battista Guarini nel *Prologo del Pastor Fido* mariniano (1599): obbedisce dunque non soltanto alla logica pragmatica – se si vuole opportunistica – di autocitazione e riuso dei propri testi sulla base di un'omologia di concetto (per cui oltre § 3.2), ma delinea anche una tradizione letteraria fondata su comunanza di intenti poetici, al cui interno Marino persegue sviluppi autonomi (su questo ultimo punto cfr. Pieri, *Per Marino*, p. 72).

718 Come evidenzia Russo (*Commento*, p. 219), l'omaggio era già contenuto nel manoscritto parigino (*Adone* 1616) e risaliva dunque ai tempi del soggiorno italiano; tale circostanza rende la scelta di conservarlo anche in assenza di immediati risvolti pratici tanto più significativa. In alternativa, si potrebbe supporre che ci sia l'intenzione strategica di richiedere protezione all'Imperiale, ormai politico affermato, in anni biograficamente difficili per la crescente pressione inquisitoria, confidando nel suo sostegno durante il tanto ambito rientro in patria. La famiglia Imperiale non figura tuttavia né nell'*Adone*, nel catalogo dei potenti "protetori delle muse italiane" (Marino, *Allegoria canto IX*, p. 859), in cui si omaggiano i soli Doria (*Ad.* IX, 144–146), né tra i letterati illustri menzionati nella *Lettera ad Achillini* (p. 34), in cui si citano Chiabrera e Grillo; l'ipotesi pertanto non regge.

719 Imperiale ricoprì incarichi amministrativi, politici, diplomatici e militari (Martinoni, *Imperiale*, pp. 30–98); l'ultima opera giovanile è il poemetto *Gl'indovini pastori*, pubblicata a Genova nel 1613. In generale sulla fortuna dell'Imperiale cfr. anche Besomi, *Commento*, p. 17: "Almeno due ragioni possono essere chiamate a spiegare la mancata fortuna dell'Imperiale: la polemica Marino-Stigliani (non limitata ai due protagonisti) che polarizzò l'attenzione sull'*Adone*, uscito vittorioso della contesta, e l'essere stato impegnato l'Imperiale più nella carriera politica che in quella letteraria [...]. Non saranno da trascurare ragioni di natura intrinseca al poema: smisuratezza, in sé e per rapporto all'esiguità della vicenda, con grave danno per la sua memorabilità".

teraria fino alla tarda età e, con il Marino morto da almeno un decennio ed in presenza di un clima poetico completamente mutato, avrebbe seguito un programma letterario assai diverso da quello della gioventù,[720] accompagnando inoltre possibilmente tale cambiamento con significativi gesti pratici, con la rimozione fisica dello stesso poema mariniano, nel frattempo iscritto all'*Indice* (1627), dalla propria biblioteca personale.[721] Attorno alla metà degli anni Dieci del Seicento, dunque, il nascente astro letterario era tramontato rapidamente e, a scapito del suo fulmineo successo, lo *Stato rustico* si era trasformato nel "best-seller di una stagione".[722] A causa di questo particolare sviluppo biografico, che escludeva l'autore dello *Stato rustico* da un ruolo intellettuale di primo piano negli anni Venti del secolo, l'omaggio contenuto nel canto I dell'*Adone* è stato unanimemente interpretato come un "elogio senza ombre",[723] "libero e leale".[724]

720 La più significativa opera tarda, il *Ritratto del Casalino*, risale infatti al 1637 e fu composta in esilio. In tarda età Imperiale si avvicinò inoltre al circolo letterario romano raccolto intorno a Papa Urbano VIII, di indirizzo poetico classicistico opposto a quello mariniano (Russo/Pignatti, "Imperiale" pp. 299s.; cfr. anche oltre § 3.3).

721 Della rimozione di due copie dell'*Adone* e di una copia delle *Dicerie sacre* dà notizia Matteo Ceppi (*La biblioteca di Gio. Vincenzo Imperiale (Genova 1582–1648)*, Roma/Padova, Antenore 2020, pp. 134–155, qui p. 150), confrontando i due inventari, l'inventario A del 1647, sicuramente compilato per ordine del proprietario (p. 29), e l'inventario B del 1649, stilato *post mortem* a fini ereditari (pp. 31s.). Attualmente, non si è in grado di stabilire chi abbia rimosso i volumi e a quale scopo: per Ceppi (pp. 146s.), salvo sviste, smarrimenti e volute omissioni nella compilazione del secondo catalogo, non è possibile escludere che la rimozione non sia stata voluta dallo stesso Imperiale. I due documenti attestano la scelta di conservare rispettivamente una copia delle *Rime* mariniane (inventario A: voce 88, in foglio; inventario B: voce 614, in sedicesimo) e della *Lira* (inventario A: voce 373, in ottavo; inventario B: voce 613, in sedicesimo); diverge tuttavia il formato dell'edizione.

722 Martini, "Idillio", p. 19.

723 Russo/Pignatti ("Imperiale", p. 299), per cui l'elogio costituisce "un modello di rilievo e un precedente caro: in mezzo all'esasperato agonismo mariniano verso i poeti coevi, si trattava di un riconoscimento inatteso che attesta un rapporto forse più intenso e protratto di quanto oggi non documentino le testimonianze pervenute".

724 Martini, "Idillio", p. 19: "Ma a dieci anni di distanza dalla sua ultima più fortunata versione il confronto con lo *Stato rustico* non si imponeva già più, né era per altro all'altezza delle ambizioni del Marino: bastava e sarà bastato allo stesso Imperiale, il libero e leale omaggio del canto proemiale". Va rilevato che, negli anni di polemica che seguono l'uscita de *L'Occhiale* di Stigliani (1627), Imperiale sarà esortato da Andrea Barbazza, nelle *Strigliate* (1629), a difendere l'onore del Marino, ormai morto da quattro anni: "Su su Bruni, Achillino, ai sassi, ai sassi / vello là, vello là, ch'è lo Stigliani. / Aleandro, Chiabrera, alcun non lasci / di spennecchiar quel Gufo in volto umano: / Bracciolini, Benigno e Loredano / pigliativi di lui trastulli, e spassi. / Gessi, de Simeonibus, Barbazza / Paoli, Somma, Casone, *Imperiale*, / gridate al poetastro ammazza ammazza. / Su su, ma che? Non merta un cucco tale / morir per man sì degne: ardanlo in piazza / le carte del suo Mondo, e del suo Occhiale" (Barbazza, *Strigliate*, p. 140, citato in Carminati, *Inquisizione*,

La funzione modellizzante dell'opera di Imperiale quale miniera di concetti e di stilemi per la produzione poetica mariniana è stata puntualmente sondata dalla critica.[725] In particolare, Ottavio Besomi ha evidenziato come si sia instaurato un rapporto circolare di reciproca influenza tra le produzioni poetiche di Marino e di Imperiale, secondo una rete di rinvii che legge nelle *Rime* mariniane del 1602 l'iniziale fonte di ispirazione per lo *Stato rustico* e interpreta poi questo poema come fonte di ispirazione per le opere mariniane successive; sottolineando i reciproci debiti letterari in senso diacronico, con il vertice di sperimentazione stilistica raggiunto nell'opera di Imperiale per la costruzione di architetture retoriche estremamente articolate, Besomi comprova la presenza di tale rete di influenza al livello dei singoli concetti e dei singoli stilemi.[726] Posto pertanto che, nel primo decennio del Seicento, le produzioni poetiche di Marino e Imperiale siano state accomunate da un analogo indirizzo poetico e da un affine interesse per la sperimentazione retorica, vale la pena chiedersi se siano individuabili ulteriori principi tecnici condivisi. L'elogio contenuto nel canto proemiale dell'*Adone*, autentico quanto disinteressato, si focalizza sul riconoscimento del modello dello *Stato rustico* a livello stilistico, intendendolo come preparatorio per il successivo sviluppo del poema mariniano e sancendone l'eccellenza sulla base di due specifiche componenti: (i) la sua qualità pluristilistica; (ii) la sua qualità sonora. Di questa dimensione Marino pone in particolare rilievo la capacità contemperante nel mediare tra esigenze stilistiche tra loro molto diverse.

Che l'innovativo programma poetico-stilistico dello *Stato rustico* si fondi proprio su ambedue gli aspetti è circostanza chiarita dal suo stesso autore. Fin dalla protasi l'opera presenta sé stessa sulla base della convenzionale analogia simbo-

p. 301, nota 23); mio corsivo. Ciò significa che a distanza di ventidue anni dalla *princeps* dello *Stato rustico* (1607) e di venticinque anni dal primo contatto con il Marino (ca. 1604), Imperiale viene ancora riconosciuto come un fedelissimo da uno dei più fidati sodali del napoletano. Marino e Barbazza erano infatti legati da un rapporto tanto confidenziale da scambiarsi regolarmente sonetti burleschi proibiti (sul tema Carminati, *Inquisizione*, p. 45). Ambiguamente, Imperiale intrattenne legami stretti con lo Stigliani già dal 1605 e sino almeno al 1619 (cfr. Beltrami, *Imperiale*, pp. 96–99).

725 All'edizione critica dell'*Adone* a cura di Giovanni Pozzi spetta il merito di aver riconosciuto il ruolo modellizzante dell'Imperiale; cfr. anche Pozzi, "Preliminari", pp. 206–256, in particolare p. 222: "L'Imperiale offriva al Marino l'esempio di un'organizzazione in grande di materiali fino ad allora impiegati in componimenti di corta durata, la capacità di variare all'infinito i giuochi analogici, di sostituire una natura retorica e concettuale alla natura naturale sotto il segno permanente dell'inganno". Per i legami di Marino e Imperiale cfr. almeno Colombo (*Cultura*, pp. 67–84); Besomi, *Ricerche*, pp. 189–211; id., *Esplorazioni*, pp. 97–115. Recentemente, da prospettiva interdisciplinare, Carla Forno ("Imperiale", pp. 281–326) ha identificato alcune convergenze tematiche tra lo *Stato rustico* e l'*Adone* basate su comuni suggestioni pittoriche.

726 Besomi, *Ricerche*, pp. 189–211; id., *Esplorazioni*, pp. 97–115.

lica tra musica e poesia, per cui la Musa della poesia lirica Euterpe, lasciata Elicona e giunta a Genova su richiesta del Dio Apollo, sceglie Clizio per condurlo in un viaggio iniziatico, morale e poetico insieme, fino alle sommità del Parnaso donando al protagonista un "musico flauto" di canna (*St. rust*. I, 143). Autorizzata così da una duplice istanza divina, la missione di Clizio consisterà nell'innalzare la dolce e rustica melodia dell'umile strumento sino alle vette celesti, allietando e risvegliando insieme, con parallelismo ideologico tra sacro e profano rimarcato sin dall'esordio del poema, le orecchie angeliche e quelle olimpiche.[727] Acquistando un "gran suon", la rustica armonia di Imperiale supererà la dignità dell'epica sacra e profana:

> Or prendi questa di liscio e terso
> Sfrondato busso, rilucente canna,
> cava e forata in tanti luoghi io t'offro;
> e i tuoi labri le appressa, e del tuo fiato
> falla gravida tosto: e sentirai
> per entro il chiostro suo passarne a l'aure
> con melodia sì dolce il tuo bel suono
> ch'anco nel suol, che quasi velo ispiega
> sovra la terra il ciel, furate al moto
> l'ali impigrite, i sibilanti spirti
> l'aereo orecchio n'apriranno a udirti.
> Con questa poi, pens'io, né male io penso,
> che tu in romita ma felice parte,
> me duce avendo e tua compagna a i canti,
> conti l'ore miglior de i tuoi dì belli,
> e ch'entro i boschi e i boscarecci campi
> il bel RUSTICO STATO a pien goduto

727 Questa duplice ambizione sarà notata dagli stessi coevi e ripresa puntualmente nelle *Lodi* del poema. Scipione Agnelli (*Lodi, Canzone del Conte Scipione Agnello*, pp. 177–179, qui p. 177, vv. 1–24) traccia un iperbolico quanto eloquente parallelismo tra l'armonia delle sfere e l'armonia dello stile: "Musa, ecco il Sol de' Genovesi Mari / Gli antichi essempi rinovar d'Anfriso, / Ond'or da lui, ne l'erme spondo assiso / La melodia del Ciel fra noi s'impari. / Scopre sù cetra d'oro i suoi gran pregi / Ne le Rustiche lodi, e mentre honora / L'amante Selve, or non vedransi ancora / De le Romite selve emuli i Regi? / Voi voi da l'alte sfere, onde movete, / O Sirene di Dio, musiche note / Voi voi dal suon de le celesti rote / De le selve al bel suon vi rivolgete. / Questo novo di Dio Cigno, ò Sirena / Da voi, dal Cielo il canto, e 'l suono apprese, / E ne gli eterni numeri comprese / Ch'è d'eterna armonia l'alma ripiena. [...] / La sua dolce armonia, ch'ogni dolcezza / Esprime in un dolcissimo concento, / E ferma il corso a' fiumi, e 'l volo al vento, / Parto è de l'alma al suon de' Cieli avezza". Come altri nelle *Lodi*, Gioseffo Grisanteo (*Lodi, Sonetto di Gioseffo Grisanteo*, p. 103) include anche il romanzo cavalleresco nel programma anti-epico dell'Imperiale con citazione ariostesca per nulla dissimulata: "Altri hor vadi cantando amori, ed armi / Ch'io da qui in poi corro dove rimbomba / Rustico Stato in Cittadini carmi".

lieto l'ammiri, ammiratore il vanti
e l'alzi sì suo vantator, che faccia
il gran suon pastoral di tua zampogna
a le trombe d'Olimpo un dì vergogna. (*St. rust*. I, 178–198)

In perfetta coerenza con il programma asserito sul piano semantico del testo, Imperiale consolida la dichiarazione di intenti pluristilistici irrobustendola anche dal punto di vista tecnico-sonoro. In un passaggio denso di fonemi vocalici propri della *gravitas* stilistica (A, O), il poeta impiega infatti programmaticamente anche vocali di tono basso (U) e soave (I, E), ricercando un temperato equilibrio tra tutti i registri fonici previsti dal repertorio poetico. A livello microstrutturale, il titolo stesso dell'opera attesta emblematicamente la volontà di realizzare una tale coesistenza fonico-stilistica («R**u**st**i**c**o** St**a**t**o**»), ma anche il distico finale, dalla patina ricercatamente epica per la concentrazione delle consonanti più dure secondo la stilistica cinquecentesca quali la plurivibrante e le occlusive (§ 2.1.3.2), chiude la dichiarazione di Euterpe lasciando presagire i futuri sviluppi stilistici: "[che faccia /] il gr**a**n s**uo**n p**a**st**or**a**l** di t**ua** z**a**mp**o**gn**a** / a le tr**o**mb**e** d'**Oli**mp**o** un d**ì** v**e**rg**o**gn**a**" (*St. rust*. I, 197–198).

Due indizi confermano come la costruzione fonica del distico in questione sia volutamente ricercata da Imperiale. Il passaggio viene infatti profondamente modificato già dagli anni della seconda edizione (Genova, ed. Pavoni 1611), confluendo senza ulteriori interventi d'autore nella versione definitiva (Venezia, ed. Deuchino 1613).[728] Dal punto di vista quantitativo, i sei versi originari della *princeps* (Genova, ed. Pavoni 1607) vengono ampliati ai dieci versi dell'edizione definitiva (Venezia, ed. Deuchino 1613). Dal punto di vista qualitativo, l'edizione definitiva è caratterizzata da una maggiore intensificazione retorica, che la rende particolarmente evidente dal punto di vista sonoro per il più consistente utilizzo delle figure di suono, in particolare delle allitterazioni. A differenza dell'edizione del 1613, nella *princeps* appare più dissimulato il tentativo di riproduzione mimetica del tono epico nel distico finale del discorso di Euterpe. Nella versione defini-

728 Già Sopranzi ("Redazioni", pp. 75–139, in particolare pp. 109–117) confronta alcune scene tratte dalla *parte prima* della *princeps* e dell'edizione del 1611 per ricostruire i motivi della revisione. Per il passaggio citato ritiene che Imperiale intenda trasformarlo in un "manifesto programmatico" mediante un "maggior risalto retorico e solennità" (p. 107): considerando l'intero discorso di Euterpe, Sopranzi constata così, tra le due edizioni, un consistente aumento quantitativo (con il numero di versi totali raddoppiato), cui si accompagna un ulteriore arricchimento retorico senza conseguenze contenutistiche. In generale, nota la tendenza a "«gonfiare» il testo del 1607" (p. 118), modificandone la sola modalità di esposizione. Sulle varianti nelle tre redazioni dello *Stato rustico* e sui motivi (retorici o ideologici) che le motivano, cfr. Besomi, *Commento*, pp. 109–122.

tiva, tale elemento è al contrario enfatizzato, con conseguenze assai significative non soltanto dal punto di vista fonico, ma anche dal punto di vista agonistico, giacché inserito in un poema che, sin dall'inizio, si era simbolicamente posto quale modello alternativo e sostitutivo dello scrivere epico. Con l'aggiunta del termine *grande* Imperiale inserisce infatti nel testo una marca stilistica evidente che rimarca i ricercati effetti ossimorici attraverso un'associazione inaspettata al tono pastorale, ma insieme irrobustisce ulteriormente, a livello fonico, la patina epica:

Questa ti vuo' dar io, con questa io penso Che tu in romita ma felice parte (me duce) conti ancor l'ore migliori; e là guidato in boscareccio campo, vuo' che 'l Rustico stato ogn'or godendo, faccia il suon pastorale di tua zampogna a le trombe d'Olimpo un dì vergogna.	Con questa poi, pens'io, né male io penso, che tu in romita ma felice parte, me duce avendo e tua compagna a i canti, conti l'ore miglior de i tuoi dì belli, e ch'entro i boschi e i boscarecci campi il bel RUSTICO STATO a pien goduto lieto l'ammiri, ammiratore il vanti e l'alzi sì suo vantator, che faccia il **gran** suon pastoral di tua zampogna a le trombe d'Olimpo un dì vergogna.
(Imperiale, *St. rust*. I, 136–142, Genova, ed. Pavoni 1607)[729]	(Imperiale, *St. rust*. I, 189–198, Venezia, ed. Deuchino 1613)

Alle considerazioni tratte va affiancato inoltre un importante rilievo metrico: come nella *princeps*, anche nella versione definitiva dell'opera il distico finale si chiude con una rima baciata (*zampogna-vergogna*), con cui termina anche la lassa. Nella dedicatoria dell'opera al *Grazioso lettore*, Imperiale aveva motivato la scelta di ricorrere a questo particolare schema metrico di endecasillabi sciolti chiusi appunto dalla rima baciata sulla base di parametri eufonici e insieme semantici. Per il poeta la chiusura della lassa è piacevole all'orecchio per la dolcezza delle rime, ma è soprattutto portatrice di significato, perché su essa indugia il pensiero:

> E se a qualch'altro non intieramente piacerà quella corrispondenza di rime nel verso non rimato, sappia che mancamento ad arte più tosto che mancamento di arte ha da chiamarlo. Perchè, oltre che io non mi sento necessitato seguire quei precetti che non mi si fanno in iscritto vedere, supposto eziandio che di cotanta strettezza nel verso sciolto regole determinate si ritrovassero, io non credo tuttavia potersi negare che il fine della poesia sia il diletto; et altro che stromento della dilettazion non essendo la rima, stimai che questa dovesse al suo principal fine fortemente giovare; *e dovesse, nelle posature de i più importanti periodi*

729 Si cita il testo della *princeps* da Sopranzi, "Redazioni", p. 110.

> *alquanto trattenendo l'orecchio*, levarmi da quell'impaccio che alla lunghezza del verso sciolto par che venga, non senza noia del lettore, ragionevolmente attribuito.[730]

Non alterando in alcun modo la chiusura della lassa coincidente con il culmine della dichiarazione di intenti poetici pronunciata da Euterpe, la versione definitiva intende potenziare la portata semantica del programma poetico pluristilistico e anti-epico del poeta al solo livello formale, attraverso una accumulazione sinergica delle figure retoriche, delle figure di suono e dei rilievi metrici. Forte del successo editoriale nel 1607, Imperiale si sente dunque sicuro nell'esprimere le proprie, annunciate aspirazioni letterarie in modo ancora più radicale, strumentalizzando a tal fine anche le componenti minimali del linguaggio poetico.

Sull'evidenza sonora dello *Stato rustico* molto è già stato detto anche in tempi moderni,[731] ma vale la pena ricordare come tale aspetto fosse stato ampiamente riconosciuto e discusso già nel Seicento.[732] A titolo esemplare si potrebbero altresì

730 Imperiale, *al Grazioso Lettore* 24–25, p. 18; mio corsivo. Per l'istituto metrico Besomi, *Commento*, pp. 108s.

731 Senza pretesa di completezza cfr. almeno Besomi, *Esplorazioni*, pp. 118–121, sulla frequenza delle figure di suono (paronomasia e allitterazione) nel poema; Luca Piantoni, "Per lo «Stato rustico» di Giovan Vincenzo Imperiale. Note stilistiche a un poema anti-narrativo", in: *Lettere italiane* 66, 2 (2014), pp. 249–279, in particolare pp. 267–279, per la *parte prima*; Pozzi, "Anamorfosi", pp. 191–204, sui procedimenti tecnici dell'Imperiale in generale, e in particolare sulla paronomasia.

732 Lo attesta già una prima ricognizione delle *Lodi*, che meriterebbero uno studio specifico per aggiornare i riscontri di Baldassarri ("Imperiale", pp. 217–227). Le *Lodi* si dimostrano infatti assai significative nel loro complesso perché, pur sfruttando tutti i *topoi* mitologici e tutti i parallelismi possibili con gli autori più illustri della tradizione letteraria classica o moderna, variamente tematizzano la questione della *sonorità* e della *dolcezza* stilistica del poema, riconfermando indirettamente come il programma di armonizzazione pluristilistica sia stato in realtà pienamente compreso. Tale circostanza è attestata già a livello meramente quantitativo, giacché almeno 21 poeti, tra cui alcuni assai celebri, esplicitamente lodano la *dolcezza* e la *dolce armonia sonora* del suo stile (Giulio Salinero, Peregrino Scardino, Agostino Schiaffino, Annibale Guasco, Ansaldo Cebà, Antonio Beni, Aurelio Corbellini, Domenico Carrega, Francesco Cibo, Mario Rinieri, Fernando Gonzaga detto Incerto, Francesco Bracciolini, Giacomo Peri, Battista Guarini, Cesare Orsini, Cesare Toralto, Ridolfo Campeggi, Scipione Agnello, Scipione della Cella, Tommaso Stigliani) o ne elogiano la *leggiadria* (Anelante Accademico Assetato), senza inoltre considerare le numerose citazioni puntuali dei moduli encomiastici utilizzati dallo stesso Imperiale a fini autopromozionali, poi significativamente riecheggiate negli omaggi di Pietro Petracci, prefatore dell'edizione dello *Stato rustico* in cui sono stampate le stesse *Lodi* (Venezia, ed. Deuchino 1613). Per quanto concerne l'*evidentia* sonora dello *Stato rustico*, appare assai rilevante la polarizzazione che oppone specularmente la lettura di un Antonio Beni o di un Abbacinato Accademico Abbagliato a quella di un Angelo Grillo. Se, per l'Abbacinato, il ricercato procedimento di Imperiale mira a rievocare suggestivamente la dolcezza della Natura, ora superata dalla dolcezza dell'Arte ("Fingon sì ben le carte tue faconde, / Clitio, che in lor, con realtà famose / Gorgheggia il Rossignuol, ridon le rose. / Mormora il vento, e sibilan le fronde. / Sù l'arene de l'oro argentee l'onde /

estrapolare da questo corposo poema di oltre 19.000 versi diversi passaggi in cui la sonorità della lingua poetica acquista un rilievo evocativo notevole. A livello tecnico, la descrizione edenica dei paesaggi naturali tipici dello «Stato rustico» nella *parte prima* dell'opera è caratterizzata dal frequente ricorso alle figure di suono (assonanze, allitterazioni, rime interne etc.). È inoltre assai significativa anche dal punto di vista dei fonemi soavi utilizzati: è pervasiva la presenza della consonante laterale alveolare (L), il fonema dolce per eccellenza secondo la tradizione,[733] secondo Bembo, Tesauro e il Tasso dei *Discorsi del poema eroico*, con precedenti nello pseudo Demetrio, cui si accompagnano inoltre vocali di timbro medio e dolce (E, I):

> E ne promette fra i villani chiostri
> e fra i rustici solchi, e fra l'erbose,
> liete pianure, e fra i gemmati colli,
> e fra i rampolli d'un ruscel nascente,
> e fra gli argenti d'un corrente rivo,

Gorgoglian dolcemente strepitose; / Co 'l susurro de l'aure harmoniose / L'antro il rimbombo, & Eco il suo confonde. / Stringe il crin, l'occhio inpiaga, e 'l labro incende; / Innamora la guancia; e la man fura; / Fluttua il Mar; tuona l'Aere; e Delia splende. / Vuoi più? ne l'arte tua sì chiara, e pura / Natura appar, c'hor nessun ben comprende, / S'è la Natura, ò l'Arte Arte, ò Natura", *Lodi, Sonetto II dello Abbacinato Accademico Abbagliato,* p. 10), per Angelo Grillo l'*evidentia* sonora del poema è il mezzo con cui ritrovare il divino, rivelando le delizie occultate sotto la scorza mortale: "Ombre solinge, e taciturni horrori, / Opache selve, folti boschi, e colti, / Horti, e fioriti prati, e mille volti / Di ville, e valli, e mille agresti honori; / Cinti rimiro de' tuoi vaghi allori, / Clitio, e contemplo i gran misteri occolti / Sotto i rustici tuoi Sileni incolti, / D'alma rivolta al Ciel gemme, e tesori. / E tra i labri del verde il dolce riso / Veggio de' campi, e distillarsi il pianto / Da begli occhi de' fonti odo soave. / E 'l susurro de l'aure, e 'l vario canto / Degli augei, che mi porta in paradiso / Ne' carmi tuoi, c'han del mio cor la chiave" (*Lodi, Sonetto IV dell'Abbate D. Angelo Grillo*, p. 18). Riscattata in prospettiva morale, l'*evidentia* dello *Stato rustico* non può che generare un "grave canto" (*Madrigale dello stesso*, p. 19, v. 9), dalle "forme alte, e canore" (*Dello stesso, sonetto III*, p. 18, v. 4).

733 Bembo, *Prose* II, X, p. 150: "molle e dilicata e piacevolissima è la L, e di tutte le sue compagne lettera dolcissima"; Tesauro, *Cannocchiale*, p. 105: "Hor della Classe delle *Lambenti*, la più *Netta*, & *Sonora* è la L come *Labor*, Peroche con lo acume della lingua l'anterior palato dilicatamente percuote. Laonde per la dolcezza, di cui a niun'altra Consonante, fuorche alla P. non cede; vien chiamata la *lettera delle Nutrici*, che *laleggiando* invitano il sonno a' lor pargoletti"; Tasso, *Discorsi del poema eroico* VI, p. 701, con riferimento a Demetrio, *De eloc.* 174, per la forma graziosa: "Nondimeno, per giudicio del Falereo, è amica del *labdacismo*, perché grandissima grazia e bellezza ancora suol nascer da quelle lettere che son dette liquide, e più che da l'altre, da la l; anzi quando molte parole cominciano da questa lettera, se ne fa un dolcissimo composito che da' Greci fu chiamato *melismo* […]; ed in questa forma, più che in tutte l'altre, è convenevole la dolcezza e la soavità de le rime, e la composizione de le parole e de' versi tenera, molle e delicata". Corsivi originali.

e fra gli umidi spechi e fra l'ombrose
selve, e fra l'ombre che da molli foglie,
lusinghier di riposo, al verde piede
allunga in nero prato un verde bosco,
di diletto e di pace i dolci frutti
tutti versarne al bel desio di tutti. (*St. rust*. I, 541–549)

Questo e altri esempi parimenti evidenti dal punto di vista sonoro sono accomunati da un comune principio: si tratta sempre di passaggi in sé slegati dallo sviluppo narrativo della vicenda, che non supportano in modo diretto la portata semantica e ideologica annunciata dall'autore per l'opera.[734] Piuttosto, in essi la sonorità acquista una funzionalità specifica, per cui si limita a enfatizzare a livello fonico il concetto presentato, apparendo contestualmente circoscritta a esso. Non per questo sarebbe tuttavia corretto affermare che la sonorità sia motivata da scopi puramente ornamentali o meramente virtuosistici: pur non assumendo alcuna sovraordinata funzionalità ideologica in senso esplicito, l'*evidentia* sonora del passaggio è sempre rapportata allo sviluppo del concetto e dipende dal suo specifico contenuto. Nel caso citato, si potrebbe infatti sostenere che il passaggio comunque assolva al messaggio ideologico dell'opera sia pur in modo indiretto, evocando suggestivamente la piacevolezza del paesaggio tipico dello «Stato rustico», da contrapporre a quella viziosa e deturpata del paesaggio civile.

Anche graduando idealmente la funzionalità specifica dei passaggi significativi a livello sonoro sulla base di una scala che ammetta diverse modalità di rapportare uno specifico concetto al sovraordinato contenuto morale dall'opera in modo variabilmente esplicito, persino un passaggio arbitrariamente selezionato

734 Cfr. Imperiale, *al Grazioso lettore* 1–7, pp. 15s., sul poeta che "giov[a] al mondo", contemplando la vita civile. Coerentemente con la presente proposta, che legge nell'autore dello *Stato rustico* la tendenza a lasciar prevalere la dimensione retorica su quella semantica (o sulla logica narrativa), Forno ("Imperiale", p. 288) ha parlato di "programma morale per lo più disatteso nel corso del poema, dal momento che raramente Clizio rammenta il vero scopo del viaggio". Forno fa specifico riferimento all'episodio della tempesta descritto da Imperiale nella *parte ottava*, poi esplicitamente riscritto, come attesta Pozzi (*Commento*, p. 98), nell'*Adone*. Cfr. Forno, "Imperiale", p. 299: "*La tempesta che Imperiale agita nei suoi versi non è funzionale a nessun naufragio*: [...] Clizio ed Euterpe si misurano con un topos letterario svuotato di implicazioni soprannaturali, dal momento che lo scatenamento delle forze della natura non è che un accidente lungo il loro itinerario"; mio corsivo. Forno (ibid.) ritiene tuttavia il corrispettivo mariniano funzionale ai fini della favola: "Marino, a sua volta, non può che ricorrere all'artificio narrativo del naufragio, in questo caso a Cipro, per dare corso alle vicende del poema". Di contro, già Martini ("Idillio", pp. 13–24) sottolineava le ambiguità di un episodio slegato dalla logica narrativa persino nel poema mariniano: prima ancora che Amore attui la propria vendetta supplicando Nettuno di scatenare la tempesta, Adone è già sulla nave in viaggio per Cipro.

conferma la validità generale del principio esposto. Nella *parte decima* del poema, ad esempio, Imperiale inserisce la descrizione sinestetica di una fontana che abbellisce il giardino di una villa visitata da Euterpe e Clizio. La descrizione, funzionale a evocare suggestivamente la sonorità dolce e insieme dissonante delle acque cristalline e zampillanti, è conseguita a livello tecnico dal poeta alterando abilmente la testura dolce dei versi. Il tono soave inizialmente evocato dalle vocali dai timbri chiari e dolci (A, E) e dalla laterale alveolare è ribilanciato a livello fonico dal frequente ricorso alle consonanti aspre (sibilanti, plurivibrante etc.) e al fonema vocalico basso U, sul quale si chiude anche la lassa (*dolcezze-durezze*, *St. rust.* X, 792–793). Contribuisce a evocare l'atmosfera di una dolcezza disturbata anche la distribuzione sintattica delle allitterazioni, disposte con curata negligenza affinché non instaurino alcun evidente parallelismo sintattico o suggeriscano un equilibrio fonico tra i versi. La scelta dei dispositivi formali si spiega dunque perfettamente con il tentativo di supportare la semantica del singolo concetto, riproducendo a fini mimetici la sonorità disarmonica delle acque che ricadono nella fontana in modo non uniforme:

> Meraviglia a vedere, a udir stupore:
> misto a quel dolce, a quel sonoro argento
> stridolo, lamentevole il cristallo,
> cadendo in doppio spumeggiante umore
> per larga vena a breve conca in grembo,
> formar tal melodia, che men soave,
> con dissonante consonanza, suole
> formarla in scola sua musico accorto;
> cantando a dure et aspere dolcezze
> miste le dolci e placide durezze. (*St. rust*. X, 784–793)

Anche nell'esempio citato, la sonorità non pare pertanto assumere un'ulteriore funzionalità al di fuori della resa evidente di un singolo e specifico concetto, tanto più che, nella finzione narrativa, la fontana costituisce un mero elemento decorativo nel giardino della villa visitata dai due protagonisti.[735] Soltanto a livello indiretto e considerando lo svolgimento dell'intera *parte*, vi si potrebbe semmai attribuire in retrospettiva una funzionalità ideologica sovraordinata. La villa in cui è situata la fontana in questione nella finzione poetica era infatti di proprietà dello stesso autore nella realtà storica.[736] Una volta trasfiguratene le bellezze artistiche

735 Forno ("Imperiale", p. 302) parla di "giochi formali progressivamente svuotati dei significati filosofici-metafisici originali" nella descrizione del giardino in questione.

736 Besomi, *Commento*, p. 30 sul legame tra personaggio e autore biografico instaurato sulla base del riferimento alla villa di Sampierdarena, oggi villa Imperiale Scassi (per cui cfr. Martinoni, *Imperiale*, pp. 200–203).

a livello letterario, la villa Imperiale di Sampierdarena può degnamente rappresentare l'esemplare architettonico più riuscito di ottava meraviglia del mondo moderno:[737] a posteriori, può così idealmente contribuire alla formazione estetica di Clizio.

Per riformulare il principio strutturale rilevato a livello generale, si potrebbe dire che tra i due poli (la funzionalità specifica del passaggio evidente in senso sonoro e la portata ideologica sovraordinata del testo) sussiste un rapporto di corrispondenza non immediatamente ricostruibile oltre il singolo concetto cui il primo polo fa riferimento.[738] Per questo motivo la sonorità del singolo passaggio sembra acquisire un profilo quasi autosufficiente rispetto alla logica macrostrutturale motivante l'opera (narrativa o ideologica che sia), senza tuttavia implicare necessariamente che tale sonorità risponda meramente a intenti virtuosistici. Piuttosto, sembrerebbe ragionevole argomentare per una strutturazione dello *Stato rustico* in quadri,[739] al cui interno la funzione specifica della sonorità si

737 Cfr. le parole di Clizio quando ammira per la prima volta la villa di Sampierdarena: "di stupor vero e meraviglia degna / non deggio or io meravigliar, stupire, / le meraviglie tutte e gli stupori / in pompa sì magnifica e sì nova, / in ricca villa accolti or rimirando / e in palagio sì altero e sì ammirando? / Anzi e non deggio, a le loquaci carte / fidando il mio stupor, rappresentarne / tai meraviglie a maraviglia altrui? / Oltre che, tratto da virtù secreta, / forz'è ch'io pieghi a la mia occulta forza; / e, non volendo ancor, forz'è ch'io pinga / (non picciolo soggetto a istoria grande) / con l'ombra de l'inchiostro il chiaro sole / di questo ottavo in ordine, ma in pregio / a nullo degli antichi oggi secondo, / anzi primo miracolo del mondo" (*St. rust.* X, 205–221).

738 Tale spiegazione potrebbe forse contribuire a oggettivare un'impressione di Ottavio Besomi (*Commento*, pp. 17s.), il quale, quando si interroga sulle ragioni dietro la mancata fortuna dello *Stato rustico*, constata la presenza di "procediment[i] analitic[i] che, nello sforzo evidente di calamitare l'attenzione e di risvegliare lo stupore, *[possono] ottenere, disgregando il pensiero, l'effetto di straniamento nel lettore*; ma [possono] anche produrre il godimento che dà la cinepresa che opera al rallentatore con grande professionalità, producendo giochi fonici e immagini che mutano, si sovrappongono, si moltiplicano e si dissolvono"; mio il corsivo.

739 Significativamente, vent'anni dopo la pubblicazione dello *Stato rustico*, Stigliani (*L'Occhiale*, pp. 117s.) dà notizia di un principio analogo di fruizione testuale per quadri o "squarci" pensato da Marino per l'*Adone*: "soggiugne ch'egli nel comporlo non ha avuto l'intenzione di dilettare col tutto ma colle parti pretendendo, che quello si leggesse non filatamente dal principio al fine, ma *à squarci in qua, e in là*. Della qual seconda ragione egli arreca per confermazione due esempi. Il primo è, che si come a' riguardanti diletta molto un libro di disegni stampati, *nel qual non sia figura veruna, ma separati membri* (cioè occhii, orecchie, braccia, gambe, e simili) fatti da' pittori per insegnare a' giovani a disegnare: cosi esse parti del detto poema, *leggendosi divisamente, e senza badare à dipendenza*, potranno dilettare non meno che farebbe il tutto se fusse bene unito, e serviranno a' principianti per tipo di comporre"; miei i corsivi). Sebbene la testimonianza di Stigliani chiarisca come tale logica strutturale non sia specificatamente intesa dal poeta napoletano in rapporto alla tessitura sonora dell'opera e sebbene il reale valore della testimonianza possa essere dibattuto data la natura aneddotica, appare quantomeno curioso che due opere

esaurisce contestualmente secondo una doppia logica: in relazione a singoli concetti, se considerata in ottica microstrutturale, o in relazione a episodi circoscritti, se considerata in ottica mesostrutturale.

Il principio evidenziato merita di essere discusso a base esemplare, analizzando due episodi tratti rispettivamente dalla *parte terza* e dalla *parte duodecima* del poema, la cui significativa valenza metaletteraria e le cui rilevanti conseguenze sonore e stilistiche consentono di tracciare una parabola che dallo *Stato rustico* porta all'*Adone* di Marino. Ambedue gli episodi si caratterizzano per la presenza di alcuni principi compositivi che, all'altezza storica del poema del genovese, ancora si configurano come cellule poetiche isolate, ma che plausibilmente potrebbero aver esercitato una certa influenza sulla poetica e sulla tecnica compositiva del napoletano. Come si vedrà, la riscrittura di concetti omologhi e la ripresa di analoghe suggestioni fonico-stilistiche comprova la volontà mariniana di instaurare un legame intertestuale tra l'*Adone* e l'episodio tratto dalla *parte terza* dello *Stato rustico*, consentendo così di individuare con alta attendibilità critica le convergenze e le discrepanze tra le tecniche compositive dei due poeti. Pur senza costituire un dichiarato caso di riscrittura del modello, l'analisi fonetica e stilistica dell'episodio tratto dalla *parte duodecima* attesta come esso si situi in uno stadio compositivo affine alla tecnica profilata da Marino nei paratesti. L'accertata presenza di tendenze analoghe verso una commistione livellante di registri stilistici tra loro discrepanti operata principalmente sul piano fonico del testo, con rilevanti ripercussioni sul senso del passaggio stesso, appare costituire una circostanza tanto significativa da legittimare l'inclusione dell'episodio in questione nel nostro ragionamento.

Nella *parte terza* dello *Stato rustico*, in un lungo episodio (*St. rust.* III, 262–334) che può essere idealmente diviso in due sezioni, Euterpe e Clizio proseguono il viaggio lasciando la Liguria e attraversano la Pianura Padana.[740] La

aventi un legame intertestuale riconosciuto operino secondo una logica strutturale simile. Si potrebbe pertanto speculare se l'opera cronologicamente antecedente possa aver esercitato un certo fascino sull'opera posteriore già al livello della strutturazione del poema, ipoteticamente anche in senso apologetico; in ogni caso, il rilievo sullo *Stato rustico* va confrontato con i riscontri di Russo (*Commento*, p. 14), il quale nota la strutturazione per quadri delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli, indiscusso modello mariniano. Sull'*Adone* poema-"libro di disegni" cfr. specificatamente Lazzarini, "Testimonianza", pp. 73–86, qui pp. 83–85.

740 I risultati dell'analisi della *parte terza* dello *Stato rustico*, qui ripresi e rielaborati, sono stati pubblicati per la prima volta negli atti del colloquio virtuale organizzato dal gruppo di ricerca FOR 2305 nell'autunno 2020: Ilaria Paltrinieri, "*… quella mezzanità temperata di venusto e grave ch'altrui pare impossibile a conseguire …*: La sonorità in Marino e i suoi legami con il Cinquecento", in: *Gattungsmischungen*, pp. 75–100.

prima sezione (*St. rust.* III, 262–294) si apre con l'arrivo dei due protagonisti nel punto di convergenza tra l'Adda e il Po:

> E per sentier sì bel, spazio sì lungo
> e sì lieti ne trae, fin che ne adduce
> ove quasi di lui termine augusto
> f**a** gr**a**n s**o***l*c**O A** gr**a**n pr**a**t**O** Add**a** *f***a***m***o***s***o***,
> che, mentre a*l* Po spinge sè stesso e brama,
> fatto amico di *l*ui, giungersi a *l*ui,
> mormoreggi**a**nte corre e *strepit**o**s**o*,
> d**e** *l*'ami**c**i**z**i**a** su**a** *l***ie**t**O E** *cont**e**nto*,
> co '*l* suo b**e***l* p**iè** d**i** *l*iquef**a**tt**O** ***A****rg**e**nto*; (*St. rust*. III 262–270)

La confluenza viene motivata da un desiderio nobile per l'ottica neoplatonica che informa il poema di Imperiale: i fiumi sono mossi da una brama di "amicizia", sottolineata due volte (*St. rust*. III, v. 267; v. 269). Conformemente a questo desiderio moderato, l'Adda ha una natura pacata, come attesta anche l'analisi lessicale del passaggio: il fiume corre "mormoreggiante", è "lieto e contento", ha un "bel piè di liquefatto argento" (*St. rust*. III, 268–270). Il rilievo è confermato sul piano fonico: le sonorità vocaliche poste in sede di rima, evidenziate in grassetto nella citazione, sono di timbro chiaro e soave secondo la retorica cinquecentesca (A, E, I), mentre nel consonantismo è frequente il ricorso al fonema dolce L, evidenziato in corsivo sottolineato. Discriminante per confermare la volontà del poeta di servirsi di un registro stilistico dolce è il significativo parametro metrico: sull'amenità del fiume si conclude anche la lassa *contento-argento* (*St. rust*. III, 269–270), in corsivo semplice nella citazione.

Il confronto tra l'esordio e la chiusura della descrizione fluviale mostra, tuttavia, come il rilievo sulla dolcezza dell'Adda sia da intendersi in senso soltanto parziale. La descrizione iniziale introduce infatti nella narrazione un tono stilistico più alto, funzionale a irrobustire a livello tecnico uno specifico concetto, secondo cui il fiume ha non soltanto natura dolce, ma anche una coesistente natura nobile. Tale nobiltà è annunciata da Imperiale a livello lessicale: l'Adda è "famoso", ha un "termine augusto", scava "gran solco a gran prato", ha un corso "strepitoso" (*St. rust*. III, 265–268). La scelta di servirsi a livello fonico-stilistico di un registro elevato è resa evidente dal largo impiego dei due fonemi vocalici ritenuti prototipici per la *gravitas* stilistica cinquecentesca dopo la ricezione della precettistica ermogeniana, vale a dire delle vocali A e O. Significativamente, Imperiale non si limita a ricorrervi con frequenza, ma pone tali fonemi in concorso (in maiuscolo nella citazione): realizza così, per ben tre volte (v. 265; v. 270), proprio quel caso

di concorso vocalico codificato come il più maestoso da Torquato Tasso.[741] L'utilizzo di una rima a distanza tra i termini *famoso-strepitoso* (in corsivo, *St. rust*. III, v. 265; v. 268) appare inoltre inconsueto per uno schema metrico di endecasillabi sciolti, costituendo così un parametro stilisticamente e semanticamente significativo. Considerati quindi nella loro totalità, i rilievi formali evidenziati attestano la volontà di Imperiale di intrecciare due registri stilistici diversi nel medesimo passaggio, coerentemente con quanto semanticamente richiesto dal concetto scelto.

Le oscillazioni tra i registri si fanno più marcate nei versi seguenti (*St. rust*. III, 271–282). La terra, spinta dalla passione iniqua dell'invidia, decide di vendicarsi inquinando la pura unione dei fiumi:

> se non quando la terra – **i**n**v**i**d**a f**o**r̲se
> che con tanto suo fasto al mondo ei scopra
> l'argento sì p**u**r̲o, ov'ella ava*r̲*a
> quel che sì dent*r̲*o al d**u**r̲**o** c**o**r̲e asconde
> f*r̲*a m**i**ll**E** **I**mp**u**r̲**i**tà *r̲*iser̲ba accolto –
> l'**u**m**o**r̲**o**s**o** vapo*r̲* b**i**gio solleva
> perch'ei ne caggia indi converso in pioggia;
> e 'l color de l'argento in quel del rame
> cangi v**i**lmente a l**ui**, mentre, a lei m**i**sta,
> co 'l suo terren più l**i**m**o**cch**io**so, anch'essa
> per più d'un'**a**mpia sua *l**o**rdata b**o**cca*
> precipitosamente in lui ne *sb**o**cca*. (*St. rust*. III, 271–282)

In totale coerenza con l'atto ignobile descritto, il tono si abbassa a partire dal v. 271 in modo percettibile e dunque significativo. Imperiale segnala infatti il cambio di registro in modo esplicito, mediante un lessema di chiara valenza connotativa (l'atto è compiuto "vilmente", *St. rust*. III, 279) e mediante il concetto vile del vomitare. Anche la lassa in questione si chiude su lessemi vili, *lordata boccasbocca* (*St. rust*. III, 281–282), attestando così la volontà del poeta di porre enfasi semantica e metrica sulla degradazione operata dalla terra. Se il termine *lordata* di per sé richiama alla mente le controversie intorno alla presunta locuzione indegna della *Liberata*,[742] Imperiale sembra voler realizzare anche una frattura a livello fonico accanto alla rottura lessicale: introduce infatti due fonemi vocalici assente nei versi precedenti ed evidenziati in grassetto nella citazione. Come atte-

741 Sul concorso vocalico, che ha un "non so che di magnifico e di grave" (Tasso, *Discorsi del poema eroico* V, p. 663) quando ricorre in particolare con le vocali A e O, cfr. § 2.1.3.1.2.

742 Leonardo Salviati, *Dello Infarinato Accademico della Crusca, Risposta all'*Apologia *di Torquato Tasso Intorno all'*Orlando Furioso*, e alla* Gierusalèm liberata, in Firenze, Per Carlo Meccoli e Salvestro Magliani, 1585, pp. 58s.

stano esemplarmente i termini “invida”, “mille impurità”, “vilmente” (*St. rust*. III, v. 271; v. 275; v. 279), si tratta della vocale I, mediante cui Imperiale plausibilmente desidera conferire al passaggio il medesimo tono stridente attribuito al fonema con l’esegesi cinquecentesca del trattato di Ermogene. In secondo luogo, si tratta della vocale U che, isolata, è unanimemente ritenuta bassa dall’intera stilistica cinquecentesca, ma che nel passaggio in questione si combina anche alla plurivibrante R, il fonema più aspro per Bembo, per Tesauro e per Tasso;[743] come esemplarmente attestano i lessemi “duro core”, “umoroso”, evidenziati in corsivo sottolineato nella citazione (*St. rust*. III, v. 274; v. 276).

A partire dal v. 283 fino al v. 294, con cui termina anche la prima sezione dell’episodio, il tono muta nuovamente. La circostanza appare particolarmente significativa perché il registro, da iniziale tono medio-alto, abbassatosi poi ad un registro basso, torna ad alzarsi inasprendosi:

> Benchè l’ing**iu**ria la vendetta ha seco:
> perch’egli disdegn**osO** – **A**lor che mira
> il ***ch*ia**r**O A**l suo b**e**l v**olt**O **I**n***to***r**bid**a***t***o** –
> d’**i**ra ***g*on**f**i**a***t*O **I**l s**uo** ***g***r**a**n ***c***oll**O O**nd**oso**,
> sè medesmo dil***at*A**, **E** ’n vis***t*A A**cer**ba
> le sv**el***t***e** p**ian***t***E A**l ***g***uerreggi**a***t***i** ***p*ia**ni,
> **e** la fid***a***ta m**essE A I *g*ra**ssi c**am***p***i**,
> **e** la ***g*ra**ssezzA **A I** ***p*ra*t*I**, **E I** ***p*ra*t*I I**s***t*e**ssi,
> en***t***ro il s**uo** ***g*or*g*O**, **A**nzi la ***t*e**rr**A I**s***t*e**ssa
> **e** d**e** la ***t*e**rra le b**ellezzE Al***t*e**r**e**
> in **o**rr**i**de br**u*tt*ezzE A**l fi**n** ***ridott*e**
> insazïab**il**, f**u**r̈**i**os**O** ***Inghiott*e**. (*St. rust*. III, 283–294)

Il fiume Adda non accetta infatti passivamente l’affronto della terra, ma si abbandona all’ira e inonda la campagna. Il passaggio è caratterizzato da una notevole *evidentia* visiva, realizzata anche sul piano sintattico attraverso la frammentazione degli emistichi. Per quanto specificatamente riguarda il tessuto fonico, il consonantismo presenta un’alta densità dei fonemi ritenuti al tempo rispettivamente aspri e duri:[744] le plurivibranti, sottolineate, e le plosive C, G e T, attestate

743 Bembo, *Prose* II, X, p. 150: “la R aspera ma di generoso spirito”; Tasso, *Discorsi del poema eroico* VI, p. 702: “Ma *s*, *r* sono asprissime oltre l’altre; però ne la magnifica avranno luogo più agevolmente, e ne la grave ancora”; Tesauro, *Cannocchiale*, p. 105: “Ma se tu vibri la lingua con tremulo movimento contra il palato; ne risonerà la R. [...] Lettera di tutte l’altre più robusta veramente, ma più ferrigna, & più fiera: laceratrice dell’orecchio: detta dal Satirico *Lettera Canina*; peroche imita il suon del mastino rabbiosamente ringhiante”; corsivi originali.

744 Per R cfr. *infra* nota 743. Bembo, *Prose* II, X, p. 150, su C e G: “Spesso medesimamente e pieno, ma più pronto [di F] il G. Di quella medesima e spessezza e prontezza è il C, ma più impedito di quest’altri”. Tesauro, *Cannocchiale*, p. 106, su C e G velari, dove la C risulta più dura della

esemplarmente dai lessemi “chiaro”, “intorbidato”, “ira”, “gorgo” (*St. rust*. III, v. 285; v. 286; v. 291) ed evidenziate in grassetto corsivo nel passaggio. All’interno del vocalismo, in grassetto tondo, si alternano termini densi del fonema grave O (“intorbidato”, “collo ondoso”, “gorgo”, *St. rust*. III, v. 285; v. 286; v. 291) a termini caratterizzati dalla presenza di A ed E e di timbro, dunque, più chiaro e soave (“piante”, “piani”, “campi”, *St. rust*. III, 288–289). I termini in cui si combinano A ed E si diradano poi sul concludersi del passaggio, al punto che non ne resta traccia nei versi finali: “le bellezze altere” sono ora “in orride bruttezze, al fin ridotte” che l’Adda “insazïabil, furïoso inghiotte” (*St. rust*. III, 292–294). È particolarmente significativa la chiusura della lassa, densa dei fonemi gravi e stridenti O ed I, caratterizzata inoltre dalla presenza di un concorso vocalico (in maiuscolo) e di due dieresi. La scelta non è affatto casuale: come aveva sancito Tasso, sulla base della precedente autorità dello pseudo Demetrio, il concorso vocalico si addice al registro magnifico per la sua componente disfonica;[745] nella prefazione al poema, lo stesso Imperiale aveva inoltre dichiarato la rilevanza non solo fonica e strutturale, ma anche semantica della chiusura della lassa.

La sezione che descrive la confluenza fluviale, di per sé priva di immediati legami di coerenza con il viaggio iniziatico di Clizio e di Euterpe, si conclude così in modo piuttosto brusco. La fascinazione del poeta per la violenza delle acque tuttavia permane, al punto che vi dedica anche la seconda sezione dell’episodio (*St. rust.* III, 295–334). L’attenzione di Imperiale si concentra così su un ponte che, secondo una logica strettamente narrativa, potrebbe anche svolgere la funzione centrale per l’argomento di questa parte del poema, consentendo cioè ai due protagonisti di attraversare il fiume. Il poeta sceglie tuttavia di svolgere il tema in modo diverso: in primo luogo, attribuisce al ponte caratteri antropomorfi, in secondo luogo, instaura legami di coerenza assai labili con la sezione immediatamente precedente. A livello strutturale, il passaggio si configura dunque come

G: “Resta la Classe Gutturale; capo della quale è la C, come *Caput*. Consonante veramente sonante, ma Dura, & violente. Peroche mentre il petto manda un’onda di fiato alle fauci; la lingua ripiegata sbarra il pallato interiore & resiste; & da quel conflitto nasce questa lettera strepitosa, e dura, & insoave. Ma come la T, ramolita si muta in D: così la C. più dolcemente pronunciata verso il palato interiore diverrà G”. Bembo, *Prose* II, X, p. 150, su T: “snellissim[o] e purissim[o], e insieme ispeditissim[o]”; Tesauro, *Cannocchiale*, p. 105, su T: “Tanto più Netta, & Sonora [di R] è la T. come *Taurus*: che col morbido della lingua sottoccando i denti sovrani vigorosamente ferisce la sua Vocale”, precetto al quale adduce una fonte autorevole: “Peroche nel litigio delle Consonanti appresso Luciano, la porse libello di querela contro alla T, facendola rea, che *usasse violenza alla Voce humana*”. La T è per Tesauro anche lettera energica: “Hora per mitigare l’energia della T, nasce la D”; corsivi originali.

745 Sia nei *Discorsi* giovanili (Tasso, *Discorsi dell’arte poetica* III, pp. 398s.) sia nei *Discorsi* maturi (*Discorsi del poema eroico* IV, pp. 662s.), sulla base di Demetrio, *De eloc*. 72–74; 299–301.

una sezione narrativa a sé stante, una fantasia di Clizio, all'interno di un episodio più ampio. Lo stesso principio vale anche per il soggiacente tono epico, che appare estraneo in un poema dichiaratosi programmaticamente di altro genere. Del ponte Imperiale enfatizza infatti la natura forte e resistente, affermando che sia "forte composto" da "sode pietre massicce", affinché "meglio si regga a l'impeto de l'onde" e abbia "forti e lunghe" braccia capaci di costituire "sode basi" (*St. rust*. III, 300–303). La natura indistruttibile del ponte indispettisce l'acqua, resa "più orgogliosa, irata" (*St. rust*. III, 306). Si giunge così a una violenta lotta tra acque e ponte:

> Quindi a ragion, del varïabil fiume
> sovra 'l dorso inquïeto, il dorso incurva
> machina curva d'inalzato ponte:
> che di ruvide sì, ma pur ad arte
> e lavorate e collegate insieme
> sode pietre e massicce – ond'egli poscia
> meglio si regga a l'impeto de l'onde –
> forte composto, ambe le forti e lunghe
> sue braccia istese e come sode basi
> appoggiate a la terra *invidïosa*,
> su 'l suo mobile seno immobil *posa*.
> Sì, mentre l'acqua più orgogliosa, irata
> a lui percote ambo i marmorei fianchi,
> egli il furor le rompe, e la ritarda,
> e dilatata aduna; indi per molte
> sue gran porte inarcate al mar n'indrizza,
> e su l'alta sua schiena amico scampo
> a l'abitante, al vïator ne apporta
> ch'o per dolor de' suoi perduti arnesi
> o per timor di non restarne assorto,
> del pallor tinto de la morte il viso
> a l'arco più sublime e fabricato
> per la maggior procella ecco ricorre,
> e va sua speme in quello solo a porre. (*St. rust.* III, 295–318)

La presenza isolata di una lotta non costituisce di per sé un elemento sufficiente per ipotizzare un archetipo epico alla base della scena narrata. Occorre però considerare due elementi che confermano tale ipotesi: la sonorità dei versi successivi, composti in tono maestoso e cupo (cfr. oltre) nonché l'intenzionale attivazione di meccanismi narrativi affini al codice epico specialmente nei v. 312–318. L'azione del ponte quale unico elemento capace di contenere l'impetuosità delle acque ha infatti conseguenze per un contadino che assiste impotente; costui si abbandona a reazioni affettive non inconsuete nella tradizione epica: soffre, è terrorizzato, impallidisce mortalmente di fronte al nemico e soprattutto ripone ogni sua spe-

ranza nell'unico elemento stabile di un mondo stravolto. In altre parole, nei versi finali del passaggio citato si assiste a una voluta attivazione della *suspensio* patetica.

Se l'attribuzione dell'azione eroica a un ponte spinge a ipotizzare una delegittimazione indiretta del modello epico, tale ipotesi appare confermata dalla chiusura dell'episodio, nella quale ambiguamente si introduce "l'arco più sublime e fabricato" (*St. rust*. III, 316). La speranza che il contadino pone nel ponte materiale si sovrappone infatti, concettisticamente, alla speranza nella comparsa di un altro ponte capace di smorzare la tempesta. Imperiale intende naturalmente l'arcobaleno, il corrispettivo celeste del ponte terreno, che introduce nel testo con il tradizionale epiteto epico di Iris quale *nuntia Iunonis* (*St. rust.* III, 322):

> E qui respira e si conforta, quale
> respira il villanello e si conforta
> quando, dopo gran pioggia, in più colori
> la nunzia di Giunon distinto incurva
> fra 'l braccio steso d'allungata nube
> de la serenità l'arco *messaggio*
> c'ha per corda e per stral del sole un *raggio*.
> Or questo ponte altier – benchè tranquillo
> serenissimo il ciel pioggia non versi
> che l'onda al fiume, a noi la mente or turbi,
> ma tutto il fondo suo chiaro et aperto
> da le varie pietruzze ond'egli è pieno
> quasi a mosaico lastricato ei mostri –
> su l'alta riva a valicar ne invita;
> onde poi ne dirizza, onde ne invia
> per via più bella, ch'a partir comincia; (*St. rust*. III, 319–334)

Il pathos generato dalla scena terribile e violenta è dunque smorzato all'improvviso *deus ex machina*. Per il sincretismo di cui Imperiale aveva dato già testimonianza nella protasi del poema, si potrebbe lecitamente supporre una commistione tra sacro e profano con la riscrittura dell'arcobaleno della *Genesi*, che annunciava la ritrovata armonia nel mondo dopo la fine del diluvio universale.[746] Fosse anche di ascendenza biblica, l'arcobaleno di Imperiale viene tuttavia concettisticamente rovesciato una seconda volta: il poeta ne sottolinea solo la natura di "mosaico lastricato", ricco di "varie pietruzze" (*St. rust*. III, 330–331), ricondu-

746 *Gn* 9, 1–9, 19, ripreso anche da Marino, *Dicerie Sacre*, *La Musica* 102, p. 312: "L'arco celeste è segno di pace, e quando inchina l'un de' capi nel mare è segno di pioggia: ecco la pioggia delle grazie, ecco la pace tra Dio e l'uomo".

cendo il traslato alla originaria dimensione letterale e facendo anche del ponte figurato un ponte materiale.

È possibile avvalorare la tesi che l'episodio sia caratterizzato da un latente tono epico analizzandone la componente sonora e individuando un legame intertestuale soggiacente. Per quanto specificatamente concerne la sonorità, il confronto del tessuto testuale dei versi che aprono la scena (*St. rust*. III, 295–310), riportati a sinistra, con quello dei versi finali (*St. rust*. III, 319–331), riportati a destra, attesta un percepibile cambio di tono:

Quind**I A** ragion, del varïabil **fiu**me
s**o**vra 'l d**o**rs**O I**nquïe***tO***, **I**l d**o**rs**O I**n***cu***rva
ma***ch***ina ***c*****u**rva d'in**a**lz***a***to ***p*****o**n***t***e:
che di ruvide sì, ma ***p*****u**r ad ar***t***e
e lavora***t*****E E** colle***g*****a***t*****E I**nsieme
s**o**de ***p*****ie***t***r****E E** massicc**E** – **O**nd'egli ***p*****o**scia
meglio si re***gg*****A A** l'im***p*****e***t***o de l'**o**nde –
f**o**r***t***e c**o**m***p*****os***t*****O**, **A**mbe le f**o**r***t***i e lun***gh***e
sue b**r**accia is***t***es**E E *c***o**me s**o**de b**a**si
a***pp*****o**ggi**a***t*****E A** la ***t***err**A** *Invidïosa*,
s**u** 'l s**uo** m**o**bile sen**O I**mm**o**bil ***posa***.
Sì, men***t***re l'**a**cqu**a ***p*****i**Ù **O**r***g*****o**gli**o**s**A**, **I**r**a**t**a**
a lui ***p*****e**r***c*****o***t*****E A**mb**O I** mar**m**o**r**ei fian***ch***i,
egl**I I**l f**u**r**o**r le r**o**m***p*****E**, **E** la ri***t*****a**rda,
e dil***a******t******a******t*****A A**dun**A**; **I**ndi ***p*****e**r m**o**l***t***e
sue ***g*****r**an ***p*****o**r***t*****E I**nar***ca******t*****E A**l m**a**r n'indrizza,

(*St. rust.* III, 295–310)

E qui **r**esp**i**r**A E** s**i** confort**a**, qua**l**e
resp**i**r**A I**l vi**ll**a**n**el**l****O E** si confort**a**
qu**a**ndo, dopo gr**a**n piogg**IA, I**n più co**l**ori
la nunzia di Giunon d**i**st**i**nt**O I**ncurva
fr**a** 'l br**a**ccio st**e**so d'**all**ungat**a** nube
de **l**a s**e**r**e**n**i**t**à** l'**a**rco *mess**a**ggio*
c'h**a** p**e**r cordA **E** per str**a**l de**l** sol**E U**n *r**a**ggio*.
Or qu**e**sto pont**E Al**t**i**er – b**e**nch**è** tr**a**nqui**ll**o
s**e**r**e**n**i**ssim**O I**l c**i**e**l** pioggia non v**e**rsi
ch**e** l'ondA A**l** fiumE, **A** noi **l**a m**e**nt**E O**r turbi,
m**a** tutt**O I**l fondo suo ch**i**ar**O E**t **a**p**e**rto
d**a** **l**e v**a**r**i**e p**i**etruzz**E O**nd'eg**lI È** p**i**eno
qu**a**s**I A** mos**a**ico **l**astr**i**c**a**t**O EI** mostri –

(*St. rust.* III, 319–331)

Tale cambio di tono è ottenuto mediante la graduale sostituzione dei fonemi più gravi e cupi secondo la visione cinquecentesca (con le plurivibranti sottolineate, la compresenza delle vocali prototipiche per la *gravitas* A ed O oppure prototipiche per i suoni cupi quali O ed U evidenziate in grassetto e infine le plosive evidenziate in grassetto corsivo, nella sezione di sinistra) con suoni di timbro chiaro e/o dolce o soave (compresenza di A, I ed E, evidenziate in grassetto, e di L, sottolineata, nella sezione di destra), anche significativamente posti in concorso (in maiuscolo in entrambe le sezioni). La sostituzione è altresì esemplarmente attestata dalla chiusura della lassa, realizzata con l'ausilio delle sole tonalità vocaliche chiare: *messaggio-raggio* (*St. rust*. III, 324–325). Questo particolare sviluppo stilistico ha conseguenze importanti per il senso complessivo dell'episodio: in primo luogo, l'archetipo epico è privato della sua funzione perché, con l'introduzione *ex machina* dell'arcobaleno a livello narrativo come fonico, viene improvvisamente smorzata la tensione patetica. In secondo luogo, per quanto specificatamente concerne i modelli epici di riferimento, l'episodio si avvicina molto, a

livello tematico, a un verso dell'*Eneide* in cui Virgilio rappresenta la impetuosità del fiume armeno Arasse con l'epiteto *pontem indignatus* ('sdegnato dal ponte', Verg., *Aen*. VIII, 728). La tessera virgiliana è assai significativa: il contesto del verso è epico per eccellenza, dato che chiude la topica ecfrasi dello scudo di Enea. Esso divenne inoltre proverbiale per la latinità e, in tutta probabilità, altrettanto noto nel Cinquecento: nella *Institutio oratoria*, Quintiliano lo cita infatti due volte quale esempio illustre di stile sublime.[747]

Resta da chiarire come l'episodio tratto dalla *parte terza* dello *Stato rustico* possa rappresentare un elemento di continuità e uno stadio di sviluppo stilistico verso *L'Adone*. A tal fine occorre riprendere due esempi: il primo esempio è tratto da *Ad*. II, 16 e consiste in un frammento della descrizione degli archi del Palazzo di Amore, il secondo è tratto da *Ad.* I, 119–121 e descrive la tempesta scatenata da Nettuno per condurre Adone a Cipro. Per quanto concerne il primo esempio, la critica non ha citato un ipotesto immediato. Il confronto puntuale tra la *parte terza* dello *Stato rustico* e l'ottava dell'*Adone* permette di evidenziare un rovesciamento ironico proprio del concetto di Imperiale. L'arcobaleno, di cui il genovese già tendeva a sottolineare l'aspetto esteriore e materiale, pur attribuendovi ancora una funzione pacificatrice, si trasforma per il napoletano in un mero elemento architettonico. L'arco del palazzo di Venere splende così tanto per il colore delle gemme incastonatevi da assomigliare a una "iride celeste" (*Ad*. II, 16, 8):

> Sì alto e sì sottile è ciascun arco
> che sotto ciascun ponte si distende,
> che ben si par che quel sublime incarco
> per miracol divino in aria pende.
> L'incurvatura, ond' ogni ponte ha varco,
> di tante gemme variata splende,
> ch' ogni arco, ai lumi et ai color che veste,
> somiglia in terra un'iride celeste. (*Ad.* II, 16)

Nonostante il legame intertestuale con il poema di Imperiale, l'esempio citato non opera un coinvolgimento diretto del modello sul piano della commistione stili-

747 Quint., *Inst. orat*. VIII, 6, 11 sulle figure della *sublimitas*: "E soprattutto una meravigliosa elevatezza di tono deriva dai traslati audaci e molto arditi, consistenti nell'attribuire a cose senz'anima vita ed anima, come in questo: *l'Arasse, sdegnatosi con il ponte* [Verg., *Aen*. VII, 728: *pontem indignatus Araxes*]" (vol. II, p. 206); ma ancora più significativamente Quint., *Inst. or*. XII, 10, 61–63 sulle funzioni dei tre stili e in particolare sulla potenza trainante dello stile elevato: "Ma colui che fa rotolare i massi ed è « insofferente dei ponti » [*«et pontem indignetur»*] e si fa le rive da sé, come un fiume gonfio e in piena si porterà dietro il giudice anche se fa resistenza e lo costringerà a dirigersi là dove lo trascinerà. Codesto oratore risveglierà anche i morti" (vol. II, p. 715). L'antropomorfizzazione degli elementi naturali e artificiali, quali fiumi, acque e ponti, è espediente costantemente sfruttato da Imperiale nella *parte terza* del poema.

stica. Ciò implicitamente avviene nel secondo esempio tratto dal poema mariniano (*Ad.* I, 119–121), giacché la tempesta di Nettuno è in tutto e per tutto presentata come una battaglia epica:

> ***B**o**r**ea **d**'a**s**_**p**_**r**a **t**enzo**n** **t**_**r**_o**m**_**b**_**a** **g**uer**r**_i_e**r**a
> s_fi_**d**A I**l** **t**u**r**_**b**_O A **b**_**a**_**t**_**t**_a**g**lIA E la **p**_r_ocella;
> **c**u**r**_v_a l'a**r**_c_o **d**_**i**_**p**intO I**r**_i_**d**E A**r**_c_ie**r**_a_,
> e s_**c**_**o**_**c**_**c**_a l**a**m**p**I In vece **d**i **q**ua**d**_r_ella;
> vi**b**_r_a la s_**p**_**a**_**d**_**a** s_a_n**g**u**i**no**s**A E fie**r**_a_
> il s_**u**_**p**_**e**_r_**b**O O**r**_**i**_on, **t**o**r**_**b**_**i**_**d**_a s_**t**_ella
> e 'l ciel minacc**I**A E**t** a le n**u**_**b**_i **p**iene
> **d**'a**c**_**q**_uA I**n**_s_iemE E **d**i f**o**_**c**_O A**p**_r_e le vene.
>
> F**u**o**r** **d**el **c**onfin **p**_r_e**s**_**c**_r**i**_**t**_**t**O In a**l**_**t**_o **p**oggia
> **t**umi**d**O Il ma**r** **d**i **g**_r_an s**u**p**e**r**b**IA E **c**_r_esce;
> r**u**i**n**o**s**a nel ma**r** s_c_en**d**e la **p**ioggia,
> il ma**r** **c**ol cielO, Il ciel **c**ol ma**r** s_i_ mesce;
> in n**o**v**o** s_**t**_ilE, In **d**isusa**t**a fo**g**gia,
> l'**au**gellO Il n**u**o**t**o im**p**a**r**A, Il v**o**lO Il **p**esce;
> **o**p**p**o**n**_**g**_o**n**s**I** Elemen**t**I A**d** elemen**t**i,
> n**u**_**b**_I A n**u**_**b**_I, A**c**_**q**_uE A**d** a**c**_**q**_uE E ven**t**I A ven**t**i.
>
> ***P**o**t**é, **t**a**n**_**t**_'al**t**_r_o **q**uasI Il flu**t**_**t**_o s_o_r**s**_e_,
> la s_u_a s**e**_**t**_E Ammo**r**_z_a**r** l**a** ca**g**nA E**s**_**t**_iva,
> e **d**i n**o**v**a** **t**em**p**e**s**_**t**_A A r**i**_s_**c**_**h**_io **c**o**r**_s_e,
> non **b**en s**e**_**c**_u**r**_A_ In ciel, la nave a**r**giva.
> E voi f**u**o**r** **d**'ogni legg**E**, O gelid'O**r**_s_e,
> m**a**l**g**_r_a**d**O An**c**o**r** **d**e la gelo**s**_a_ **d**iva,
> nel ma**r** vie**t**a**t**O I lumino**s**_i_ velli
> lavas_**t**_e **p**u**r** **d**e le s_**t**_ella**t**e **p**elli. (*Ad.* I, 119–121)

Per queste tre ottave la critica non segnala ipotesti diretti; Giovanni Pozzi menziona tuttavia la loro vicinanza tematica con la *parte ottava* dello *Stato rustico*,[748] avente a sua volta per oggetto una violenta tempesta. Nel terzo e quarto verso dell'ottava 119, il filologo individua inoltre un concetto che definisce "inconsueto",[749] ma che ricorda il procedimento concettistico utilizzato da Imperiale nella *parte terza* del poema, quando faceva coincidere l'arcobaleno con un ponte e quindi, sulla base di una analogia di forma, con un arco. Quale dea dell'arcobaleno Iride ha un arco a propria disposizione, è dunque arciera e può attivamente contribuire alla battaglia: "curva l'arco dipinto Iride arciera, / e scocca lampi in

748 Pozzi, *Commento*, p. 198: "Nell'Imp. *St. rust.* 8, 101 il tema è già stato sfruttato in senso violentemente concettistico".

749 Ibid.: "*Iride arciera*: epiteto inconsueto per questa deità, giocato sul senso duplice di arco".

vece di quadrella" (*Ad.* I, 119, 3–4). Il disturbo scatenato dalla lettura del concetto in questione era stato verbalizzato già da Tommaso Stigliani: "Non è vero che Iride (cioè la Dea della Serenità) concorresse, o potesse concorrere nella tempesta: si come né anche è vero in Natura, che l'Arcobaleno inteso per lei apparisca mentre dura il mal tempo. Falsità di sentenza, overo incredibiltà necessaria".[750] Secondo Stigliani, Marino afferma falsità perché svolge il concetto in un modo estraneo alla tradizione, mentre Imperiale aveva utilizzato il medesimo concetto in modo proprio. L'avversità di Stigliani verso le ottave mariniane non si limita però a tale minuto rilievo, ma si inserisce in una critica più ampia, rilevante proprio per le sue conseguenze stilistiche: la critica alla "mezzanità macchiata"[751] dell'*Adone*.

Sin dall'esordio fonico dell'ottava 119 ("Borea d'aspra tenzon tromba guerriera", *Ad.* I, 119, 1), Marino intenzionalmente innalza il tono della descrizione, operando sulla tessitura fonica delle ottave con mirati interventi formali. Per quanto concerne il consonantismo, il poeta concentra suoni duri e aspri per la percezione cinquecentesca (plurivibranti e sibilanti sottolineate, plosive in grassetto corsivo); per quanto concerne invece il vocalismo, evidenziato in grassetto, Marino ricorre frequentemente ai due fonemi prototipici per la *gravitas* stilistica A ed O, che pone talvolta anche in concorso (in maiuscolo). Anche senza considerare il ricorso al lessema, di per sé marca stilistica eloquente, della "tromba guerriera", l'ottava 119 sembra dunque rispettare *in toto* le convenzioni umanistiche dello stile elevato. Tale circostanza è tuttavia solo apparente: l'azione combinata e terribile di Borea, di Iride e di Orione travolge sì l'ordine prestabilito degli elementi, ma ha in realtà un effetto minimo se rapportato all'enormità delle forze mosse da Nettuno. L'effettiva portata distruttiva della tempesta è così minimale da poter essere condensata da Marino nel giro di un verso: "l'augello [che] il nuoto impara, il volo il pesce" (*Ad.* I, 120, 6). Non sorprende pertanto la reazione di Stigliani, che sanziona la netta disproporzione tra lo stile e il contenuto del testo: "M'increscе l'addurre il testo di queste due stanze, che raccontano la tempesta, ma l'iperboli son tutte matte".[752]

Descrivendo la tempesta, Marino non si limita a questa infrazione stilistica: se sul piano lessicale elegge un termine sostanzialmente estraneo al registro ele-

750 Stigliani, *L'Occhiale*, p. 145.

751 Il termine è di Stigliani (*L'Occhiale*, p. 429), il quale afferma nella *Tavole*: "Egli professa e pretende d'avere in esso poema altissimo stile (dove per verità l'ha mezano se ben macchiato, come provammo nella prima censura)". Nella *prima censura* (ivi, pp. 95s.), definisce lo stile di Marino "viziosa mezanità"; del poema dice che "pieno per tutto di tracolli e di sbalzi per li quali riman machiato".

752 Ivi, pp. 145s.

vato quale "pesce" (*Ad.* I, 120, 6),[753] che pone significativamente in sede di rima, opera anche un deciso abbassamento stilistico preferendo il termine "cagna" a quello di canicola (*Ad.* I, 121, 2). Per evidenti ragioni etimologiche non si tratta di una perifrasi letteraria inconsueta: vi ricorre anche Imperiale nello *Stato rustico*, paragonando tuttavia il morso della canicola a quello di Cerbero mediante un riferimento mitologico nobilitante.[754] Stigliani non può dunque non accorgersi dello scarto operato da Marino nei confronti della tradizione e non criticarlo.[755]

753 Per quanto Marino riscriva suggestioni oraziane, ovidiane e virgiliane già evidenziate (Pozzi, *Commento*, p. 198; Russo, *Commento*, p. 200; Davide Conrieri, *Scritture e riscritture secentesche, Chiabrera, Marino, Tesauro, Segneri, Brignole Sale, Frugoni*, Lucca, Maria Pacini 2005, pp. 291–299, qui pp. 293s., per la riscrittura dei *Lusiadi* di Camões), vale la pena rilevare come la commistione tra il mare e il cielo, simboleggiata proprio dall'incontro tra *pesce* e *augello*, fosse descritta nelle *Marittime* nei medesimi termini; cfr. almeno Marino, *Marittime* LIII, 11–14: "Godrai qui meco in un l'acque e la sponda, / vedrai scherzar su per la riva amena / il pesce con l'augel, l'ombra con l'onda". Il lessema *pesce* è altresì attestato 17 volte nel poema (*Ad.* I, 120, 6; *Ad.* V, 113, 8; *Ad.* VII, 111, 4; *Ad.* VII, 237, 5; *Ad.* IX, 11, 8; *Ad.* IX, 24, 6; *Ad.* IX, 39, 3; *Ad.* IX, 49, 1; *Ad.* IX, 51, 8; *Ad.* X, 30, 2; *Ad.* XI, 172, 7; *Ad.* XII, 281, 1; *Ad.* XIII, 34, 5; *Ad.* XIII, 47, 3; *Ad.* XIV, 98, 5; *Ad.* XIV, 334, 3; *Ad.* XV, 174, 8), dove almeno tre di queste ricorrenze sono impiegate in senso equivoco, ricordando gli indovinelli osceni tipici della raccolta giovanile e determinando così uno sconfinamento stilistico nel burlesco. Di un tritone si dice infatti che "[...] il deretan termina in pesce" (*Ad.* IX, 11, 8), mentre Fileno loda il "più bel [...] o più vezzoso pesce" che quando si gonfia "vomita in man perle lucenti" (*Ad.* IX, 49), rivolgendo infine all'amata un conativo assai eloquente: "e se 'l pesce non vuoi prenditi il core" (*Ad.* IX, 51, 8).

754 Ciò avviene proprio all'inizio della *parte terza* dello *Stato rustico*. Cfr. Imperiale, *St. rust.* III, 43–60: "Indi ne' giorni ch'è più ardente il Sole / e più lunga stagion saetta i campi, / dal bello di quei raggi è in lui raccesa / del suo bel raggio la memoria antica: / e da la fiamma di quei raggi in lui / la fiamma del suo raggio è ravvivata, / amorosa memoria e fiamma amata. / Ond'oggi ch'è dal Ciel tornato a punto / a latrar, ma d'ardor latrati accesi, / contra i terreni e già temprati campi / quel che dianzi partì fervido Cane, / più che 'l Trifauce guardator d'Inferno / noioso forse guardator del Cielo; / e che ne fa de' suoi rabbiosi denti / – ch'a la cote aguzzò d'ira sdegnosa – / l'aspre punture e gl'infocati morsi / più che non fè nel suo furore estivo / infurïati penetrare al vivo;".

755 Stigliani, *L'Occhiale*, p. 146: "[...] e v'è cagna per canicola". Nella polemica con lo Stigliani, i difensori di Marino Angelico Aprosio (*Il Buratto*, In Venetia, Appresso Taddeo Pavoni, 1642, pp. 187s.) e Scipione Errico (*Occhiale Appannato,* pp. 48s.) si sforzano di trovare precedenti classici per legittimare la presenza di Iris arciera durante la tempesta, ma si guardano bene dal tentare di giustificare quello che è, di fatto, un problema stilistico ingiustificabile all'interno del poema. Giovan Pietro D'Alessandro (*Difesa dell'*Adone, ed. critica a cura di Claudio Cicotti, Francoforte sul Meno, Lang 2003, p. 260) tenta di legittimare la presenza del lessema, ma adduce per questo motivazioni capziose che escluderebbero a priori qualsiasi altra possibilità paradigmatica: "Havendo poi detto il Marino "cagna" e non "canicola" in idioma italiano, ha fatto bene, poiché la voce "canicola" è mera latina, come sopra si vide dalli versi di Nonno, e così Cicerone e Persio l'hanno usata etc.". Una argomentazione altrettanto capziosa, ma fondata sull'etimologia si trova anche in Girolamo Aleandri (*Difesa dell'*Adone, in Venetia, Appresso Giacomo Scaglia,

Per queste ottave di tono e stile elevato commisto a elementi estranei di registro più basso si può pertanto constatare, con Stigliani, una voluta rottura lessicale: la "tromba guerriera" mal si coniuga agli effetti minuti di una tempesta tanto grandiosa, al "pesce", all'"augello" e soprattutto alla vile "cagna".

L'analisi della componente sonora dell'episodio dà tuttavia esiti diversi. Diversamente da quanto fatto da Imperiale nella *parte terza* dello *Stato rustico*, Marino non attenua la tensione patetica optando per la sostituzione delle sonorità vocaliche gravi con sonorità chiare e soavi; al contrario, come attesta l'analisi del vocalismo (in grassetto), nelle tre ottave la presenza delle vocali proprie della *gravitas* stilistica A e O resta costante. Anche nel consonantismo resta altresì costante la presenza dei fonemi consonantici ritenuti duri, aspri o gravi dalla stilistica cinquecentesca: come attestano esemplarmente due emistichi, "il mar di gran superbia cresce", "la sua sete ammorzar" (*Ad.* I, 120, 2; *Ad.* I, 121, 2), i versi sono densi di plurivibranti e sibilanti (sottolineate) e di plosive (in grassetto corsivo). Si potrebbe dunque dire che alla rottura della tensione patetica sul piano lessicale, in sé potenzialmente percepibile come comica o degradante, non corrisponde una frattura sul piano fonico dei versi. Il poeta cerca piuttosto di omogenizzare a livello sonoro ciò che è discrepante a livello lessicale: lo fa estendendo di fatto per tre ottave un tono alto su lessemi bassi o graziosi, tradizionalmente estranei all'epico, ma che comunque tenta di inglobare nel flusso melico.[756]

1629, p. 151): "Io poi non so, perche noti lo Stigliano, esser dal Marini usato *cagna* per canicola, quasi che canicola in Latino non significhi una piccola cagna". Anche Nicola Villani (*L'Uccellatura di Vincenzo Foresi*, in Venetia, Appresso Antonio Pinelli, 1630, pp. 233s.), che pur dà sostanzialmente ragione a Stigliani in merito alla tempesta ("Non solo queste due ottave, ma tutta questa tempesta è hiperbolica, dithirambica, e fantastica. Basterebbe, se si havesse a subbissare l'Universo. Che diavolo? Insino il mare di Tramontana, non che quel di Cipro abbeverò le stelle. Ma tanto più questa tempesta riesce ridicola, quanto è posta qui fuor di proposito; non si volendo fare altro con tanto fracasso, che condurre Adone a salvamento in porto"), tenta di legittimare la presenza di Iris arciera, ma non quella della cagna.

756 Cfr. un riscontro analogo di Ulrich Schulz-Buschhaus, "Intertextualität und Modernismus bei Giovan Battista Marino. Interpretationen zu den ‚Idilli pastorali' *La bruna pastorella* und *La ninfa avara*", in: *Diskurse des Barock*, pp. 331–358, qui p. 336, sul pathos e stile mariniano. Con riferimento agli *Idilli favolosi Orfeo* e *Atteone*, ma pensando anche all'*Adone*, il filologo tenta di oggettivare un'impressione scatenata dalla lettura di passaggi 'terribili': gli sembra che il poeta realizzi qualcosa che *sistematicamente* si sottrae alle regole della poetica classicistica vigente, scardinando il 'pathos di uno stile tragico o tendente all'epico' e generando una 'inattesa' ed 'alienante' 'atmosfera di offuscata ilarità'. A suo avviso, tale fenomeno ha radici tecniche, che però riconduce soltanto alla 'concentrata enfasi lessicale' e 'concettistica' e al 'metro agile e flessibile' usato da Marino; alla luce dei miei risultati occorre includere anche la sonorità nel catalogo dei dispositivi impiegati per alterare la tensione patetica. Pur sempre in termini impressionistici, già Franco Croce ("Nuovi compiti della critica del Marino e del marinismo", in: *La Rassegna della*

Con ciò non si intende negare che l'episodio mariniano vada inteso come una voluta provocazione, come esemplarmente attesta la reazione di Stigliani, ma soltanto notare come la parallela descrizione delle tempeste tra i poemi di Marino e Imperiale permetta di evidenziare a livello tecnico alcuni parallelismi e alcune differenze nello sviluppo di un concetto analogo. Un principio stilistico comune ad entrambi gli episodi è la commistione dei registri stilistici coinvolgente la sonorità del testo, con conseguenze significative anche per la tensione patetica della scena evocata, che risulta così alterata. Diversa è invece la modalità particolare con cui tale alterazione avviene, con la *suspensio* patetica che appare bruscamente smorzata nel caso di Imperiale, ma attenuata mediante una dissimulazione fonica maggiormente contemperante nel caso di Marino. A differenza di Imperiale, che giustapponeva in modo evidente registri stilistici e fonici contrastanti, Marino sembra operare infatti un mescolamento stilistico su un piano più profondo del testo: la chiave interpretativa si trova proprio nella dimensione fonica che omologa e concilia l'altrimenti inconciliabile, conservando solo in apparenza le convenzioni poetiche consolidate, ma rovesciandole di fatto dall'interno. L'omologazione sul solo piano fonico permette tuttavia già di individuare, a livello microstrutturale, una tendenza che distingue la poetica mariniana da quella di Imperiale anche a livello più generale: per Marino, l'attenzione per la sonorità del verso nella commistione stilistica è sistematica, poiché tende a prescindere dalla semantica del singolo episodio o del singolo concetto e a scardinare la poetica classicistica in sinergia alle altre dimensioni testuali; per Imperiale, al contrario, si è ipotizzata una logica di strutturazione del poema per quadri cui è in ultimo asservita anche la dimensione fonica.

Nella *parte duodecima* (*St. rust*. XII, 1–244), Euterpe e Clizio proseguono il viaggio per le campagne del Lazio sino a raggiungere il Ponte Milvio. Sebbene Imperiale accenni all'importanza storica del luogo per la battaglia omonima tra Massenzio e Costantino,[757] il riferimento si limita a specificare la topografia dell'am-

Letteratura Italiana 61 (1957), pp. 459–473) aveva parlato di "aura ilare del marinismo" (p. 463), di "omogenea e elegante aura di sorriso" (p. 468) e aveva delineato come promettente la direzione di ricerca volta ad approfondire quel "sorriso marinistico che attenua e intona senza smentirlo lo scoperto contenuto sentimentale" (p. 464). Cfr. oltre (§ 3.3) per l'approfondimento della questione.

757 Imperiale, *St. rust*. XII, 55–63: "giungiamo in breve / là 've grand'olmo co' suoi rami annosi, / che dal ruvido tronco allarga e spande, / ne segna il campo ove accampato a fronte / de la gente fedel, ch'era egualmente / di fè pietosa e di pio ferro armata, / l'essercito crudel di quel primiero / Massimiano in campal guerra e vinto / e fugato rimane e quasi estinto". Considerando la cruciale importanza storico-politica della vittoria di Costantino (312 d. C.) per la conversione dello stesso e per il riconoscimento e l'affermazione delle comunità cristiane nel tardo romano impero, il richiamo a Ponte Milvio costituisce un omaggio per la Chiesa di Roma piuttosto vago e formale

biente in cui si muovono i due protagonisti. Al poeta preme infatti descrivere la natura amena del paesaggio laziale, capace di suscitare in Clizio "novello piacer" (*St. rust*. XII, 46), "piacer non vile" (*St. rust*. XII, 49) grazie alle sue "più belle de l'usato ancor / e più gioconde e più festose viste" (*St. rust*. XII, 51–52). La fruizione destorificata e puramente estetica delle bellezze naturali è repentinamente interrotta dallo stagliarsi improvviso di un colle. Introdotto a livello narrativo e sintattico da una congiunzione avversativa funzionale a segnalare anche il cambio di registro, il colle è caratterizzato da pochi tratti che ne rimarcano l'asprezza, l'altezza e l'inaccessibilità a livello lessicale. L'escursione nel registro alto è tuttavia da intendersi come una oscillazione controllata e circoscritta: è delimitata al giro di due versi (*St. rust*. XII, 68–69) e non è caratterizzata da particolare evidenza fonica per il mancato accumulo dei fonemi vocalici tipici della *gravitas*, che appaiono anzi ulteriormente diradati per la frapposizione di vocali di registro più basso, significativamente poste alla fine del verso in posizione rematica e, dunque, con funzione anticlimatica ("pellegrino piede", *St. rust*. XII, 68). L'evocata altezza del colle ha infatti il solo scopo di dimostrare come non sia possibile proseguire il cammino altrimenti, se non addentrandosi nella grotta posta alle sue pendici; non necessita pertanto di ulteriore enfasi:

> Ma il cor, già lieto d'infinite gioie,
> d'insolito stupor gran monte or colma;
> nel fabricarlo la natura tolse,
> con l'alta asprezza al pellegrino piede
> l'inaccessibil dosso sormontargli,
> ecco che, vaga di mostrare almeno
> a l'occhio disïoso alte bellezze,
> aprì cortese a la sua falda estrema
> un'umil porta, anzi poco erta buca,
> in curïosa foggia aperta forse
> per arrestare al viatore il passo,
> e dentro a le sue viscere più interne

nonché uno snodo narrativo privo di conseguenze per la struttura e la portata ideologica dell'opera; sulla stessa linea anche Besomi, *Commento*, p. 37: "Il rinvio alle persecuzioni cristiane di Massenzio è espediente letterario a cui far ricorso per alludere a una tappa del viaggio". Diverso il tenore dell'omaggio finale volto da Euterpe alla Curia romana per affermarne la potenza a tutto tondo: "E di lei [dell'*alma Italia*] presso, anzi a' suoi fianchi giunto, / il Lazio porporato indi inchinasti; / e nel centro di lui, da cerchio illustre / di sei colli superbi incoronato, / erger vedesti trionfante il giogo / al sacro Vatican, che degnamente / s'ha con l'umano il divin regno in mano, / s'intreccia or la gran tempia e d'ostro e d'oro / ch'ornò già d'altra pompa antico alloro" (*St. rust.* XIV, 132–140).

> invitarlo a veder ciò che non vede,
> quel che co 'l raggio suo penetra ancora
> in su le stelle, in giù del mare il fondo,
> occhio vivo del ciel, lume del mondo. (*St. rust.* XII, 64–80)

Come attesta il posizionamento del relativo concetto nella chiusura della lassa, l'oscurità della grotta è significativa per il restante svolgimento della vicenda. Ben più che l'altezza del monte, tale caratteristica è infatti funzionale a instaurare un chiaroscuro tra il paesaggio iniziale delle campagne laziali e il nuovo ambiente descritto. Invitato da Euterpe a entrare nella grotta per saggiarne di persona la "meraviglia" e goderne,[758] Clizio si troverà di fronte un ambiente oscuro, inatteso quanto ostile, dai tratti quasi infernali. Sarà proprio tale sembianza mortifera a consentire a Imperiale di costruire concettisticamente l'intera *parte duodecima* su una serie di cromatismi antitetici tra le contraddittorie situazioni emozionali del protagonista e degli altri abitanti della grotta mescolando tra loro vari registri fonico-stilistici. Tale contrapposizione ossimorica, instaurata già in esordio tra il *locus amoenus* bucolico delle campagne laziali e il *locus horribilis* della grotta, si risolverà sostanzialmente in un nulla di fatto: la grotta è esautorata da ogni sua funzione contestuale, non costituendo alcuna minaccia reale per l'incolumità del protagonista. Si potrebbe semmai rilevare come Imperiale svolga in tutta coerenza l'episodio, attribuendo alla grotta soltanto la funzionalità meramente decorativa annunciata nell'argomento: "*D'un'ampia grotta le meraviglie ricercando*, alcuni amanti Clizio ascolta che, di lor pene garreggiatori, pongono in lite Crudeltà, Morte, Assenza e Gelosia. Poscia felici piani riguardati, essalta egli la vite, il grano, il lino".[759] Nonostante l'apparenza mortifera la grotta offrirà ai due protagonisti soltanto una miniera di meraviglie, dilettevoli proprio in ragione della loro antitetica natura conflittuale e così private di una più profonda funzione iniziatica al di fuori della fruizione meramente estetica. Alla fine dell'episodio, Euterpe sembra infatti chiedere a Clizio se abbia compreso bene l'insegnamento, ma paradossalmente si limita a porre al proprio protetto una singola domanda retorica, senza interessarsi realmente della conferma:

> Onde rivolta a me, ridente in volto,
> mia bella dea mi disse: «Or non trovasti
> tra gli orror gioie, e tra i dolor sollazzi?
> trovasti sì; [...»] (*St. rust*. XII, 794–797)

758 Cfr. la significativa chiusura della lassa: "Entra pur, dirai poi s'a la veduta / d'artefice natura opra stupenda / dar si debba a ragion, da chi la *gode*, / o meraviglia in prima o in prima *lode*" (Imperiale, *St. rust.* XII, 82–86).

759 Imperiale, *St. rust*. XII, *Contenuto della parte duodecima*, p. 403; mio corsivo.

Anche dal punto di vista della logica narrativa, la grotta non ha alcuna stretta necessità di esistere: non offre riparo ai due protagonisti, non è una tappa obbligata durante il cammino. Funge soltanto da attraversamento sotterraneo per sbucare in una nuova, geograficamente non meglio specificata campagna.

Se la vicenda nella grotta ha dunque conseguenze dubbie a livello narrativo e ideologico, ha una fondamentale rilevanza poetica come ambientazione-pretesto per sperimentare nuovi concetti arditi e ulteriori tecniche di commistione stilistica, anche in senso fonico. L'iniziale descrizione della grotta (*St. rust*. XII, 87–106) è giocata su due registri fonici principali. Le porzioni iniziale (versi 87–92) e finale (versi 100–104) sono scandite da un registro più alto, mentre la sezione intermedia (versi 93–99 inclusa la chiusa finale nei versi 105–106) è caratterizzata da un tono più basso. Analizzando l'intera sequenza sul piano del vocalismo (riportato sotto a sinistra) e del consonantismo (sotto a destra), si può avvertire il distacco tra i due registri. Se si distinguessero infatti schematicamente i fonemi vocalici in due gruppi, l'uno per i fonemi propri della *gravitas* (A, O) e l'altro per i restanti fonemi di timbro medio-basso (E, I, U) evidenziandoli rispettivamente in grassetto e in sottolineato, si noterebbe l'accumulo dei fonemi gravi nelle porzioni segnalate, con un evidente raddensamento nei versi 90–92 ("l**o** smisurat**o** sassO, E f**o**rm**a** lungª / e l**a**rg**a**mente dilatat**a** gr**o**tt**a**, / f**a**ttO **O** c**o**n **a**rte d'**a**v**a**mp**a**nte min**a**", *St. rust*. XII, 90–92), cui corrisponde quasi simmetricamente il raddensamento nei versi 100–101 ("p**a**rtO ImperfettO E n**o**n m**a**turO Ab**o**rt**o**; / **o** che degli **a**nni del gr**a**n t**a**rlO Acut**o**", *St. rust*. XII, 100–101):

Così con lei per quella bassA Entrata
entrato bassO, EccO IO mi trovO A Un tratto
dovE Il concavo senO In giro torce
lo smisurato sassO, E forma lunga
e largamente dilatata grotta,
fattO O con arte d'avampante mina,
o con forza di ferrI E di sudori,
in lunghissimo tempO, In quella guisa
da faticosO E Industre fabrO Incisa.
Se non pur non è che la naturA, Iscema
di quel suo durO Et insassitO Umore
tal, per difetto di materia, fece
senzA I suoi membrI In questa partE Il monte
partO ImperfettO E non maturO Aborto;
o che deglI Anni del gran tarlO Acuto
fu sì roso dentrO, E sol di fuore
lasciatO Illeso, quasi ceppO Antico
che da verme secreto entrO Incavato,
reggE AncO Et ergE A la diurna sfera
senza midolla la corteccIA Intera.

*Cos*ì *c*on lei pe*r* quella ba*ss*A En*tr*a*t*a
en*tr*a*t*o ba*ss*O, E*cc*O IO mi *tr*ovO A un *tr*a*tt*o
dovE Il *c*onc*a*vo *s*enO In gi*r*o *t*o*r*ce
lo *s*mi*s*u*r*a*t*o *s*a*ss*O, E fo*r*ma lung*a*
e la*rg*amen*t*e dila*t*a*t*a *gr*o*tt*a,
fa*tt*O O *c*on a*rt*e d'avam*p*an*t*e mina,
o *c*on fo*rz*a di fe*rr*I E di *s*udo*r*i,
in lun*gh*i*ss*imo *t*em*p*O, In quella *g*ui*s*a
da fa*t*i*c*o*s*O E Indus*t*re fa*br*O Inci*s*a.
Se non *p*u*r* non è *ch*e la na*t*u*r*A, Iscema
di quel *s*uo du*r*O E*t* in*s*a*ss*i*t*O Umo*r*e
*t*al, pe*r* dife*tt*o di ma*t*e*r*ia, fece
senzA I suoi membrI In que*st*a *p*a*rt*E Il mon*t*e
*p*a*rt*O Im*p*e*r*fe*tt*O E non ma*t*u*r*O A*b*o*rt*o;
o *ch*e deglI Anni del *gr*an *t*arlO Acu*t*o
fu *s*ì *r*o*s*o den*tr*O, E *s*ol di fuo*r*e
lascia*t*O Ille*s*o, qua*s*i ce*pp*O An*t*i*c*o
*ch*e da ver*m*e sec*r*e*t*o en*tr*O Incava*t*o,
*r*eggE An*c*O E*t* e*r*gE A la diu*r*na sfe*r*a
*s*enza midolla la *c*o*rt*eccIA In*t*e*r*a.

Così con lei per quella bassA Entrata
(*St. rust.* XII, 87–106)

Così ***c***on lei pe***r*** quella ba***ss***A En***tr***a***t***a
(*St. rust.* XII, 87–106)

Nelle due sezioni gravi individuate si nota inoltre il frequente ricorso ai concorsi vocalici (evidenziati in maiuscolo). Non si tratta di un impiego esclusivo, ma appare in esse significativo perché genera catene metriche assai elaborate dal punto di vista formale: come esemplarmente attesta il soprammenzionato verso 100, in queste catene possono risultare talvolta coinvolti tre fonemi di fila o possono verificarsi tre concorsi di seguito nel medesimo verso. Per quanto specificatamente concerne il consonantismo (in grassetto, sopra a destra), soprattutto nella prima sezione di tono grave e particolarmente nei versi 87–88 si avverte l'accumularsi delle sibilanti, anche geminate, frequentemente associate al nesso -TR- della dentale sorda più plurivibrante. In generale, il passaggio è caratterizzato uniformemente dalla fitta presenza delle plosive, specificatamente bilabiali, dentali e velari, delle sibilanti e delle plurivibranti, ma questi suoni si concentrano con evidenza nei due picchi di *gravitas* stilistica individuati, come attesta sempre il verso 100: "***P***a***rt***O Im***p***e***r***fe***tt***O E non ma***t***u***r***O A***b***o***rt***o" (*St. rust*. XII, 100).

Si nota così il tentativo del poeta di conferire spessore consonantico all'intero passaggio utilizzando i fonemi più aspri e duri secondo la stilistica cinquecentesca, combinandovi sia il parametro della gravità vocalica sia inserendo tali suoni in costruzioni formali complesse, vale a dire in assonanza, consonanza e allitterazione o in concorso, per concentrare l'irrobustimento intorno a due, ben distinti picchi di altezza fonica. Tra essi media una sezione meno robusta dal punto di vista consonantico e caratterizzata da fonemi vocalici di minore altezza e gravità; sembra pertanto ragionevole ipotizzare che Imperiale concepisca la sezione frapposta quale tentativo di allentare la tensione fonica del passaggio dopo il raggiungimento del primo picco fonico per rendere tanto più potente quanto inaspettata l'introduzione del secondo. L'ipotesi appare confermata anche dal fatto che i versi 92–95 sembrano costituire un blocco fonico autonomo nella sezione frapposta: caratterizzati dalla tendenza allitterante della fricativa labiodentale sorda, cui si accompagnano diffusamente la plurivibrante, la sibilante semplice e la dentale sorda, i versi hanno un chiaro intento mimetico. Coerentemente con il concetto espresso, riproducono infatti l'intervallarsi tra i colpi dei minatori e il fluire del loro sudore; la loro rilevanza complessiva per la *parte duodecima* si esaurisce nel giro dei quattro versi:

***f**a**tt**o o **c**on a**r**t**p**an**t**e mina,
o **c**on ***f**o**r**z**s**a di ***f**e**rr**i e di **s**udo**r**i,
in lun***gh**i**ss**imo **t**em**p**o, in quella gui**s**a
da ***f**a**t**i**c**o**s**o e indus**t**re ***f**a**br**o inci**s**a. (*St. rust*. XII, 92–95)

Appare significativo che Imperiale, dopo il raggiungimento del secondo picco fonico, muti sensibilmente il registro in corrispondenza alla chiusura della lassa. Conformemente con il concetto espresso, che trasla la realizzazione faticosa e dignitosa della grotta in una scena di vita bucolica piuttosto insignificante, nella mela dall'apparenza intonsa ma internamente erosa dal verme, la lassa è caratterizzata infatti da un registro più basso: "regge anco et erge a la diurna sfera / senza midolla la corteccia intera" (*St. rust*. XII, 105–106). Tale oscillazione stilistica è strumentale per rendere tanto più improvviso ed efficace l'innalzamento conseguito nei versi successivi, nei quali si descrive l'oscurità terribile della grotta. A livello narrativo, Imperiale la definisce tanto buia che Clizio teme di morire al suo interno. Sospeso tra l'incertezza e il timore, il protagonista è risollevato soltanto dal riso e dalle parole di Euterpe, che rischiarano metaforicamente la via come fisicamente non aveva potuto la fiaccola. La musa, il cui unico intento è offrire a Clizio "nove gioie", lo rassicura infatti dell'apparenza soltanto mortifera della grotta; in realtà, essa nasconde molti diletti.[760]

Conformemente all'insegnamento impartito da Euterpe soltanto a posteriori (*St. rust*. XII, 134–152), il poeta struttura l'iniziale descrizione della grotta dal punto di vista tecnico-stilistico affinché corrisponda al concetto (*St. rust*. XII, 107–126). A livello sintattico, lo schema anaforico del passaggio è funzionale a instaurare un *climax* ascendente, che raggiunge il proprio picco patetico nel v. 116, suggerendo la pericolosità della grotta. A questo punto, si nota uno sviluppo stilistico inaspettato giacché, a scapito di ogni principio del decoro classicistico che richiederebbe di svolgere la descrizione di un *locus horribilis* insidioso per il protagonista/eroe in un registro alto, possibilmente aspro, Imperiale si serve di un registro diverso. A livello sintattico, la descrizione si caratterizza per le strutture simmetriche, in particolare per i parallelismi, che suggeriscono il tentativo di instaurare un equilibrio strutturale tra i versi. A livello retorico, essa si caratterizza per la consistente presenza dei

760 Imperiale, *St. rust.* XII, 134–152: "Ma in quel ch'io pur, tra quegli orror sospeso, / e dubbio il piede e istupidito l'occhio / movo per l'antro, in tali accenti riede, / tra un dolce riso, la mia Diva a dirmi: / «Stupisci forse, o pur fra te ti lagni / ch'io, sin qui sempre a nove gioie intesa / il varco aprirti, or qui te 'l chiuda insieme / e a le gioie e a la vita? In te quest'antro, / di tua vita gran gioia, imaginando, / con sì grave del vero ingiuria e torto, / vivo sepolcro di mortal non morto? / Mira in lui, Clizio, mira e vedrai chiaro / de i diletti tuoi non fia quest'antro / il diletto minor; poichè vedrai / de la natura il più superbo vanto, / il fregio più potente, il più bel lume / in questa tenebrosa, oscura tomba / morto e sepolto no, ma vivo e vero / per meraviglia altrui serbarsi intero".

contrapposti, delle annominazioni (*orror-inorridisci*), delle paronomasie (*ombre-imbrunire*),[761] per la bipartizione degli endecasillabi (versi 114–116) e per la loro strutturazione chiastica, rispettivamente nei versi 114–116 e nel distico 125–126, significativi per la coincidenza con la chiusura della lassa. A livello fonico, lo spessore consonantico del passaggio non è supportato da una corrispondente altezza vocalica. Già l'esordio fonico della descrizione (*St. rust*. 107–116) attesta la concentrazione dei fonemi vocalici di timbro medio (E e I, sottolineati), cui si accompagna con particolare evidenza il fonema O (in grassetto). Rare sono invece le ricorrenze associate dei due fonemi della *gravitas* (in grassetto):

M**a** che che si**a**, l'**a**mp**ia** spelunc**a** **a**lpestre
è de l'**o**mbre più nere **o**scur**o** spec**o**;
anzi Emisper**o** di perpetu**a** n**o**tte,
di più dens**a** c**a**lig**i**ne qui f**o**rse
che ne i cimerii centri **o**rrid**a** e f**o**sc**a**:
onde ne gli **o**rr**o**r su**o**i ne in**o**rridisci,
ne le negre **o**mbre sue l**a** f**a**cc**ia** imbruni,
ne le tenebre sue cieco diventi,
e ne gli **a**bissi su**o**i gelidi e cupi
di tim**oro**s**o** gh**ia**cc**io** il c**o**re **o**ccupi.
Ma 'l guardo a me ravviva e 'l core affida,
e dietro a l'orme, mal nel sasso impresse,
per lo calle non certo il piè dubbioso
sicuro indrizza fiammeggiante lampa;
nè temo no, benchè da l'aer chiuso
soffocata ella resti, o resti estinta
da soverchio spirar di stretti venti,
che restiam, ambi in un medesmo istante,
ella priva di spirito, io d'aïta,
io privo di splendore, ella di vita; (*St. rust*. XII, 107–117)

Per quanto concerne il piano specificatamente fonico, il passaggio si caratterizza dunque per la commistione dei registri vocalici medio-alti. Per quanto concerne

761 La coppia *ombre-imbrunire* costituisce una paronomasia giacché, come rileva Pozzi ("Anamorfosi", p. 199), tali figure si basano nel poema "non sulle alternative oppositive del sistema vocalico nella sede forte dell'accento [...], ma sulle somiglianze foniche nella sede debole del sistema consonantico". La paronomasia si combina alla *rapportatio* e all'annominazione nel medesimo distico ("onde ne gli *orror* suoi ne *inorridisci*, / ne le negre *ombre* sue la faccia *imbruni*", Imperiale, *St. rust*. XII, 112–113), generando l'illusione di un'antimetabole (apparente, giacché manca l'effettiva corrispondenza chiastica tra gli elementi contrapposti): le tre figure sono dunque correlate da un'architettura fonico-sintattica estremamente complessa. Sull'antimetabole, stilema tipico per lo *Stato rustico* al punto di costituire un suo principio compositivo cfr. sempre ivi, pp. 198s.

complessivamente il livello stilistico, la descrizione si basa sul ricorso a strutture sintattiche e stilemi tipici dello stile ornato. A livello semantico-funzionale, il tentativo di innalzare lo stile ornato si spiega in tutta coerenza con il concetto esposto da Euterpe, secondo cui la grotta, in apparenza ostile, non costituisce un reale pericolo ed è in realtà deliziosa. Si spiegherebbe così anche il peculiare trattamento del dispositivo patetico: evocata dalla struttura anaforica a *climax*, la tensione patetica è indirettamente problematizzata e sospesa dalla restante architettura binaria, sintattica e retorica, della descrizione. I bisticci, i contrapposti o le *rapportationes* troppo evidenti tra i versi erano infatti tradizionalmente ricondotti sia dalle retoriche classicistiche sia dalle retoriche multipartite alla sfera di competenza dello stile medio.[762] Un utilizzo indiscriminato di questi dispositivi in contesto improprio generava affettazione nel registro grave,[763] mentre nel registro magnifico determinava la ricaduta nel vizio stilistico corrispondente, il *freddo*,[764] con ripercussioni controproducenti sul senso e sul fine pragmatico del

762 Per limitarsi a una precettistica multipartita tra le figure dell'ornato Demetrio inserisce l'anadiplosi (*De eloc*. 140) e l'anafora (*De eloc*. 141) per la loro eufonia, mentre a livello sintattico raccomanda l'impiego di *kola* assonanti e strutturalmente simili (*De eloc*. 154). L'antitesi e la paromeosi sono apertamente sanzionate nell'esposizione dello stile grave in quanto contrarie all'immediatezza e spontaneità affettiva richiesta a tale stile; sono quindi indirettamente attribuite al repertorio delle figure che generano raffinatezza formale (*De eloc*. 247; 250). Sulla scia di Demetrio, Tasso (*Discorsi del poema eroico* VI, p. 704) definirà "nemici [...] de la gravità" i contrapposti e le sentenze contrarie fatte con affettata diligenza; coerentemente, raccomanderà i contrapposti nella forma graziosa e individuerà nelle paronomasie o "scherzi" i dispositivi tipici del parlar grazioso (ivi, p. 697).

763 Cfr. Demetrio, *De eloc.* 25–28, specificatamente sui *kola paromii* e sugli *isokola*, ma segnalando in generale gli effetti derivati dall'utilizzo di strutture sintattiche proprie dello stile ornato nello stile grave, con conseguenze affettive controproducenti; cfr. infatti *De eloc*. 27–28: "L'impiego di tali *kola* è rischioso. Non è adatto a chi usa uno stile potente [grave], perché il formalismo e la ricercatezza che essi comportano dissolvono la potenza espressiva. [...] Infatti la somiglianza e l'antitesi dei *kola*, complice l'affettazione, dissolvono la potenza espressiva. L'impulso di collera del resto, non richiede tecnica, ma bisogna che quanto si afferma nel contesto di tali attacchi si produca, in qualche modo, da sé, con semplicità. Tali procedimenti non sono funzionali alla potenza espressiva, come ho mostrato, né alle emozioni e ai caratteri. L'emozione richiede infatti semplicità e naturalezza, analogamente al carattere". In tutta coerenza, il precetto è ribadito nell'esposizione dello stile grave e del vizio elocutivo corrispondente, vale a dire la levigatezza; cfr. in proposito *De eloc*. 258, in cui Demetrio afferma che lo stile ornato e lo stile gravi sono posti "agli antipodi". Seguendo fedelmente Demetrio, anche Tasso (*Discorsi del poema eroico* VI, p. 704) ritiene "l'egualità [...] nemica de la gravità".

764 Sulla freddezza, vizio opposto alla magnificenza, cfr. Demetrio, *De eloc*. 114–127, qui 114: "È freddo ciò che è eccessivo rispetto all'espressione appropriata" rispettivamente ai tre piani stilistici considerati (argomento, lessico e composizione). Demetrio stesso, tuttavia, rileva come la freddezza possa costituire una ulteriore degenerazione elocutiva dello stile grave, qualora questo

passaggio stesso.[765] A scapito della sanzione tradizionale, Imperiale non sembra tuttavia scardinare la tensione patetica della descrizione per generare appositamente il freddo; piuttosto, sembra alterarla per sorreggere la portata semantica del concetto anche a livello formale.

Sino a questo punto, l'alterazione del dispositivo patetico e la commistione dei registri stilistici nella *parte duodecima* ricoprono una funzione analoga a quella assolta nella *parte terza*, supportando a livello formale il concetto principale (<*grotta dalle due nature opposte*>). Si potrebbe differenziare tra le specifiche modalità di composizione delle due *parti*, notando come la tensione patetica venga allentata in modo più diffuso nella *parte duodecima* attraverso una giustapposizione tra registri meno marcata rispetto alla parte precedente e dunque più contemperante; pare tuttavia maggiormente significativo rilevare come il legame semantico tra il concetto principale e la corrispondente realizzazione tecnica sia sì presente, ma assai più labile nella *parte duodecima*. Ciò è sicuramente dovuto alla posposizione del concetto, che induce il pubblico a seguire una falsa pista interpretativa rendendo poi la rettifica del depistaggio inaspettata quanto arguta. Allo stesso modo, la scena acquista valenza metaletteraria soltanto proiettando in retrospettiva le implicazioni della rassegna didascalica posta al termine della *parte duodecima*. Questa si chiude infatti sul paesaggio ameno e lieto situato oltre la grotta, in una campagna non realmente esistente perché trasfigurata poetica-

ultimo appaia troppo elaborato dal punto di vista retorico e sintattico: "Nei periodi occorre evitare l'antitesi e la *paromoiosi* perché producono turgore, non potenza espressiva, e in molti casi anche freddezza, anziché potenza espressiva" (*De eloc*. 247); "[I periodi incatenati, se ammessi] devono essere al contempo fitti e concisi, voglio dire composti al massimo da due *kola*, perché quelli costituiti da più *kola* presenteranno più bellezza che potenza espressiva" (*De eloc.* 252). Per il freddo (gr. *ψυχρόν*) nella retorica antica, cfr. Lombardo, *Commento*, p. 139, nota 275; per un'illustre ricezione cinquecentesca cfr. Tasso, *Discorsi del poema eroico* VI, pp. 715s.

765 Il rilievo è ormai luogo comune tra Cinquecento e Seicento. Benedetto Fioretti (*Proginnasmi Poetici di Udeno Nisiely, All'illustriss. Sig. Luca Torrigiani*, 5 vol., vol. IV, In Fiorenza, Nella Stamperia di Zanobi Pignoni, 1638, pp. 330–334, qui p. 333) dedica una lunga sezione al bisticcio, iperonimo in cui fa rientrare vari fenomeni fonici e linguistici basati sull'accostamento a breve di distanza di parole dal suono simile. Pur riconoscendone le potenzialità dilettevoli, scoraggia da un uso intenso del dispositivo per non ricadere in affettazione; diverso sarebbe il caso se si fosse inteso scrivere sin dal principio una parodia: "Questa figura con le sue specie figurante non pare esser da vituperare agramente ogni volta che ciò si faccia temperatamente o con artifizio. Ben è vero che il troppo lungo ripercotimento, e simiglianza di molte sillabe si dee chiamar non figura ne arte, ma un'affettazion di mellonaggine, e una Bozima scofacciata. Il quale abuso in poesia ditirambica, e ridicolosa vi starebbe dipinto e benissimo, la dove in opera grave sarebbe un frammettere i buffoni in tragedia". Fuor di metafora, la bozzima designa un pastone colloso, di "untume, e d'acqua", usato per impregnare i tessuti (*Vocabolario degli accademici della Crusca*, in Venetia, per Francesco Tramontino, 1686, p. 138).

mente dalla presenza simbolica di tre piante i cui prodotti sono rilevanti per l'intera vicenda umana: la vite che offre il vino (*St. rust.* XII, 812–844), il frumento che, almeno in teoria, offre il cibo (*St. rust.* XII, 845–893)[766] e infine il lino che offre il materiale necessario sia a tessere il velo della donna amata, le insegne militari e nautiche sia a produrre la carta (*St. rust.* XII, 894–1040); sulla funzione simbolica e metaletteraria della carta, capace di eternare le gesta umane attraverso la scrittura, si chiude infine la parte *duodecima* (*St. rust.* XII, 990–1040). Già la semplice divisione quantitativa dell'intera *parte* mostra però come la proiezione in retrospettiva del significato ideologico della sezione avvenga con difficoltà: tra la descrizione iniziale della grotta (*St. rust*. XII, 1–244) e la rassegna finale della campagna (*St. rust.* XII, 812–1040) si frappone la lunga disputa amorosa tra i pastori cui Clizio ed Euterpe assistono (*St. rust.* XII, 245–811). Dato che tale sezione intermedia costituisce un blocco narrativo autonomo, il legame ideologico tra i due episodi-cornice risulta compromesso.

Anche all'interno della cornice iniziale stessa ricorre tuttavia un microepisodio che si configura in modo affine alla successiva sezione intermedia: strutturalmente parlando, esso dovrebbe fungere da cerniera tra l'entrata nella grotta e la gara poetica tra i pastori che vi dimorano, in realtà acquista un profilo narrativo proprio. Possibilmente, è questa la ragione per cui, al suo interno, sembrano essere individuabili alcune tendenze stilistiche che sembrano anticipare analoghi, futuri sviluppi stilistici dell'*Adone* mariniano sul piano della concreta composizione letteraria. Nel passaggio in cui Euterpe illustra a Clizio le delizie della grotta

766 Il poeta sviluppa il tema della coltivazione del frumento in modo inedito, significativo dal punto di vista stilistico per il ricorso al registro erotico. Basti un veloce confronto: le fatiche della vendemmia sono giustificate in funzione del prodotto finale; la vite va infatti curata a lungo e con molti sudori perché produca quel "caro / et allegro tributo e liberale / […] dono divin" (Imperiale, *St. rust*. XII, 841–844). Sebbene a vendemmiare siano "Satiri rubicondi" (*St. rust*. XII, 820), nulla è concesso a quegli usi più ricreativi e disinibiti del vino suggeriti dall'antico topos letterario e poi descritti nel tripudio festivo e sessualizzato del Giardino del Gusto mariniano (*Ad.* VII, 110–122). Diversamente, il prodotto finale del frumento non interessa affatto in questa digressione didascalica e vi si allude soltanto vagamente: "Ma cresci pur: che infine a quel sol fine / cresci, che per tuo fin da te s'attende; / e ti destina ancor non vivo a morte / il tuo cultor […]" (*St. rust.* XII, 873–876). Molto più cara al poeta è infatti la descrizione del ciclo vitale della pianta in analogia allo sviluppo della vita umana; in modo inatteso per questa pianta, il frumento antropomorfizzato *lascivisce*: "novellamente il picciolo formento, / nato di grazïoso e vago aspetto, / riccio il crin, breve il sen, tenero il piede, / ne pargoleggia lascivetto innanzi / a la sua vecchia sì, ma fertil madre. / Et or la bacia, et or la stringe, et ora / sugge da la sua fredda, umida poppa, / che per cibo di lui se stessa asciuga, / l'umor vitale in cui la vita ei beve / e la fermezza et il vigor riceve. / Onde già fermo e invigorito e giunto / a sua perfezzion, da se togliendo / la roza veste sua, povera e vile, / ch'or di minuta è in terra erba negletta, / le sue membra abbellite e fatte grandi / copre fastoso di dorata spoglia" (*St. rust.* XII, 850–865).

(*St. rust*. XII, 138–244), il legame di coerenza tra il concetto principale e la corrispondente realizzazione stilistica si destabilizza ulteriormente, al punto che le due componenti appaiono quasi svilupparsi in modo autonomo l'una dall'altra. L'episodio pare dunque, se non contravvenire, almeno superare con flessibilità maggiore il principio riscontrato nello *Stato rustico*, che rapporta la semantica e la sonorità del concetto tra loro secondo una strutturazione per quadri.

Per rinfrancare Clizio dai suoi timori, Euterpe descrive la natura della grotta, tanto più antitetica quanto più deliziosa. Il *locus horribilis* si trasforma così nel suo perfetto opposto, in un *locus amoenus* capace di generare la meraviglia dell'inatteso a livello narrativo, funzionale e stilistico: a scapito della sua originaria funzione di catacomba nell'epoca delle persecuzioni dei cristiani,[767] la grotta offre ora un rifugio per i pastori durante i giorni di canicola; la sua apparenza a primo impatto terribile nasconde in realtà un grazioso ambiente interno, abbellito da una volta di stalattiti, che, sciogliendosi, ricadono in laghetti "con mormorio soave e con un sussurro, / dolce".[768] Per legittimare l'effetto refrigerante e piacevole dell'ambiente interno e contemporaneamente introdurre la disputa amorosa, con una certa licenza rispetto alla geografia mitologica tradizionale, Imperiale trasla nella medesima grotta la dimora di Eolo. Può così tracciare per voce di Euterpe un parallelismo concettistico tra i pastori che soffrono per le conseguenze amorose e i venti, impetuosi figli di Eolo:

> [«]Né queste fra quest'antri e fra quest'ombre
> fian fra le gioie tue gioie maggiori:
> ma qui amanti pastor udrai, vedrai,
> imitator o emulator de i venti,
> in fiati di sospiri, in suon di voci,
> in voci ardenti et in sospir di foco
> i tormenti esalar, sfogar gli amori.
> Ma sentigli, di già, che fanno in tuono,
> doglioso sì, ma pur soave e grato,
> di voci e di sospir, l'une da gli altri

767 Cfr. Imperiale, *St. rust*. XII, 153–169, per il parallelismo "d'empio Marte guerrier l'ire bollenti / [...] del fervido Cane i morsi estivi" instaurato sulla base del calore, *tertium comparationes* inteso in senso metaforico e fisiologico.

768 Cfr. Imperiale, *St. rust*. XII, 170–190, per questa descrizione caratterizzata da una marcata *dulcedo* stilistica, che trasforma le "cieche tombe" e "la gran fossa sassosa" in un ambiente eloquentemente definito *soave* e *dolce*: "che la gran selce, il cui convesso il sole / contende a l'antro, a l'antro ognor comparte / dal pumicoso sen de l'aspra volta / di scaturito umor gelide l'acque; / ch'a lo spiccarsi in lagrimose vene / dal concavo solar, formano in lui / pendenti cime, gelide, diverse / di picciole piramidi et inverse. / Et al cader per quelle cime in terra, / in diritte piramidi di marmo / le miri congelarsi; e se 'l lor gielo / sgiela in parte già mai calor secreto, / con più minute e cristalline gocce / di più fessure le più cieche tombe / empir ognor di lucidi laghetti; /

con vicenda ingratissima interrotte
risonar gli antri e rimbombar le grotte.» (*St. rust*. XII, 233–244)

Tale concetto è tuttavia illustrato dal poeta soltanto al termine dell'episodio, dopo essere stato preceduto da una sezione lunga 42 versi. Si potrebbe pertanto dire che l'intero blocco si comporta complessivamente come un nuovo caso limite di depistaggio argomentativo, giacché l'introduzione ritardata del concetto quale architrave ideologica e interpretativa del micro-episodio genera una dilatazione concettuale e spaziale che si ripercuote negativamente sulla chiarezza del soggiacente legame semantico. Altresì, si potrebbe notare come il concetto stesso raddensi in modo particolarmente evidente stilemi ed elementi strutturali di rilevanza già attestata nelle precedenti analisi. Tra essi occorre menzionare almeno la commistione dei registri fonici medio-alti, la strutturazione chiastica e bipartita degli endecasillabi, la presenza dei parallelismi sintattici o delle *rapportationes* bimembri, come esemplarmente attestano i vv. 237–239; a essi si aggiunge il ricorso massiccio ai dispositivi fonici, dalle singole figure di suono (omoteleuti, anadiplosi etc.) poste in concatenazioni formali complesse sino a includere la sovraordinata funzione onomatopeica della chiusura della lassa.

Le conseguenze derivanti dall'impiego di questi dispositivi propri dello stile ornato in un orizzonte pluristilistico sono state definite in precedenza, descrivendone anche le ripercussioni sui dispositivi di gestione della tensione patetica: è possibile applicare facilmente tali considerazioni anche al caso in esame. Piuttosto, merita una menzione particolare il fatto che, almeno in linea di principio, i 42 versi dedicati ai venti abitatori della grotta non costituirebbero un passaggio completamente slegato a livello ideologico né dalla sezione seguente, relativa alla gara amorosa tra i pastori, né dall'argomento generale della *parte duodecima*. Al contrario, come l'impetuosità li accomunava ai pastori, così la natura antitetica dei venti li potrebbe ben accomunare alla natura ossimorica della grotta medesima, riproducendola in piccolo. Quali figli di Eolo allattati e amorosamente cresciuti nella grotta che fa loro da culla, i venti possiedono infatti una intrinseca natura dolce, che significativamente li qualifica come "pargoletti, in dolce groppo uniti" (*St. rust.* XII, 200); soltanto quando, per propria impazienza, sfuggono al controllo paterno scatenano il proprio potenziale distruttivo incorrendo in "tempestosa, orribile tenzone" (*St. rust*. XII, 198). Con il dichiarare che, a quel punto, i venti non soltanto devastano l'intero cosmo, ma addirittura compromettono il loro stesso rapporto fraterno venendo a "guerra" (*St. rust*. XII, 217), Imperiale an-

oltre che da più lati e versa e spande / e per aperte bocche ampia diffonde / la gran fossa sassosa acque ondeggianti / con mormorio soave e con sussurro / dolce lusingator d'alma quiete / che, seminato il sonno, i sogni miete".

ticipa indirettamente quel che avverrà nel corso della successiva disputa tra i pastori. Come i venti, anche i pastori si dimostrano "sol compagni / nel pasturar su per quei monti armenti, / non su 'l monte del core cure e pensieri" (*St. rust*. XII, 252–254) e in modo particolarmente efficace l'ultimo pastore attesterà la precaria unione emotiva del gruppo, "assal[endo], quasi suo nemico, il terzo" (*St. rust*. XII, 691). Parimenti, il soffio dolce dei venti pargoletti suggerisce e giustifica a livello narrativo, con un richiamo circolare, l'ambiente piacevolmente refrigerante che caratterizzava gli interni della grotta. Tra le sezioni che compongono la *parte duodecima* sussistono pertanto legami coesivi; semmai, il problema è come tali indizi vengano sparpagliati in un complesso di quasi 700 versi in assenza di una moderazione forte da parte del narratore che guidi la lettura, focalizzandosi su di essi.

Il micro-episodio dei venti è interessante anche dal punto di vista fonico-stilistico. A livello schematico, si potrebbe dire che, per sostenere a livello formale la portata semantica del concetto (<*venti dalla natura antitetica*>), Imperiale si serva di due diversi registri stilistici contrapposti, l'uno di tono più basso, per suggerire la dolcezza mite dei venti, l'altro di tono più alto per suggerirne la terribile potenza. La qualificazione dei due registri è evidenziata dal poeta già a livello lessicale con la selezione di alcuni lessemi programmatici per lo stile medio, come gli iniziali termini soavi "bella", "gentile", "pargoletti", "dolce", "lievi", "mormorante", "gioia" (*St. rust.* XII, 191–202), cui gradualmente si sostituiscono termini estranei e più affini alla sfera semantica della asprezza e della *gravitas* stilistica, quali "tempestosa", "orribile", "atterrar", "sveller", "schiantare", "sterpar", "guerra", "spavento", "mostrüoso" (*St. rust.* XII, 191–222). Si potrebbe così pensare che, a livello tecnico, si tratti di un nuovo caso di giustapposizione fonico-stilistica tra registri nettamente avvertibile affine a quella verificatasi nella *parte terza* del poema, per cui la semantica del concetto e la corrispettiva realizzazione fonico-stilistica andrebbero di pari passo; ne conseguirebbe quindi che il cambio di registro si lasci identificare in un segmento chiaramente individuabile del passaggio.

Per quanto la sezione in esame corrisponda in una certa misura al concetto principale, l'ipotesi prospettata è smentita sia dall'analisi della qualità vocalica sia dall'analisi della densità consonantica, considerata in relazione ai due poli tradizionalmente attribuiti nel Cinquecento rispettivamente alla *gravitas* e alla *suavitas*. La prima analisi conferma infatti come il vocalismo si configuri in modo assai diverso rispetto ai casi esemplari dello *Stato rustico* illustrati in precedenza. I fonemi gravi A e O (evidenziati in grassetto) non si concentrano in alcun punto particolare del tessuto testuale. Non si verificano in corrispondenza di eventuali picchi patetici chiaramente identificabili né sottolineano con particolare evidenza il relativo concetto o la chiusura della lassa; al contrario, si accompagnano diffusamente ai fonemi E e I, di registro medio (sottolineato) e U, di registro basso (in corsivo). Non si è quindi in presenza di alcuna giustapposizione fonica ben defi-

nita, asservita all'enfatizzazione evidente della terribile potenza dei venti, al punto da separare nettamente i due registri:

[«]Qui dentro a questo vasto, umido albergo,
con la sua bella Deiopea gentile
(de l'odio di Giunon prezzo amoroso)
Eolo si trova: che signor, che padre
d'aerei fiati e di sospir terrestri,
fatta lor de la cava immobil cuna,
e qui allatta e qui alleva e qui rinforza
a tempestosa, orribile tenzone
Borea, Zefiro, Coro, Austro, Aquilone:
che pargoletti, in dolce groppo uniti
spiran qui lievi il mormorante soffio,
e l'aria empion di suono e l'uom di gioia:
ma poi cresciuti, e 'n queste balze inchiusi,
per tortüosi, sotterranei calli
raggirati gran tempo, ecco al fin fansi
tributarii e vicini al lor grande prence;
e tentano, o impetrar da lui l'uscita,
o penetrar, ancorchè stretto, il varco,
con un impetüoso e fier sbarraglio,
dove la mole ha pur qualche spiraglio.
Ond'egli altri disserra e lascia audaci
discior rapidamente il corso alato:
e con rio procelloso e nero turbo
volger sossopra d'Anfitrite il regno,
e palagi atterrar e sveller piante
e schiantar e sterpar monti da monti:
e tra lor stessi alfin venendo a guerra,
premersi, urtarsi et incalzarsi, in volto
orrido sì, che puon spavento ancora
por ne lo stesso cielo, e far ch'anch'egli,
o per non deformarsi, o pur si copra
per non mirar sì mostrüoso oggetto
co 'l velo de le nubi il bello aspetto;
et altri o chiude o in minor copia ei lascia
uscir al mondo a generar procelle:
qual da mantice gonfio il fabro suole
lasciar il fiato uscire o in tutto o in parte,
e sol concede lor dentro al bell'antro
de i lor freddi sospir tanto sfogarne,
quanto a toglier l'arsura e a dar diletto
a gli affannosi, a i travagliati sensi
del caldo pellegrin, solo conviensi.
Né queste fra quest'antri e fra quest'ombre
fian fra le gioie tue gioie maggiori:

m**a** q*u*i **a**m**a**nti p**a**st**o**r *u*dr**a**i, v**e**dr**a**i,
imit**a**t**o**r **o** em*u*l**a**t**o**r de i v**e**nti,
in fi**a**ti di s**o**spiri, in s*u***o**n di v**o**ci,
in v**o**ci **a**rdenti et in s**o**spir di f**o**c**o**
i t**o**rmenti es**a**l**a**r, sf**o**g**a**r gli **a**m**o**ri.
M**a** sentigli, di gi**à**, che f**a**nn**o** in t*u***o**n**o**,
d**o**gli**o**s**o** sì, m**a** p*ur* s**oa**ve e gr**a**t**o**,
di v**o**ci e di s**o**spir, l'*u*ne d**a** gli **a**ltri
c**o**n vicend**a** ingr**a**tissim**a** interr**o**tte
ris**o**n**a**r gli **a**ntri e rimb**o**mb**a**r le gr**o**tte.» (*St. rust*. XII, 191–244)

Il medesimo risultato è confermato anche dall'analisi consonantica del passaggio vagliata in luce dei due poli stilistici cinquecenteschi. L'intero episodio è caratterizzato dalla fitta e protratta presenza dei fonemi aspri e duri secondo la tradizione cinquecentesca, le plosive dentali, velari e bilabiali sorde e sonore, delle sibilanti e delle plurivibranti (in grassetto, sotto a sinistra). Questo rilievo è tuttavia perfettamente ribilanciato dalla presenza altrettanto diffusa dei fonemi più dolci secondo la medesima tradizione, la laterale alveolare e le affricate postalveolari sorde e sonore[769] (in grassetto, sotto a destra). I due poli stilistici si rivelano dunque compresenti, determinando una situazione di equilibrio fonico che sfugge l'enfatizzazione mirata del singolo concetto:

[«]Qui ***d***en***tr***o a que***st***o va***st***o, umi***d***o al***berg***o,
con la **s**ua ***b***ella ***D***eio***p***ea gen***t***ile
(***d***e l'o***d***io ***d***i Giunon ***pr***ezzo amo***r******o***so)
Eolo ***s***i ***tr***ova: ***ch***e ***s***ignor, ***ch***e ***p***a***dr***e
d'ae***r***ei fia***t***i e ***d***i ***s******o******spir t******err******estr***i,
fa***tt***a lo***r*** ***d***e la ***c***ava immo***b***il ***c***una,
e qui alla***tt***a e qui alleva e qui ***r***info***r***za
a ***t***em***p******e******st******o***sa, o***rr******ib***ile ***t***enzone
Bo***r***ea, Zefi***r***o, ***C***o***r***o, Au***st******r***o, Aquilone:
che ***p***a***rg***ole***tt***i, in ***d***olce ***gr******o******pp***o uni***t***i
sp***ir***an qui lievi il mo***r***mo***r***an***t***e ***s***offio,
e l'a***r***ia em***p***ion ***d***i ***s***uono e l'uom ***d***i gioia:
ma ***p***oi ***cr***esciu***t***i, e 'n que***st***e ***b***alze in***ch***iu***s***i,
p***er*** ***t***o***rt***üo***s***i, ***s******o******tt******err***anei ***c***alli

[«]Qui dentro a questo vasto, umido a***l***bergo,
con ***l***a sua be***ll***a Deiopea ***g***enti***l***e
(de ***l'***odio di ***G***iunon prezzo amoroso)
Eo***l***o si trova: che signor, che padre
d'aerei fiati e di sospir terrestri,
fatta ***l***or de ***l***a cava immobi***l*** cuna,
e qui a***ll***atta e qui a***ll***eva e qui rinforza
a tempestosa, orribi***l***e tenzone
Borea, Zefiro, Coro, Austro, Aqui***l***one:
che pargo***l***etti, in do***lc***e groppo uniti
spiran qui ***l***ievi i***l*** mormorante soffio,
e ***l'***aria empion di suono e ***l'***uom di ***g***ioia:
ma poi cresciuti, e 'n queste ba***l***ze inchiusi,
per tortüosi, sotterranei ca***ll***i

769 Il rilievo sulle affricate postalveolari sorde e sonore quali varianti di maggior dolcezza fonica rispetto alle occlusive velari si ricava soltanto indirettamente dalla trattazione tesauriana. Tesauro (*Cannocchiale*, p. 106) le definisce C e G "*Molle*", ottenute pronunciando il suono "più morbidamente [...] toccando verso i denti". Il rilievo va perdendosi tra le osservazioni seguenti sulla difficoltà di articolazione riscontrate dai parlanti di lingue diverse dal volgare quando cercano di pronunciare tali suoni, ma nel bilancio finale sono ambedue riportati tra le "Dolci, & poco Sonore: B. F. M. N. *Vita. Iota.* Z. G. T. *molle.* C *molle*" (ivi, p. 107). Corsivi originali.

raggirati gran tempo, ecco al fin fansi
tributarii e vicini al lor grande prence;
e tentano, o impetrar da lui l'uscita,
o penetrar, ancorchè stretto, il varco,
con un impetüoso e fier sbarraglio,
dove la mole ha pur qualche spiraglio.
Ond'egli altri disserra e lascia audaci
discior rapidamente il corso alato:
e con rio procelloso e nero turbo
volger sossopra d'Anfitrite il regno,
e palagi atterrar e sveller piante
e schiantar e sterpar monti da monti:
e tra lor stessi alfin venendo a guerra,
premersi, urtarsi et incalzarsi, in volto
orrido sì, che puon spavento ancora
por ne lo stesso cielo, e far ch'anch'egli,
o per non deformarsi, o pur si copra
per non mirar sì mostrüoso oggetto
co 'l velo de le nubi il bello aspetto;
et altri o chiude o in minor copia ei lascia
uscir al mondo a generar procelle:
qual da mantice gonfio il fabro suole
lasciar il fiato uscire o in tutto o in parte,
e sol concede lor dentro al bell'antro
de i lor freddi sospir tanto sfogarne,
quanto a toglier l'arsura e a dar dilletto
a gli affannosi, a i travagliati sensi
del caldo pellegrin, solo conviensi.
Né queste fra quest'antri e fra quest'ombre
fian fra le gioie tue gioie maggiori:
ma qui amanti pastor udrai, vedrai,
imitator o emulator de i venti,
in fiati di sospiri, in suon di voci,
in voci ardenti et in sospir di foco
i tormenti esalar, sfogar gli amori.
Ma sentigli, di già, che fanno in tuono,
doglioso sì, ma pur soave e grato,
di voci e di sospir, l'une da gli altri
con vicenda ingratissima interrotte
risonar gli antri e rimbombar le grotte.»

Per spiegare la peculiare testura fonica dell'episodio si potrebbe sostenere che, in tutta coerenza, Imperiale abbia inteso riprodurre il concetto principale anche a livello microstrutturale, suggerendo la natura contrapposta dei venti con la commistione di due registri antitetici: non vi sarebbe così alcuna contraddizione tra la semantica del passaggio e la corrispondente realizzazione formale. Una quarta analisi fonetica ha tuttavia dimostrato come tale ipotesi, sebbene non sia errata,

non basti tuttavia a spiegare la concomitante presenza di un terzo registro fonico che si sovrappone alla architettura fonico-stilistica della scena complicando ulteriormente l'interpretazione complessiva. In numerosi esempi tratti dallo *Stato rustico* e discussi nel corso del presente paragrafo si era rilevata la presenza di gruppi di versi introdotti dal poeta per ragioni di riproduzione mimetica; in tutti i casi descritti, si trattava tuttavia di sezioni assai circoscritte, rispettivamente a un singolo verso, a un distico sino a un massimo di quattro versi. Nel caso in esame, l'intero episodio risulta invece interamente coinvolto dalla presenza delle fricative (le sibilanti o, più correttamente, le fricative alveolari sorde e sonore, le fricative labiodentali sorde e sonore, la fricativa postalveolare sorda) e di fonemi affini (le affricate alveolari sorde e sonore), anche geminati e combinati tra loro, come evidenzia la citazione seguente. Il fenomeno è tanto marcato da rappresentare nella sua interezza un modulo fonico a sé stante:

> [«]Qui dentro a questo vasto, umido albergo,
> con la sua bella Deiopea gentile
> (de l'odio di Giunon prezzo amoroso)
> Eolo si trova: che signor, che padre
> d'aerei fiati e di sospir terrestri,
> fatta lor de la cava immobil cuna,
> e qui allatta e qui alleva e qui rinforza
> a tempestosa, orribile tenzone
> Borea, Zefiro, Coro, Austro, Aquilone:
> che pargoletti, in dolce groppo uniti
> spiran qui lievi il mormorante soffio,
> e l'aria empion di suono e l'uom di gioia:
> ma poi cresciuti, e 'n queste balze inchiusi,
> per tortüosi, sotterranei calli
> raggirati gran tempo, ecco al fin fansi
> tributarii e vicini al lor grande prence;
> e tentano, o impetrar da lui l'uscita,
> o penetrar, ancorchè stretto, il varco,
> con un impetüoso e fier sbarraglio,
> dove la mole ha pur qualche spiraglio.
> Ond'egli altri disserra e lascia audaci
> discior rapidamente il corso alato:
> e con rio procelloso e nero turbo
> volger sossopra d'Anfitrite il regno,
> e palagi atterrar e sveller piante
> e schiantar e sterpar monti da monti:
> e tra lor stessi alfin venendo a guerra,
> premersi, urtarsi et incalzarsi, in volto
> orrido sì, che puon spavento ancora
> por ne lo stesso cielo, e far ch'anch'egli,
> o per non deformarsi, o pur si copra

per non mirar sì mostrüoso oggetto
co 'l velo de le nubi il bello aspetto;
et altri o chiude o in minor copia ei lascia
uscir al mondo a generar procelle:
qual da mantice gonfio il fabro suole
lasciar il fiato uscire o in tutto o in parte,
e sol concede lor dentro al bell'antro
de i lor freddi sospir tanto sfogarne,
quanto a toglier l'arsura e a dar diletto
a gli affannosi, a i travagliati sensi
del caldo pellegrin, solo convensi.
Né queste fra quest'antri e fra quest'ombre
fian fra le gioie tue gioie maggiori:
ma qui amanti pastor udrai, vedrai,
imitator o emulator de i venti,
in fiati di sospiri, in suon di voci,
in voci ardenti et in sospir di foco
i tormenti esalar, sfogar gli amori.
Ma sentigli, di già, che fanno in tuono,
doglioso sì, ma pur soave e grato,
di voci e di sospir, l'une da gli altri
con vicenda ingratissima interrotte
risonar gli antri e rimbombar le grotte.»

Il modulo ha la chiara funzione di riprodurre fonicamente il soffio dei venti nella grotta e, allo stesso tempo, di anticipare il suono dei sospiri dolenti dei pastori, instaurando inoltre una similitudine fonica di origine tecnica rievocando il soffio del mantice.[770] Sarà questo un concetto che Marino stesso riprenderà nell'*Adone*

770 Che le fricative fossero definite sulla base di un criterio onomatopeico, con conseguente polarizzazione sull'asse fonico *dolcezza-durezza*, è circostanza attestata dalla trattazione tesauriana, almeno per quanto esplicitamente concerne la fricativa alveolare sorda S, detta "lettera *fischiante*" (Tesauro, *Cannocchiale*, p. 106), e la fricativa labiodentale sorda F, "Assai più gagliarda, & manco netta [...]; corrispondente alla Greca *Phi* [...]. Ma lettera altrettanto, & più insoave: peroche sperdendo il fiato fra le labra grossamente compresse; manda quel suon medesimo; che manderebbe un mantice sdrucito, od una gatta stizzita" (ivi, p. 104). Per quanto riguarda i restanti fonemi, Tesauro si limita a constatare la maggior dolcezza della labiodentale sonora [*Vita*] rispetto alla controparte sorda (p. 104) e a sottolineare la durezza della fricativa postalveolare sorda ("quando la C. *Molle* è preceduta dalla S, come *Scipio* [...]. Dura`& insoave quanto la C", ivi, p. 106). Il rilievo intorno all'affricata alveolare sorda e alla fricativa alveolare sonora, seppur più insiste sulla loro natura dolce, lascia quanto meno ipotizzare una componente onomatopeica per il menzionato fenomeno di *strisciamento*: "Ancor più Dolce, & vezzosa è la T *Molle*; assotigliandosi alquanto più la cuspide della lingua frà i cancelli de i denti più ristretti; come nelle voci *Gracia*, & *Malitia*. Et aggiungendovi un picciol movimento, produrrai la Z, come *Ziziphus*: che rende la voce della minuta corda, con un tratto soave del lirico architetto piana-

in contesto pressoché identico, descrivendo cioè la condizione sospesa e sofferente del protagonista lontano da Venere. Non sono poche le corrispondenze lessicali tra l'*Adone* e il passaggio dello *Stato rustico*:

> Quindi dal duolo ad or ad or spezzati
> incomincia a sgroppar flebili accenti,
> né da caldi sospiri innamorati
> gli escon del cor con minor forza i venti
> che del mantice uscir sogliano i fiati
> a dar vigore a le fornaci ardenti,
> anzi che par che sfogando i suoi gran mali
> l'anima stessa co' sospiri essali. (*Ad.* XV, 16)[771]

---

mente strisciata. Perche molti moderni invaghiti della dilicatezza di questa Consonante; cambiarono Z, la T *Molle*; scrivendo *Grazia*, & *Consolazione*, in vece di *Gratia*, & *Consolatione*" (ivi, p. 105); corsivi originali.

771 A questa ottava Pozzi (*Commento*, p. 574) affianca un concetto di Girolamo Angeriano, con cui tuttavia non vi è corrispondenza lessicale. Va invece rilevato come, in *Ad.* XII, per tracciare un parallelismo con la tempestosa entrata in scena di Marte, geloso e infuriato per il tradimento di Venere, Marino descriva a sua volta l'azione distruttrice dei venti, guardandosi bene dal citare o anche solo vagamente alludere al poema del genovese. L'unica collocazione identica è costituita dal termine *procelloso*, parzialmente occultato dal napoletano volgendolo al plurale; cfr. infatti Imperiale, *St. rust.* XII, 213: "e con rio *procelloso* e nero turbo"; Marino, *Ad.* XII, 39: "Come qualor de' suoi ministri alati / i vagabondi esserciti insolenti / scatena fuor con *procellosi* fiati / il crudo re che tiranneggia i venti, / spoglia le selve, disonora i prati, / scaccia i pastor, disordina gli armenti, / et ingombrando il ciel di nembi foschi / saccheggia i monti e discapeglia i boschi". Se comune ai due è l'ipotesto tassiano, come rileva Pozzi (*Commento*, p. 490) per l'*Adone*, il concetto di Imperiale riproduce fedelmente la fonte, ampliando ma sostanzialmente ripetendo il medesimo snodo narrativo; cfr. infatti Tasso, *Gl* IV, 18, 5–8: "Come sonanti e torbide procelle, / Che vengan fuor delle natie lor grotte / *Ad oscurar il cielo, a portar guerra* / Ai gran regni del mare e della terra"; Imperiale, *St. rust*. XII, 217–223: "e tra lor stessi alfin *venendo a guerra*, / premersi, urtarsi et incalzarsi, in volto / orrido sì, che puon spavento ancora / *por ne lo stesso cielo, e far ch'anch'egli*, / *o per non deformarsi, o pur si copra* / *per non mirar sì mostrüoso oggetto* / *co 'l velo de le nubi il bello aspetto*". Di contro Russo (*Commento*, p. 1197, nota 39) rileva che il precedente tassiano è "prossimo solo in parte alla lunga similitudine mariniana, distribuita su due ottave". Possibilmente, tale divergenza è dovuta a un influsso dell'episodio dello *Stato rustico*. Per quanto Marino ponga estrema attenzione a evitare ogni citazione letterale, struttura infatti l'ottava con le medesime *rapportationes* bimembri e occulta la riscrittura raddoppiando il numero totale delle *rapportationes* originarie nonché alterando lo schema delle corrispondenze; cfr. infatti Imperiale, *St. rust*. XII, 215–216: "e palagi atterrar e sveller piante / e schiantar e sterpar monti da monti"; Marino, *Ad.* XII, 39, 5–8: "spoglia le selve, disonora i prati, / scaccia i pastor, disordina gli armenti, / et ingombrando il ciel di nembi foschi / saccheggia i monti e discapeglia i boschi"; miei tutti i corsivi. Il concetto tassiano dei venti in guerra è recuperato nel penultimo canto dell'*Adone*, quando Teti narra dell'alleanza di Eolo e Oceano per punire Leandro. Cfr. infatti Marino, *Ad.* XIX, 275–281, in particolare 276: "Sdegnasi forte il mio marito altero / ch'ei lo disprezzi, e tanto ardir gli spiace, / onde col re ch'ha sovra i venti impero / fa lega per punir l'insania audace: /

Assai più significativo di questo puntuale legame intertestuale tra i due poemi,[772] è tuttavia la circostanza che, nello *Stato rustico*, la presenza del modulo delle fricative appare giustificato, almeno in una certa misura, a livello narrativo. Per questo motivo si riscontra nel passaggio una certa, ambigua dialettica di fondo: da un lato, le digressioni testuali che separano i vari concetti ideologicamente significativi e la tendenza del poeta a illustrare il concetto principale in retrospettiva ostacolano la ricostruzione immediata del legame tra la scena dei venti e le restanti sezioni costituenti, caratterizzando l'episodio come una sorta di blocco testuale indipendente; dall'altro, per quanto articolata possa risultare l'operazione, vi è comunque il tentativo d'autore di instaurare una rete di rimandi coesivi tra le varie sezioni.

Proprio tale ambivalenza costituisce uno sviluppo estremamente interessante in prospettiva mariniana, permettendo di chiarire come, nella prassi compositiva di Imperiale, si lascino individuare alcuni tratti caratteristici della *mezzanità* allo stadio ancora embrionale, rilevabili a livello solo esemplare e non ancora paradigmatico. L'inserimento mirato di legami coesivi, per quanto labili, attesta infatti come il poeta genovese non cerchi mai apertamente di infrangere il generale principio di strutturazione dell'opera per quadri di concetti. Piuttosto, sembrerebbe che il poeta porti tale principio alle sue estreme conseguenze teoriche sino

lo qual, discolto il suo drappel guerriero / per far guerra maggior fa seco pace / e l'un e l'altro indomito tiranno / con congiura crudel s'arma a suo danno".

772 La catabasi di Adone nel regno di Falsirena prende però avvio in modo analogo all'episodio dello *Stato rustico*. Come Clizio, Adone deve addentrarsi in un monte che custodisce i venti al proprio interno: "Per mille obliqui e tortuosi giri / serpendo senza termine la scala, / e senza che di ciel raggio si miri, / tra profonde ruine in giù si cala. / Sente Adon, quasi greve aura che spiri, / ad ora ad ora alcun vapor ch'essala, / e sussurrando scotersi sotterra / i venti che 'l gran monte in grembo serra" (Marino, *Ad.* XII, 149). L'ambiente interno, decorato da molte gemme, è sormontato anche da una volta di stalattiti, come Marino enfatizza ben due volte: "*Vider* per tutto in *congelate* gocce / *pender* masse di vetro e di *cristallo* (Marino, *Ad.* XII, 151, 1–2); "quelle spesse e condensate *stille*" (Marino, *Ad.* XII, 152, 1). Come rileva Russo (*Commento*, p. 1244), alle ottave mariniane soggiace la citazione puntuale dell'*Arcadia*: "Venimmo finalmente in la grotta onde quella acqua tutta usciva, e da quella poi in un'altra, le cui volte, sì come mi parve di comprendere, eran tutte fatte di scabrose pomici; tra le quali in molti luoghi *si vedevano pendere stille di congelato cristallo*" (Sannazaro, *Arcadia*, *Prosa* XII, citata secondo l'edizione a cura di Carlo Vecce, Roma, Carrocci 2015 [2013], p. 294). Il termine *gocce* (Marino, *Ad.* XII, 151, 1) poteva tuttavia essere suggerito dalla descrizione delle stalattiti offerta nello *Stato rustico* ("con più minute e cristalline *gocce*", Imperiale, *St. rust*. XII, 182), lasciando ipotizzare che la *parte duodecima* rientri tra i modelli sistematicamente saccheggiati da Marino per comporre il canto XII rielaborando il comune ipotesto del Sannazaro. L'originale spiegazione pliniana [Plin., *Nat. Hist.* 37, 23–25] che soggiace a tutti e tre i passaggi si limita a illustrare la formazione del cristallo come un processo di solidificazione per congelamento tipico dei luoghi ghiacciati, mai degli umidi; miei tutti i corsivi.

a scardinarlo dall'interno, componendo simultaneamente due quadri in uno. L'innesto del modulo delle fricative ha infatti un impatto fondamentale sull'originario contesto di integrazione, di per sé già pluristilistico. Anche senza bisogno di generare una frattura fonica o ideologica ben definita, la frapposizione trasversale di un registro fonico terzo interferisce con la contrapposizione ideologica costruita in esordio opponendo i due registri antitetici fonico-stilistici. Prevalendo per la maggiore evidenza sonora, enfatizzando cioè autoreferenzialmente sé stesso, il modulo innestato entra infatti in contraddizione con l'architettura dualistica su cui il passaggio si fonda in duplice modo. Non soltanto distoglie l'attenzione da entrambi i concetti basilari (<*i venti come i pastori*>, <*i venti dalla natura contraddittoria*>), ma allenta collateralmente anche la tensione patetica suggerita dall'azione dei venti, livellando un'azione che sarebbe dovuta apparire tanto più terribile quanto più inaspettata data l'iniziale e ingannevole dolcezza degli stessi. A livello funzionale, nel compromettere la *suspensio* patetica il modulo delle fricative pregiudica lo scopo sotteso all'episodio, acquisendo una funzionalità specifica che non pare trascendere l'accentuazione del proprio autonomo profilo fonico.

Per la volontà d'autore di instaurare legami coesivi nel poema, non è corretto assumere che Imperiale ricerchi un ideale stilistico pienamente corrispondente all'ideale armonizzante di Marino: il profilo fonico autonomo acquisito dal modulo delle fricative nell'episodio dello *Stato rustico* non appare dovuto soltanto a fini dichiaratamente estetizzanti[773] e il genovese è ben lontano dal far coincidere tale specifico procedimento tecnico con la propria maniera. Ciò premesso, va comunque rilevato come l'innesto ricordi alcuni esiti stilistici raggiunti da Marino nell'*Adone* nella scena della tempesta, determinando analoghi effetti a livello formale: il modulo agisce infatti da patina fonica uniformante contemperando un passaggio composto simultaneamente in due stili diversi. Limitandosi pertanto a rilevare la presenza del procedimento amalgamante illustrato nella sua circoscritta valenza episodica dentro il poema di Imperiale, vagliandolo alla luce della

773 Così Besomi, *Commento*, p. 35: "La tematica delle passioni amorose è affidata ai lamenti di pastori, echi e rimaneggiamenti di favole boscherecce e piscatorie, diffuse tra Quattro e Cinquecento. La componente mitologica nello *Stato rustico* è estremamente ridotta. Le presenze che godono di una certa rilevanza si riducono ai miti di Titone (III 1–97), di Pan (VI 124–160), di Mercurio (IX 395–462), *di Eolo (XII 141–210); ma anch'essi non vivono di autonomia narrativa, sono piegati, come figuranti, ai contesti nei quali si inscrivono.* Così Titone è simbolo della vecchiaia molesta e insieme, trasformato in cicala, segna il momento della maggior calura estiva; Pan preannuncia una scena pastorale col suo canto e la sua pena d'amore; *i venti hanno stanza a Roma, in una delle catacombe in cui fanno tappa Clizio e Euterpe, sono funzionali al contenuto della scena pastorale*"; miei i corsivi.

sua peculiare configurazione fonico-stilistica e delle sue ripercussioni sulla semantica e sulla funzionalità pragmatica dell'episodio, non pare del tutto incorretto e anacronistico individuare nella prassi poetica[774] del genovese la presenza, anche in area ligure, di un primo stadio di sviluppo di quel procedimento stilistico che Marino definirà, in anni grosso modo coincidenti con le redazioni dello *Stato rustico*, «mezzanità».

774 I due inventari della biblioteca di Imperiale (per cui Ceppi, *Inventario*) non consentono di chiarire in modo inequivocabile comuni orizzonti teorici con Marino: se le retoriche di Quintiliano e Cicerone sono attestate in un gran numero di edizioni nella biblioteca del genovese, sono del tutto assenti i trattati di Demetrio e di Ermogene. I due inventari documentano tuttavia una cospicua presenza di opere esegetiche che avrebbero forse potuto fungere da tramite: accanto alla *Poetica* del Trissino, ai due tomi comprensivi delle opere del Delminio, ai *Discorsi* tassiani giovanili e maturi, alle *Osservationi* del Dolce e alla *Imitazione poetica* del Partenio, appare particolarmente significativa la presenza di una duplice copia della *Retorica* di Bartolomeo Cavalcanti, riportata sia dall'inventario A (voce 259, in quarto; voce 967, in mezzo) sia dall'inventario B (voce 391, in foglio; voce 986, in quarto).

3 Le conseguenze della *mezzanità*

La seconda parte del precedente capitolo (§ 2.2.2) ha dimostrato come il concetto posto a fondamento del sistema poetico mariniano, quello della *mezzanità*, presenta notevoli sfide per la poetica classicistica vigente. Il presente capitolo intende approfondirne alcune ripercussioni specifiche, che meritano di essere descritte più dettagliatamente giacché hanno conseguenze di vario grado su diversi livelli della riflessione poetica, sia in relazione al coevo contesto storico, culturale e letterario sia in relazione alla poetica mariniana stessa. Gli ambiti delineati nei seguenti tre paragrafi costituiscono tre specifici settori in cui la novità del Marino compie uno scarto deciso rispetto alle poetiche preesistenti, senza per questo rinnegare totalmente anche ciò che ha riattualizzato con il recupero esplicito della retorica ellenistica e greca e senza tuttavia perseguirne con ortodossa fedeltà le precettistiche. Le tre analisi mostreranno come Marino sembri piuttosto portare alle estreme conseguenze teoriche quella stessa retorica ellenistica che aveva assunto a fondamento poetico di ordine stilistico, tanto da andare oltre essa ritagliandosi una terza via poetica personale ed autonoma.

Il primo paragrafo (§ 3.1) si concentrerà sul rapporto tra la poetica e la prassi compositiva mariniana, analizzando esemplarmente la relazione tra l'ideale della *mezzanità* e la produzione burlesca. A prima vista, sembrerebbe esserci infatti una contraddizione interna nel programma poetico del Marino giacché la *mezzanità* opera in senso livellante, nascondendo le frizioni tra contenuti incompatibili sotto il manto di un'armonizzazione estetica, mentre il registro burlesco opera in modo specularmente inverso, facendo emergere le frizioni per generare il divertimento del pubblico. Lungi dal considerarla una incoerenza, il paragrafo dimostrerà come l'inserimento di episodi burleschi nel poema sia frutto di una scelta consapevole che non è in contraddizione con la *mezzanità*, ma si basa semmai sullo stesso principio di sostanziale equipollenza tra gli stili, fra loro ritenuti interscambiabili. Dimostrerà inoltre come l'operazione mariniana costituisca una tattica per collocarsi oltre quella precettistica pseudodemetriana tanto centrale nel Cinquecento per la teorizzazione dello stile medio. Motivata dal tentativo di scardinare la precettistica dall'interno e rispondendo contemporaneamente all'esigenza di sperimentare con lo stile medio radicalizzandone alcuni precetti, la tattica ha un duplice fine solo in apparenza contraddittorio: converge infatti nel principio, sempre valido, della dolcezza dei versi.

Il secondo paragrafo (§ 3.2) rileva come la poetica di Marino sembri entrare in contraddizione con sé stessa quando l'ideale stilistico della *mezzanità* viene consapevolmente sospeso o addirittura infranto in tre opere diverse accomunate dal medesimo concetto. Come tuttavia si vedrà, proprio la scelta mariniana di

Open Access. © 2025 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212011-003

trattare tale ideale come relativo permette di riallacciarsi alle più recenti proposte di interpretazione dei principi cardine della tecnica compositiva mariniana e di approfondirle. Così, al principio della *omologia del concetto* che starebbe alla base della sistematica riscrittura dei modelli si può affiancare un principio ancora più fondamentale e radicale nelle sue conseguenze, quello della sostanziale *indifferenza* del poeta rispetto al soggetto stesso della poesia. Appare così chiarita l'assoluta rilevanza assunta dalla concreta disponibilità pragmatica dei modelli da utilizzare nella composizione anche a scapito della loro originaria semantica.

Il terzo e ultimo paragrafo (§ 3.3), combinando e approfondendo le conclusioni dei due precedenti, dimostrerà infine come la *mezzanità*, quale livellamento estetico dei materiali a scapito della loro semantica, abbia problematiche implicazioni a livello pragmatico, per quanto strettamente concerne la trasmissione dei contenuti affettivi. Secondo la mia tesi, la *mezzanità* infrange infatti simultaneamente le aspettative del coevo contesto storico e culturale, ideologico e letterario, e il principio cardine di quella stessa retorica su cui veniva a fondarsi l'ideale stesso, sovvertendo la funzionalità pragmatica dell'opera. Entrambe le aspettative, letterarie e omiletiche, vedevano esaurita la funzione testuale nel coinvolgimento diretto, anche in senso affettivo, del destinatario dell'opera, a prescindere dalla sua natura, che si trattasse del pubblico tecnico e ristretto dei manuali retorici o teologici, di una generica folla di fedeli da persuadere dal pergamo o di un pubblico elitario composto da accademici e letterati. Come tuttavia si dimostrerà, il principio mariniano di *neutralizzazione affettiva* può essere interpretato come una radicalizzazione di tendenze già individuabili a livello teorico in due coevi ambiti di riflessione intorno agli affetti: nella polemica sulla tragicommedia e in quella stessa omiletica che fondava la predicazione sul principio retorico del *movere* cristianizzato ed esteso su larga scala.

3.1 Il superamento dello stile burlesco e il principio della dolcezza dei versi

L'inserimento di episodi burleschi nel poema, di elementi indegni dell'altezza epica, ha implicazioni significative non soltanto per lo scardinamento del sistema classicistico dei generi e degli stili, ma anche per la poetica mariniana. Lo spettro delle concrete realizzazioni del burlesco è naturalmente poliedrico nella storia letteraria italiana, ma si potrebbe ipotizzare un comune meccanismo di funzionamento a livello astratto: la fonte 'bersaglio' viene erosa, rovesciandone il tono, lo scopo o la semantica attraverso l'integrazione in un contesto con cui sarebbe in teoria incompatibile. Se con *burlesco* designassimo adesso, in senso generico e astratto, un atteggiamento stilistico che mira a generare nel pubblico una rea-

zione divertita e che contempla poi forme letterarie più specifiche, otterremmo un uso generalizzato ed euristico del termine che consente di svolgere un ragionamento più ampio su uno spettro stilistico appunto molto diversificato, senza escludersi comunque la possibilità di specificare di volta in volta le singole variazioni particolari.[1] Interpretando dunque il termine in tal senso generale potremmo dire che la macrocategoria del burlesco funziona per rotture stilistiche, tematiche, foniche e così via, scatenanti il riso nel momento in cui si lasciano avvertire e riconoscere per la loro incompatibilità.[2] Se prestassimo fede alla *Lettera Claretti*, dovremmo tuttavia notare che Marino si vanta di saper abilmente occultare il materiale di partenza omogenizzandone le incompatibilità; pertanto, un burlesco funzionante per rotture non pare conciliabile, almeno in teoria, con quel principio della *mezzanità* in cui il Marino individuava la propria maniera.

1 La proposta di un concetto euristico di *burlesco* risponde alla volontà di descrivere non soltanto opere mariniane immediatamente riconducibili al modello bernesco e alla tradizione cinquecentesca del capitolo in terza rima, come *Il Melone* (sull'opera Carminati, *Inquisizione*, pp. 78–83; Emilio Russo, "Per un inedito capitolo burlesco attribuito al Marino", in: *L'Ellisse* I (2006), pp. 193–208; Russo, *Marino*, pp. 49–57), ma anche atteggiamenti parodianti e/o comici più ambigui come quelli attivi nell'*Adone*, un'opera che, secondo Marco Corradini ("Introduzione", in: *Le forme del comico, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Firenze, 6–9 settembre 2017*, a cura di Francesca Castellano et al., Firenze, Società Editrice Fiorentina 2019, pp. 550–551, qui p. 551) "non [è né] interamente comica né interamente parodica", giacché in essa il sovvertimento del serio assume differenti configurazioni per la presenza di molteplici tradizioni riscritte. A prescindere dall'esperienza poetica mariniana, l'esatta morfologia del burlesco è faccenda complessa nel Cinquecento; cfr. infatti Silvia Longhi (*Lusus: Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore 1983, p. 4): "Un discorso di genere letterario [...] è infatti possibile solo relativamente a un comune denominatore metrico: il capitolo in terza rima. È vero che a questo metro non si possono ridurre tutte le esperienze di poesia meritevoli, per ragioni tematiche e di linguaggio di una almeno generica etichetta "comica". È però un fatto che, nel corso del Cinquecento, il capitolo ternario soppianta vittoriosamente, nella gestione del registro giocoso, il sonetto con la sua lunga e gloriosa storia tre-quattrocentesca". E ancora, per le tipologie testuali diverse dal sonetto giocoso e dal capitolo in terza rima Longhi (p. 23) ritiene che "[c]iascun caso sta a sé: un'unificazione sotto una denominazione comune è impensabile".

2 Accanto alle numerose *Fischiate*, rappresenta un chiaro esempio di burlesco funzionante per "rotture" il celebre sonetto attribuito a Marino e parodiante la *Liberata* («O care al cazzo mio chiappe latine», citato in Carminati, *Inquisizione*, pp. 86s.), ma anche i procedimenti attivi nel capitolo burlesco *Il Melone* e riconducibili alla tradizione cinquecentesca bernesco-aretiniana (su cui Marco Corradini, "Parodie mariniane", in: id., *In terra di letteratura*, Lecce, ARGO 2012, pp. 165–178, qui pp. 170s.). Per un confronto di queste opere mi permetto di rinviare a Ilaria Paltrinieri, "Petrarca «burlesco» negli scritti giovanili di Giovan Battista Marino", in: *«Nel dolce tempo de la prima etade». Petrarchismo e affetti tra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di Bernhard Huss e Nicolas Longinotti, Firenze, Cesati 2023, pp. 181–196.

Non solo Marino sembra contraddire la sua stessa poetica, ma sembra contraddire la sua stessa produzione e ispirazione letteraria. La vena burlesca di Marino è infatti attestata fin dalla gioventù e accompagna il poeta per l'intera vita sino agli ultimi anni,[3] fluendo anche nell'*Adone*. Gli è così cara che, anche in presenza di un contesto culturale post-tridentino altamente oppressivo e pericoloso, escogiterà numerosi stratagemmi per darle voce con una produzione ampia e ammirata, facendo circolare le opere clandestinamente e invitando i destinatari delle stesse a nasconderle o a bruciarle.[4] L'assoluta rilevanza della vena burlesca per Marino è sancita anche dall'epistolario d'autore annunciato nel 1620, quando il poeta ormai ha fama affermata: paventa una sezione esplicitamente riservata alla produzione burlesca, dentro un "volume di lettere, che non saranno forse ordinarie [...] diviso in lettere gravi, famigliari, amorose e burlesche".[5] La deviazione mariniana da quella divisione per capi tipica degli epistolari tardocinquecenteschi e secenteschi è presumibilmente dovuta a motivi di *varietas*,[6] ma la nuova suddivisione del volume sembra farsi contemporaneamente espressione di

3 Sulla produzione burlesca giovanile di Marino cfr. Russo, *Marino*, pp. 19s.; pp. 49–57, qui p. 54: "il Marino burlesco sarebbe però cresciuto nel tempo, a proporzione della sua esperienza e dell'acuirsi di una vena di violenza". Corradini ("Potere", p. 184) ha individuato nel Marino burlesco e irriverente il poeta autentico, quello che non si scherma per necessità o convenienza e si serve di un ampio spettro di possibilità stilistiche attinenti alla sfera del comico: "ciò che [...] è assodato è l'insopprimibile tendenza del Marino più autentico alla parodia e la sua spiccata vocazione per la letteratura burlesca, componenti non marginali della sua opera complessiva, in una gamma di realizzazioni che vanno dalla più semplice battuta oscena fino alle molteplici strategie di trattamento delle fonti messe in atto nel poema maggiore". Nella polemica con Carli, Marino si era posto come "personaggio che per beni di fortuna, per aderenze di parenti e d'amici, per valore, per ingegno e soprattutto per una sua vivacità di natura spiritosa e sensitiva, merita d'esser temuto da chi l'offende"; faceva così coincidere la vena mordace con la propria personalità (Marino, *Lettere*, n. 109 a Ferrante Carli, Di Torino adì 24 di dicembre 1614, pp. 186s.).

4 Fulco, *Passione*, pp. 177–180, ivi p. 180 per la lettera inviata nel 1607 a Ridolfo Campeggi su tre compromettenti sonetti scritti di proprio pugno: "Mi contento, che si lascino vedere ai Signori Caccianemici, et Acchillini, et poi sieno abbrugiati, come sodomiti"; su questa prassi cfr. anche Carminati, *Inquisizione*, pp. 40–91, in particolare pp. 44–46; id., "«L'original di mia mano s'abbrugi»: le carte di Giovan Battista Marino", in: *Gli "scartafacci" degli scrittori. I sentieri della creazione letteraria in Italia (secc. XIV–XIX)*, a cura di Christian Del Vento e di Pierre Musitelli, Roma, Carocci 2022, pp. 187–206, qui pp. 187s.). Nonostante la marginalizzante azione del contesto socioculturale, la scrittura comica e/o parodiante continua a essere regolarmente praticata nonché teorizzata nel Seicento (Corradini, "Introduzione", p. 550).

5 Marino, *Lettere*, n. 144 ad Andrea Barbazza, Di Parigi, 1620, pp. 268–269, qui p. 269. Sulle burlesche cfr. Russo, *Marino*, pp. 315s.: "Così articolato nei modi e negli esiti, l'insieme delle burlesche [...] mette in luce una dorsale comica che è costitutiva della carriera mariniana"; esse rientrano "tra le pagine più dirette, meno filtrate e schermate dell'intera produzione mariniana".

6 Carminati, "Carte", p. 201.

un programma poetico che intende coprire un intero spettro stilistico, riproducendo già a livello di struttura la distinzione pseudodemetriana tra *venusto* amoroso e *venusto* salso. Nel 1621, Marino confiderà al Ciotti di tenere molto alle epistole, specialmente alle salse, per il successo che porteranno: "faranno gran riuscita (e voi lo vedrete), massime le burlesche".[7] Se ne può trarre una conclusione generale: l'apparente inconciliabilità tecnica e teorica tra una produzione burlesca tanto importante per il poeta e l'ideale della *mezzanità* esposto nei paratesti rappresenta una questione di rilevanza centrale, rendendo necessario analizzarne le implicazioni.

Più che di contraddizione teorica interna o di inabilità poetica,[8] sembra opportuno parlare di consapevole scelta. È probabile che lo sia per una esigenza pragmatica attribuibile alle circostanze storico-biografiche del poeta e che avrà conseguenze metodologiche anche per la concreta prassi poetica. Con una dichiarazione assai celebre il poeta di corte Marino si vanta di essersi saputo abilmente adeguare al "gusto del secolo", una capacità dalla quale fa direttamente derivare il proprio successo economico e letterario.[9] Se Marino ha tuttavia la necessità di

7 Marino, *Lettere*, n. 160 a G. B. Ciotti, Di Parigi [1621], pp. 299–300, qui p. 299.

8 Cfr. il rimprovero mosso al Marino, che lamentava [*Lettera ad Achillini*, pp. 36s.] il furto commesso ai propri danni, da Mango (*Fonti*, p. 11): "Ma cotesta mi sembra una valenteria, perché, pur concedendogli questa speciale attitudine de' Napoletani, in lui talora si discuopre anche ciò che non rivela".

9 Celebre la citazione mariniana che fonda l'eccellenza poetica sul parametro del successo editoriale: "Intanto i miei libri, che sono fatti contro le regole, si vendono dieci scudi il pezzo a chi ne può avere; e quelli che sono regolati, se ne stanno a scopar la polvere delle librarie" (*Lettere*, n. 216, pp. 394–397, qui p. 396). Per questo parametro cfr. anche Russo (*Marino*, pp. 326s.) sui peritesti che accompagnano la *Sampogna*: "due lettere di Girolamo Preti e di Claudio Achillini, complimentose e quasi devote, radicate in un contesto privato, venivano con qualche disinvoltura proiettate dal Marino su un registro pubblico e internazionale, tra Italia e Francia; [...] In luce il solo criterio del successo, ottenuto da un ingegno divino e sovrumano: negli elogi mancavano specificazioni di ordine poetico". È importante rilevare come il criterio del successo fungesse da garanzia per i sonetti burleschi proibiti, da bruciare: "in queste bande non è putto che non l[a] sappia a mente" (*Lettere*, n. 46, ad Andrea Barbazza, Di Torino, 10 gennaio 1609, pp. 71–72, qui p. 71). La capacità di adattamento al gusto del pubblico era un parametro già tassiano (De Maldé, "Polemiche", p. 89) nonché guariniano ("il mondo è giudice de' poeti, ed egli dà la sentenza inappellabile", Guarini, *Il Verato primo*, p. 752, citato in Frare, "Poetiche", p. 48; Gianfranco Folena, "La mistione tragicomica e la metamorfosi dello stile nella poetica del Guarini", in: *La critica stilistica e il Barocco letterario*, *Atti del secondo congresso internazionale di studi italiani*, a cura di Ettore Caccia, Firenze, Le Monnier 1958, pp. 344–349, qui p. 345). Nello specifico caso mariniano, già nelle *Amorose* la scelta di anteporre il successo, "meno problematico e più concreto", alla gloria, "parametro essenziale del *Canzoniere*, non meno del Petrarca che del Della Casa", sembra tuttavia nascondere volontà agonistiche significative sin dagli esordi della produzione (Ottavio Besomi/Alessandro Martini, "Introduzione", in: G. B. Marino, *Rime Amorose*, a cura di id., Ferrara,

deliziare i potenti committenti,[10] di intrattenerli e farli ridere, allora è necessario che renda la fonte "bersaglio" riconoscibile dal momento che, in caso contrario, non sarebbe capito e/o ammirato. E dato che Marino è lo stesso poeta che si vanta di saper nascondere abilmente le prede, si potrebbe spiegare l'apparente contraddizione ipotizzando l'esistenza di un principio di selezione sul modello da riscrivere o parodiare che genera un doppio sistema di citazioni delle fonti: quelle esibite e immediatamente riconoscibili, funzionali alla rottura nel caso della letteratura burlesca, e quelle sotterranee, marca di un implicito superamento o esito di un processo di riscrittura dissimulata del modello.[11]

Panini 1987, pp. 11–18, qui p. 12). Il parametro del successo sarà poi ripreso, in chiave rovesciata, dai critici seicenteschi per denunciare il decadimento della coeva poesia, resasi ora volgare moda, secondo uno sviluppo degenerativo imputato al Marino (cfr. Uberto Limentani, "L'antisecentismo nella letteratura della prima metà del Seicento", in: *La critica stilistica e il Barocco letterario*, *Atti del secondo congresso internazionale di studi italiani, Venezia, febbraio 1956*, a cura di Ettore Caccia, Firenze, Le Monnier 1958, pp. 253–260, qui p. 256); è così indirettamente attestato il consolidamento del parametro del successo nel comune sentire critico del secolo.

10 Per la rifeudalizzazione Quondam, *Parola*, p. 16. Sul complesso rapporto di Marino con il potere, cui formalmente si allinea, mantenendo però una certa distanza ideologica mediante il riuso sistematico dei medesimi encomi per fazioni politiche anche opposte o il ricorso a velate caricature, cfr. Corradini, "Potere", pp. 159–184, in particolare pp. 179–184; estremi i termini di Pieri (*Per Marino*, p. 216): "Il Marino, poeta-servo: ruffiano del principe di Conca, pubblicista del cardinal Aldobrandini, designer di Carlo Emanuele, abbondante verseggiatore pronubo a tutt'i matrimoni della *haute*; intempestivo panegirista, quando gli andava male, di potenti sull'orlo della ruina, come nel caso del Concini; [...] Servo di tutti i potenti, ha imparato a servirsi del loro potere".

11 Cfr. Piantoni ("Intertestualità", p. 103), il quale, analizzando un prelievo tassiano esibito da Marino con "sfacciataggine", avverte la presenza di un doppio principio di riscrittura; il prelievo esibito come tale assume infatti una funzione ornamentale analoga al "valore estetico della gemma incastonata in un manufatto di preziosa rifinitura": "È un tipo di citazione, questa, assai diversa da quella 'imitativa' che riconduce il poeta nell'alveo di una *docta varietas* come prassi umanistica di riscrittura dei modelli". Per i casi burleschi esibiti sembra probabile che la funzione ornamentale assolva anche una seconda funzione di rovesciamento dissacrante per intrattenere e divertire il pubblico o il poeta stesso. Il principio del modello-"gemma", che parimenti legittima l'ipotesi di strutturare il sistema citazionistico mariniano in fonti 'esibite' e 'sotterranee' anche a fini burleschi, sembra confermato dalla *Lettera* ad *Achillini* (p. 44): "Qualora si prende da autori noti, non si può dubitare di ladroneccio, percioché son luoghi publici et esposti a tutti gli occhi che non sien ciechi, onde si concedono a chi prima gli occupa, come le gemme sparse nel lido del mare". Sull'ipotesi di un doppio sistema di riscrittura si era espresso positivamente anche Fulco (*Passione*, p. 61): "Il poeta pratica nei confronti del lettore due sistemi, di complicità e di elusione, effettuando i suoi prelievi ora in modo da svelare inequivocabilmente la sua operazione agli addetti ai lavori, ora da rendere irriconoscibile persino all'inconsapevole donatore l'avvenuto trapianto".

Oltre alla ripartizione dell'epistolario d'autore, altri paratesti sembrano attestare come Marino interpreti il burlesco come una possibilità stilistica in più tra le molte. Tradizionalmente accostato alla produzione bernesca[12] che, nel caso di Marino, costituiva un fonte di ispirazione accertata,[13] il termine *burlesco* sembra acquistare una diversa accezione specifica, dovuta a un diverso fine strategico, in un particolare paratesto mariniano. Nel *Ragguaglio al Duca* di Savoia (1609) intorno all'attentato ai propri danni, il poeta fornisce la propria versione del conflitto con il Murtola e parla di burlesco in relazione allo stile specifico della *Murtoleide*, non in rapporto alla fisionomia di un ben preciso genere letterario:

> Uscì finalmente in luce quella sua benedetta Creazione, o subito le comparve dietro un sonetto burlesco e motteggevole, di cui non saprei dir l'Autore; ma di chi che si fusse, si vide

12 Così per la *Treccani* il lemma indica un aspetto della produzione giocosa, con rinvio esplicito a Francesco Berni; similmente nel *GDLI*, p. 457: "Che riprende i modi e lo stile della letteratura giocosa (con riferimento particolare al Berni e ai berneschi)", con attestazioni nelle opere di Marino e Anton Francesco Grazzini; per il Tommaseo/Bellini (vol. II, 2, Torino, UTET 1869, p. 1085), il termine è invece usato in senso "più gen[erico] che Bernesco". Storicamente Grazzini applica il termine a Berni: "Che primo è stato, & vero trovatore, / Maestro, & padre del burlesco stile" (Anton Francesco Grazzini, *Il Lasca in lode di M. Fran. Berni*, p. 6, in: *Il primo libro dell'opere Burlesche, di M. Francesco Berni* etc., in Firenze, Appresso i Giunti 1552; sul tema cfr. anche Ulrich Schulz-Buschhaus, "Spielarten des Antipetrarkismus bei Francesco Berni", in: *Der Petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen,* a cura di Klaus W. Hempfer e Gerhard Regn, Stoccarda, Steiner 1993, p. 281–331).

13 Nel catalogo della *Lettera Claretti* (63, p. 178) Marino vanta diverse "baie berniesche". Commentando la burlesca al Falconio, Corradini ("Marino sui monti", p. 84) nota come il nome di Berni funga per Marino non solo da modello, ma da vera e propria etichetta stilistica: "Potrà forse apparire illogico che un letterato come il Marino, più volte costretto a difendersi dall'accusa di plagio, esibisca quasi con ostentazione le proprie fonti: in realtà i nomi che qui compaiono, quello del Berni in particolare, sono funzionali all'immediata riconoscibilità del testo, collocato in tal modo all'interno della tradizione burlesca"; nella – irrealizzata – promessa mariniana di redigere in seguito un "capitolo" sulla base del bozzetto, il filologo legge la promessa stesura di un "capitolo bernesco" (ivi, p. 85). Cfr. Rodolfo Macchioni Jodi ("Poesia bernesca e marinismo", in: *La critica stilistica e il Barocco letterario, Atti del secondo congresso internazionale di studi italiani*, a cura di Ettore Caccia, Firenze, Le Monnier 1958, pp. 261–271, p. 269), secondo cui "le suggestioni bernesche agisc[ono] come stimolante, capace di esaltare le facoltà linguistiche del Marino in una direzione di intensificata espressività", cui tuttavia si accompagna un'intensificazione retorica assente nel modello. Già nelle prove burlesche giovanili Marino si era deliberatamente collocato nella "tradizione burlesca rinascimentale, da Berni fino a Caporali" (Russo, *Marino*, pp. 49–57, qui p. 53). L'influsso della letteratura comica-bernesca è altresì comprovato dalle riprese lessicali nell'*Adone* (per cui cfr. almeno Ignazio Baldelli, "Elementi lontani dalla tradizione nel lessico dell'*Adone*", in: *La critica stilistica e il Barocco letterario*, a cura di Ettore Caccia, Firenze, Le Monnier 1958, pp. 146–153; Colombo, *Cultura*, pp. 125s.) e in altre opere (Marziano Guglielminetti, "Il Marino burlesco", in: *Tecnica e invenzione*, pp. 59–106).

> esser fatto piú per ischerzare che per pungere, poiché non conteneva cosa pregiudiciale o pertinente ad altro ch'al gofo et isciapito modo del suo poetare.[14]

Meno interessante, ma comunque rilevante è un riferimento contenuto in una epistola al sodale Antonio Bruni, dove Marino scrive della *Murtoleide* non utilizzando però il termine in senso autoreferenziale. Piuttosto, lo impiega a fini offensivi per sminuire gli oppositori, ritenuti capaci di scrivere soltanto minuzie di infima qualità letteraria:

> Questa razza di gente bisogna covrirla, e nasconderla con l'oblivione, perché sono stati degli altri i quali hanno voluto stuzzicarmi, perché io fischiassi loro una volta, vedendo forse che quel poeta panciuto si comprò l'immortalità dalle mie *Fischiate*. Il silenzio sia loro risposta; se nelle cose serie quei signori scriveranno così come mostrano talento, nel burlesco e nel satirico, a me ne parrà assai bene, ma non posso dar giudizio, perché non ho veduto altre scritture.[15]

Come nella prima testimonianza citata dal *Ragguaglio*, Marino ricorre anche al termine *scherzo*,[16] e *gioco*, ma più frequentemente parla di *burla*. La *Murtoleide* è descritta nel *Ragguaglio* come "fischiate delle burle"[17] e sono presenti altre due ricorrenze dello stesso termine in senso autoreferenziale:

> E se pure sparsa vi si trova qualche paroletta, la qual tiene dell'acerbo, e potrebbe peraventura parer piccante e mordace, si vede però ch'ella è detta per giuoco e non per onta, e che son piacevolezze ritrovate per condir la *burla* e non per disonorarlo.[18]

> Così rotto il morso del ritegno, e lentate le redine al disordine, presi a scheccherare altre composizioni oltre quelle poche ch'io prima date avea fuori, non però eccedenti i termini della *burla*.[19]

Sia che venga attribuito in senso autoreferenziale sia che venga proiettato sull'altrui produzione poetica, lo stile burlesco inteso da Marino ha delle qualità specifiche e la *Murtoleide* ne è il paradigma. Il poeta gioca con le designazioni tradizionali di questo tipo di produzione intesa come un tutt'uno: descrive prototipicamente il testo burlesco come una piccolezza letteraria di contenuto non onorevole, a tratti

14 Marino, *Ragguaglio* 12, p. 115.
15 Marino, *Lettere*, n. 232 ad Antonio Bruni, di Napoli, 8 ottobre 1624, pp. 418s., qui p. 419.
16 Anche la *Canzone dei Baci*, oggetto di censure inquisitoriali, viene definita "scherzo giovanile, & poco men che fanciullesco" (Marino, *Lettere*, n. 2 a Tomaso Melchiori, Dedica della seconda parte delle *Rime (Madriali e canzoni*), Di Vinegia, a' 15 di febraio 1602, p. 440–442, qui p. 440).
17 Marino, *Ragguaglio* 48, p. 125.
18 Ivi 62, p. 128.
19 Ivi 42, p. 124.

pungente a tratti piacevole,[20] avente un bersaglio, un avversario o un concorrente da ridicolizzare. Spinto anche dall'esigenza difensiva del *Ragguaglio*, Marino scompone tuttavia queste caratteristiche staccandole dal nucleo del prototipo e ricomponendole in due ambiti distinti per perseguire un semplice scopo: sostenere che gli esiti burleschi sono indegni e pungenti esemplari letterari quando sono prodotti dagli oppositori e che sono invece inoffensive, piacevoli piccolezze se prodotti di propria mano.[21] Ne emerge così una concettualizzazione stilistica dinamica e relativa, variabile in relazione al contesto e al singolo testo, ma emerge soprattutto una

20 Sono le diciture correnti nel Cinquecento per definire il capitolo bernesco in terza rima nonché le satire, come ad es. le *Satire et altre rime piacevoli* di Ercole Bentivoglio (Venezia, Giolito, 1546; 1550). Cfr. infatti Longhi *Lusus*, pp. 23–30, qui p. 23: "Se [...] consideriamo la storia del capitolo ternario, ecco che la forza di un canone unificante opera fin dal titolo delle varie raccolte: al nome che indica il contenuto (dai generici *Opere* e *Rime*, ai più specifici *Capitoli* e *Terze rime*) si associa quasi sempre la designazione di *burleschi* o di *piacevoli*, a segnalarne in maniera inequivocabile il genere poetico. Più generose di sinonimi, le prefazioni parlano di «capitoli giocosi», «non meno arguti et artificiosi che giocondi e piacevoli capitoli», «rime in su la burla», «stil burlesco giocondo, lieto, amorevole, e per dir così buono compagno»". Marino tuttavia non applica tali diciture a un genere letterario ben codificato, ma le utilizza flessibilmente per descrivere lo stile di diversi testi accomunati da una medesima esigenza polemica: separa così genere e stile, concependo questo ultimo come una dimensione trasversale al tradizionale sistema dei generi a prescindere dallo schema metrico e sempre piegata a esigenze contestuali ben definite. La medesima polarizzazione tra *spiritoso*/*piacevole* e *piccante*/*burlesco* si ritrova difatti in una epistola mariniana dalle significative implicazioni poetiche, posta in relazione allo stile di alcuni sonetti di cui si nega la paternità proprio per l'assenza dei due parametri in questione; i sonetti di cui si parla sono genericamente definiti "Pasquinate" o scritti denigratori perché il contesto è sempre quello di una polemica letteraria, seppur con un diverso bersaglio: non Murtola ma Ferrante Carli. Per la contestualizzazione cfr. Russo, *Marino*, pp. 142s., da cui si cita il testo: "Vedrò volentieri la scrittura che V.S. m'accenna, massime se sarà tale qual'ella mi scrive. Che altri tenga apparecchiate *Pasquinate* pregiudiciali a Lei, e di più che si vagliano del mio nome, mi par tanto strano che non so s'io mel debba credere. *Io non feci mai cose infamatorie, e se talvolta scherzai con qualche baia, nol feci senon stuzzicato*. Questi mesi passati (dirò a Vostra Signoria il vero) mi furono di costà mandati certi pochi sonetti in questo genere, ma gli trovai tanto freddi e sciapiti che mi parvero indegni di risentimento, et io gli diedi subito al fuoco. Ora che fussero spacciati per opere mie, ciò mi è nuovo, e s'io sapessi donde sia uscita cotesta voce mene saprei ben vendicare. *Ma a provar che fussero d'altro auttore non credo che dovria bisognare altro argomento che la loro insipidezza, senza grazia e senza arguzia, la dove io mi son sempre sforzato d'avere stile spiritoso e piccante*"; corsivo originale. Nel *Ragguaglio*, Russo ("Ragguaglio", p. 117, nota 1), riconosce la medesima polarizzazione tra *spiritoso-piccante*: la definisce pertanto una "distinzione sottile ma evidente, [...] in qualche misura costante nella prospettiva mariniana".

21 Il tentativo di rendere inoffensive le proprie scritture più mordaci agisce sistematicamente nel *Ragguaglio* per minimizzare la propria colpevolezza nel conflitto con il Murtola: "Trafitto io adunque allora da qualche puntura di stizza, applicai (nol nego) l'animo mio allo stile berniesco, dal quale buon tempo fa mi era del tutto ritirato; e mi uscirono (il confesso) di mano parecchi sonetti, non già maledici, ma scherzevoli" (Marino, *Ragguaglio* 16, pp. 116s.). Diametralmente op-

polarizzazione ideologica del burlesco che cambia a seconda del fronte letterario. Sembrerebbe intendere esattamente quello che caratterizza un testo burlesco: due fronti, quello di chi attacca e quello di chi viene attaccato. La doppia legittimazione strategica del burlesco, degno o indegno a seconda della fonte di produzione, è tuttavia problematica perché è svolta da Marino in totale indipendenza dal contenuto del testo: l'*inventio* slitta cioè per il poeta completamente in secondo piano dietro il fortissimo scopo pragmatico di fornirsi un alibi.

Tra le *Fischiate* della *Murtoleide* e l'episodio di Momo che legge l'opera del figlio Pasquino nel canto VII dell'*Adone* sono stati individuati notevoli paralleli, tra questi principalmente il fatto che Marino si firma Pasquino già negli anni del *Ragguaglio* e riprenda letteralmente alcuni versi.[22] In precedenza (§ 2.2.1) si è dimostrato come l'inserimento dell'episodio satirico di Momo nel poema comportasse un serio problema stilistico e ideologico nel momento in cui venivano a sovrapporsi due tipologie di venustà incompatibili secondo quello stesso Demetrio cui Marino sembrava essersi avvicinato negli stessi anni torinesi esponendo l'ideale della *mezzanità* nella *Dedica* del *Ritratto del Duca di Savoia* (1608). Un altro episodio dell'*Adone* attesta come Marino prosegua gradualmente il processo di corrosione della precettistica pseudodemetriana sullo stile *venusto*. Il guanto di sfida lanciato allo pseudo Demetrio e ai suoi commentatori cinquecenteschi è altamente simbolico perché il bersaglio non è un retore qualsiasi: da Cicerone in poi, Demetrio rappresentava il campione dello stile dolce per antonomasia;[23] era inoltre tradizionalmente ritenuto una figura storica e autoriale di indiscussa moralità al punto che Francesco Panigarola aveva puntato proprio su tale celebre caratteristica per sostenere, nel *Predicatore*, che Demetrio fosse stato già *in nuce*

posto il tentativo di aggravare la posizione, anche poetica, del rivale: "si diede a comporre et a scrivere rime *non mica sparse di piacevolezze spiritose o di sali faceti, ma* satire sfacciate, cartelli infamatorii e *pasquinate*" (ivi, 23, p. 118); mio corsivo.

22 Cfr. sopra § 2.2.1, nota 640.

23 Cic., *Orat.* 91–92, p. 847: "Vi è un altro genere più ricco e un po' più robusto di questo tenue, di cui abbiamo parlato, ma più dimesso di quello sublime, del quale tra poco parleremo. Ha pochissimo nerbo, ma moltissima dolcezza. Infatti è più robusto del genere tenue, ma più dimesso di quello elaborato e copioso; in esso s'incontra il più alto grado di piacevolezza. In questo genere si distinsero molti tra i Greci, ma Demetrio Falereo, a mio giudizio, superò tutti: il suo stile, oltre a scorrere calmo e placido, è illuminato, come da stelle, da metafore e metonimie". Il riconoscimento sarebbe appropriato anche per il retore: l'aspetto più innovativo della dottrina pseudodemetriana sta nella concettualizzazione del *γλαφυρός* quale stile autonomo e dotato di un proprio profilo specifico, che colma così le lacune delle precedenti classificazioni peripatetiche (Lombardo, *Commento*, pp. 144–147, nota 310).

un autore cristiano e per legittimarne la riattualizzazione in ambito omiletico.[24] La sfida lanciata da Marino coinvolge così due dimensioni, stilistica ed etica, che il poeta napoletano riesce a intrecciare e condensare, nella prassi compositiva, nel giro di tredici ottave.

L'episodio tratto da *Ad.* XIII, 90–102, che narra le torture subite da Adone, prigioniero di Falsirena, a opera della carceriera Feronia, nana lussuriosa quanto orribile, è unanimemente ritenuto dalla critica "grottesco".[25] Già il nome della nana oscena e deforme lascia presagire l'oscillazione fondamentale tra il lascivo e il grottesco che seguirà l'episodio: richiama la dea sabina della fertilità,[26] con

24 Panigarola, *Predicatore*, I, *Questione ecclesiastica* VIII, p. 50: "Ma quello, che è notabilmente riguardevole in lui [Demetrio], è la bontà del costume, veggendosi chiaro, ch'egli tutti i precetti suoi ad altro non indirizza, che à fini buonissimi: & ove è di adulatione, ò di oscenità, ò di cosa simile conviene, che egli dica alcuna cosa, con tanto stomaco lo fà, e con tanta abbominatione del vitio, che à pena da Christiano Autore si potrebbe in questo genere desiderare di più. Nè quì finiscono le buone qualità di lui: ma come s'egli nella sua Eloquenza havesse i medesimi fini della Eloquenza Ecclesiastica, e come s'egli ancora volesse, che i suoi ragionassero *In ostensione spiritus*, così è nemico d'ogni vanità, & ostentatione, e così in ogni luogo ci prohibisce la soverchia isquisitezza, e ci ricorda il non mostrarsi troppo elaborati, che in vero poco di più havrebbe in questo fatto potuto insegnarci qual si voglia Dottor Ecclesiastico". Nella tradizione che vorrebbe Demetrio riformatore virtuoso della Biblioteca di Alessandria impegnato nella conservazione dei testi sacri della religione ebraica e della *Septuaginta* Panigarola (p. 53) legge la prova definitiva che "d'alcun'Etnico si servì mai il Signore per fare più rilevato servizio alle Scritture Sacre, che di lui". Sul tema cfr. sopra § 2.1.4.

25 Per Russo (*Commento*, p. 1344, nota 92) Feronia è "classico personaggio di strega dall'aspetto orrido, alla cui descrizione il Marino dedica un paio di ottave di gusto bernesco", che pronuncia battute "grottesche" (p. 1346, nota 95). Per Bàrberi Squarotti (*Le cortesie e le audaci imprese: moda, maghe e magie nei poemi cavallereschi*, San Cesario di Lecce, Manni 2006, p. 187), Feronia si colloca "al livello più miserabile e grottesco" della scala della "enciclopedia magica" nel poema. Pozzi non parla di grottesco, ma di "poetica dell'antitesi" (*Commento*, p. 485) e poi di "rovescia[mento]" e di "contrasto" (p. 514) con il filone sulla donna giovane e bella. Maddalena Fingerle ("Grottesco e grottesca nell'*Adone* di Giovan Battista Marino", in: *Kreativität im Schnittpunkt der Observanzen*, pp. 135–146, qui pp. 137s.) definisce l'episodio di Feronia "grottesco" sin dal registro, mentre Bruno Porcelli ("Il luogo della peripezia e gli antimodelli del Marino", in: *Lectura Marini*, pp. 213–226, qui p. 218) rapporta il grottesco alle qualità fisiche di Feronia: "L'assalto amoroso di Feronia mette ancor più a nudo la femminilizzazione di Adone. La vecchia è un concentrato d'orrido: non solo è una nana difforme o una furia che peggiore non ne ha l'inferno, [...] è anche bestia", imputando la ripresa al "filone tematico della bestia che assale la bella" (p. 219). La trasformazione dell'umano in animale è tuttavia tipico delle deformazioni bernesche (cfr. Longhi, *Lusus*, p. 21), oltre che del codice romanzesco (Baldassarri, *Sonno*, pp. 100–107). Infine, anche per Cabani ("Comico", pp. 36–39, qui p. 36) l'episodio è "comico-grottesco" sulla scia della poesia comico-realistica.

26 Feronia era dea della natura selvaggia e delle fiere – da cui il nome inteso come metonimia per alludere alla ferocia del personaggio –, una divinità "del tipo di Venere" (Nicola Turchi, "Fe-

un'allusione sessuale marcata ed insieme antifrastica e ironica perché Feronia è quanto più lontanamente concepibile dalla rappresentazione della bellezza divina. Una delle parti più irriverenti dell'episodio, prontamente censurata dagli Inquisitori,[27] sarà giocata proprio sul tentativo di ripristinare la dimensione divina della nana che, alzatasi la gonna, cercherà di iniziare Adone, di cui si è invaghita, al "tesor del paradiso" (*Ad.* XIII, 99, 4). È possibile che uno spunto a livello di *inventio* fosse fornito da un madrigale antipetrarchistico di Aretino, la cui chiusa finale privava improvvisamente la donna brutta di ogni condizione divina rovesciando il tono del panegirico:

> Per tutto l'oro del mondo,
> donna, in lodarvi non dire menzogna,
> perché a me e a voi farei vergogna.

---

ronia", in: *Enciclopedia italiana* XV (1932), p. 39; cfr. anche Hermann Steuding, "Feronia", in: W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, vol. 1, 2, Lipsia, B. G. Teubner 1890, col. 1477–1481). Il suo potere originale era legato alla fertilità dei campi, ma il riferimento poteva essere facilmente rovesciato in chiave allusiva, giacché Marino aveva già descritto l'amplesso tra Venere e Adone nei termini di una metafora agricola: "Qui del seme d'Amor la messe colse, / qui vendemmiò de' suoi sospiri il frutto; / qui, tramontando il sol, Vener si tolse / d'Adon più volte il bel possesso in tutto" (*Ad.* VIII, 95, 3–6). La sovrapposizione tra la fertilità della dea e quella, più sensuale, del personaggio era favorita dalla personificazione stessa della Lascivia; come poi Feronia (*Ad.* XIII, 99, 7–8: "Così dicendo s'accorciò la gonna / e sì gli fe' vedere ch'ell'era donna"), anche la Lascivia si accorcia la gonna: "e la succinta, anzi discinta, gonna / scorciava più che non conviensi a donna" (*Ad.* VIII, 30, 7–8). Per quanto riguarda il procedimento arguto della *interpretatio nominis*, esso è frequente come inarrestabile fonte di giochi di parole e spunti tematici nella *Galeria* (cfr. Russo, *Marino*, p. 187; Francesca Pellegrino, "I giochi onomastici sui nomi degli artisti figurativi nei componimenti di G.B. Marino", in: *Italianistica* 29, 2 (2000), pp. 251–261) nonché nelle burlesche (cfr. almeno *Pupolo a Pupola*, *Pupola a Pupolo*) e nell'*Adone* (cfr. almeno la rassegna dei personaggi dal nome parlante in *Ad.* XVI, tra i quali Luciferno; per questo ultimo cfr. § 3.2).

27 Carminati, *Tradizione*, p. 134; Pozzi (*Commento*, p. 515, nota 99, 4) sul termine: è "uso audace d'un'espressione che, quand'era impiegata in senso anche solo vagamente erotico, ben lontano da così crudi equivoci, era normalmente censurata". Il problema era stato segnalato già da Stigliani (*L'Occhiale*, p. 313): "Chiamar tesoro del paradiso le parti vergognose, che Feronia Nana bruttissima detta la Gobba, mostra ad Adone, è irriverenza non poca e fà sdegno, e stomaco". La diffusione di un *Adone* censurato relativamente a questo passaggio è attestata da G. P. D'Alessandro (*Difesa dell'*Adone, p. 520), il quale dichiara in risposta a Stigliani: "Nel mio libro non ci è questo nome di "paradiso", forse che fu corretto dall'istesso autore o d'altri perciò non dirò altro"; in effetti Cicotti (*Commento*, ibid., nota 40) conferma l'esistenza dell'edizione censurata. Sara Stifano ("Da «La fuga» a «Gli errori»: la lotta per la sopravvivenza dentro e fuori l'«Adone»", in: *Letteratura e Potere/Poteri*, a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina e Carmelo Tramontana, Roma, AdI 2023, pp. 2–13, qui p. 6) segnala che persino la più tarda censura firmata da Vincenzo Armanni (dicembre 1674), pur se meno severa di quella di Riccardi, cassa completamente i 40 versi che compongono il dialogo di Feronia (*Ad.* IX, 96–100).

Per Dio che non direi
Che in bocca abbiate odor d'Indi o Sabei,
né che i vostri capelli
de l'oro sien più belli,
né che negli occhi vostri alberghi Amore,
né che da quelli il sol toglie splendore,
né che le labbra e i denti
sien bianche perle e bei rubini ardenti,
né che i vostri costumi
faccino nel bordello andare i fiumi:
io dirò ben che buona robba sète,
più che donna che sia;
e che tal grazia avete
che, a farvelo, un romito scapparia.
Ma non vo' dir che voi siate divina,
non pisciando acqua lanfa per orina.
(Aretino, CCLXXXVI)[28]

Tra gli elementi notevoli dell'episodio di Feronia vi è dunque l'argomento, che per dicitura dello stesso Marino contempla cose disoneste ("di sua disonestà prese a far prove", *Ad.* XIII, 100, 6), lasciando presagire conseguenti degradazioni stilistiche.

Le ottave 90–91 che introducono a livello narrativo l'episodio descrivono un protagonista in seria difficoltà e prostrato nel fisico come nell'animo dalla "dura servitù" carceraria (*Ad.* XIII, 90, 2). Le cause sono molteplici: accanto alla condizione di prigioniero, annichiliscono Adone la lontananza dall'amata dea e le crudeltà del custode Idraspe, dettagliatamente elencate con un climax ascendente nell'ottava 91: "affronti [...] torti, / ingiurie, villanie, dispetti e sdegni" (*Ad.* XIII, 91, 1–2). Tali sofferenze non sono però niente se raffrontate alle umiliazioni causategli da Feronia, per Adone un "tormento peggior di mille morti" (*Ad.* XIII, 91, 5).[29] La carceriera infierisce sul protagonista con il suo aspetto fisico raccapricciante ("una nana

28 Aretino, CCLXXXVI, citato in Patrizia Bettella, *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*, Toronto, University of Toronto Press 2005, p. 121. Intorno al topos della *vituperatio vetulae* cfr. almeno Bettella, *The ugly woman*; id., "La vecchiaia femminile nella poesia toscana del XV secolo", in: *Quaderni d'italianistica* XIX, 2 (1998), pp. 7–23. Francesco Rossini ("Torquato Tasso, Antonio de' Pazzi e Giovan Battista Strozzi: stanze in lode e in biasimo della donna", in: *Le forme del comico*, pp. 560–572.) segnala come due celebri autori di *vituperationes muliebris* tardocinquecentesche, Antonio de' Pazzi e Giovan Battista Strozzi, fossero sodali e amici di Marino.

29 Cfr. *Ad.* XIII, 90–91: "Miseramente in questo mezo Adone / In dura servitù languia cattivo, / passando la più rigida stagione / squallido, afflitto e quasi men che vivo. / Oltre il disagio e 'l mal de la prigione, / e l'esser del suo ben vedovo e privo, / forte accresceagli al cor pena e cordoglio / del crudo Idraspe il temerario orgoglio. / Chi può dir quanti affronti e quanti torti, / ingiurie, villanie, dispetti e sdegni / dal discortese uscier sempre sopporti, / obbrobri intollerabili et inde-

è costei difforme e vecchia", *Ad.* XIII, 92, 2) e con le sue azioni vessatorie offrendogli pasti scarsi e di dubbia qualità. Alla fisicità di Feronia Marino dedica l'intera ottava 93, con una sperimentazione di chiaro "gusto bernesco" secondo Emilio Russo:[30] il corpo della nana "più groppi ha che le viti o che le canne" e appare "stravolto" (*Ad.* XIII, 93, 1–2), con la faccia "smorta" (*Ad.* XIII, 93, 2), il naso sgraziato e lungo, la bocca storta e grossa, i denti ricordano le zanne di un cinghiale, la schiena è gobba e, infine, gli occhi strabici e stralunati. Come riassume Marino nell'ottava seguente in un unico termine, Feronia è un "mostro" (*Ad.* XIII, 94, 2).

Significativamente, il poeta insiste però sulle vessazioni di natura verbale ai danni di Adone, che è vittima costante della "onta e scherno" (*Ad.* XIII, 92, 3), delle "ignominie e molti scorni / […] e beffe e giochi" (*Ad.* XIII, 94, 1–2) e dei "mottegg[i]" (*Ad.* XIII, 94, 5) di Feronia. L'inciso mariniano funge da pretesto per fornire concretamente, con le cinque ottave seguenti, ottave 95–99, un esempio di tali offese verbali. Apostrofando Adone "feminella vil, […] uom sì inetto" (*Ad.* XIII, 95, 1), Feronia non dà soltanto il colpo di grazia alla mascolinità dell'eroe, ora definitivamente degradata e compromessa, al punto che potrà soltanto seguire, a livello performativo, l'effettiva trasformazione di Adone in donna nei canti successivi: nel canto XIV, con il travestimento femminile e, nel canto XVI, con il concorso di bellezza che lo vedrà vincitore. Feronia offre infatti anche un puntuale esempio di scrivere burlesco antifrastico, e ciò non solo perché, alla luce della descrizione fisica mostruosa precedentemente tracciata, l'immagine che la nana dà di sé quale gran "beltà" (*Ad.* XIII, 95, 7) risulta estremamente fuori luogo, come ricorda Emilio Russo;[31] ma anche per-

gni? / Ma tormento peggior di mille morti / trapassa in lui d'ogni tormento i segni; / altro novo martir che troppo il punge / di tanti mali al cumulo s'aggiunge".

30 Russo, *Commento*, p. 1344, nota 1. Macchioni Jodi ("Poesia bernesca", p. 264) individua nella rappresentazione grottesca della donna, celebrata in quanto brutta, il "più evidente contatto del marinismo con la lirica bernesca". Tuttavia, nel caso di Feronia, non si realizza quella fenomenologia "marinistico-barocca" individuata dal critico e consistente in "una parodia più dissimulata e ironica, che non investa le zone di più scoperta evidenza, ma i nessi tecnici, strumentali della stessa lirica" (p. 266), evitando il grossolano. Nell'episodio, anzi, Marino deliberatamente "conserva il processo di trasposizione della nomenclatura petrarchesca […] a cui è riservata gran parte della comicità" tipico di Berni (p. 265) per realizzare quel paradosso stilistico di cui si parlerà tra poco. Sugli "innesti deformati", "dissacranti di elementi petrarcheschi decontestualizzati", cfr. anche Longhi, *Lusus*, p. 221.

31 Russo, *Commento*, p. 1346, nota 95: "battute che risultano grottesche, al termine della descrizione appena completata". Il ribaltamento antifrastico del lessico erotico era procedimento tecnico già sfruttato da Marino nella burlesca al Falconio, non per descrivere una nana, ma una mula: "Il tratto più originale nella descrizione mariniana della mula è senza dubbio l'impiego di una terminologia propria della poesia amorosa" (Corradini, "Marino sui monti", p. 86). Citando il *Canzoniere*, con una "parodia di genere ancora bernesco" (ibid.), Marino arrivava a sovrapporre l'animale non solo alla donna amata, ma alla stessa Laura.

ché Feronia, dietro una minaccia di evirazione dell'ottava 98, chiarissima ed estranea nella sua dimensione violenta a qualsiasi catalogo delle bellezze tradizionale,[32] pur cerca di rendere inoffensive al livello più superficiale del discorso le proprie offerte sessuali riconducendole ai termini della tradizione, alla sfera degli incendi petrarcheschi e petrarchistici (*scaldar*, *Ad.* XIII, 95, 7; *arder*, *Ad.* XIII, 95, 8) e al vagheggiamento delle bellezze (*vagheggiar*, *Ad.* XIII, 96, 3), con un termine che richiama programmaticamente anche il titolo della canzone a ballo burlesca di Poliziano, *Una vecchia mi vagheggia* [CXIV].[33] L'incipit dell'ottava 96 (*Ad.* XIII, 96, 1: "Meraviglia non è …") riecheggia inoltre in modo evidente una consueta formula petrarchesca:

> «O feminella vil, ch'ad uom so inetto
> altro nome (dicea) conviensi male,
> né vo', rimproverando il suo difetto,
> far a Natura un vituperio tale,
> or se non sai d'amor prender diletto,
> il tuo sesso virile a che ti vale?
> O qual beltà ti scalderà giamai
> s'ad arder de la mia senso non hai?
>
> Meraviglia non è se Falsirena
> sprezzasti, ancorchè vanto abbia di bella
> quando di vagheggiar ti degni apena
> più vaga tanto e signoril donzella;
> né per averne l'agio a prandio, a cena
> solo con sola in sì remota cella,
> sciocco che sei, richiedermi d'amore
> t'è mai bastato in tante volte il core.[»]
> (*Ad.* XIII, 95–96)

Anche il termine "mostro" impiegato da Marino (*Ad.* XIII, 94, 2) perde tutte le sue connotazioni petrarchesche e petrarchistiche originarie. Con un procedimento

32 *Ad.* XIII, 98: "Poiché son dunque i tuoi pensier sì sciocchi / e ciechi a lo splendor de' raggi miei, / convien che tu mi mostri e ch'io tocchi / or or se maschio o pur femina sei. / E quando avenga che le mani e gli occhi / ti trovin poi qual mai non crederei, / troncar ti vo' quell'organo infecondo / che tu possiedi inutilmente al mondo".

33 Il riferimento al Poliziano è già indicato da Pozzi (*Commento*, p. 514) e da Russo (*Commento*, p. 1345, nota 93). Bettella ("Vecchiaia", p. 17) definisce la ballata del Poliziano di "tono comico-grottesco". Cfr. Daniela Delcorno Branca ("Il laboratorio del Poliziano. Per una lettura delle *Rime*", in: *Lettere Italiane* 39, 2 (1987), pp. 153–206, qui p. 196) sul termine *vagheggia*, capace di fare emergere in modo estremo il contrasto: "la vecchia stessa è un ossimoro vivente, un ritratto costruito su grotteschi e incongrui accostamenti, dal felicissimo *incipit* dove – ripercosso da allitterazione e assonanza – a *vecchia* è attribuito il verbo per eccellenza del galateo amoroso".

parodiante già attivo nelle *Amorose*,[34] il termine viene riportato dal piano metaforico, del poeta amante che esprime l'apparizione di Laura – o delle donne amate e delle eroine tassiane, *in primis* Clorinda – in termini di visioni miracolose,[35] al piano letterale del discorso per descrivere una bellezza, o meglio una bruttezza, terrena e materiale. A causa dello slittamento semantico il termine *mostro* funge così da spia per condensare il funzionamento tecnico di un intero passaggio.

Se si vuole, Marino aveva anticipato lo sviluppo delle battute di Feronia in un singolo verso, combinando questo termine spia a un termine chiave della sua poetica, quello del *gioco*, che per il poeta appartiene al campo semantico della *burla* secondo quanto visto sopra; e come già il termine *burla*, anche il termine *gioco* funge a sua volta da marca stilistica: "Dopo molte ignominie e molti scorni / che gli fe' questo *mostro*, e beffe e *giochi*" (*Ad.* XIII, 94, 1–2). Astraendo dal singolo verso e dal singolo episodio per passare però al complesso del canto, si nota che

34 Specificatamente per le *Amorose* cfr. Gerhard Regn, "Systemunterminierung und Systemtransgression. Zur Petrarkismus-Problematik in Marinos *Rime amorose* (1602)", in: *Der Petrarkistische Diskurs*, pp. 255–280; in prospettiva diacronica per l'intera *Lira* cfr. Alessandro Martini, "Marino postpetrarchista", in: *Versants* 7 (1985), pp. 15–36, qui p. 20: "Il suo modo di procedere sarà quello [...] della *iunctura* petrarchesca trasposta a senso diverso per lo più straniante, con effetti quasi sempre parodistici all'altezza della *Lira* del 1614". Cfr. Corradini ("Parodie", p. 171) sul procedimento mariniano di riportare i traslati al senso proprio: "Il linguaggio lirico amoroso del Petrarca e dei petrarchisti sollecita l'estro parodico mariniano in primo luogo proprio per le sue caratteristiche di astrattezza e disincarnazione, che il napoletano sembra incaricarsi di controbattere, applicando le medesime espressioni a elementi quanto più concreti e bassi". Nel caso specifico di Feronia, il procedimento descritto si incrocia a un altro procedimento individuato da Macchioni Jodi ("Poesia bernesca", p. 267), per cui vere e proprie citazioni di moduli petrarcheschi vengono integrate in un contesto incompatibile per generare "autentiche dissonanze ironiche per il contrasto che creano col tono generale del componimento in cui si innestano".

35 Conservando il significato originale del latino *monstrum* quale prodigio miracoloso, Laura è definita "de le donne altero et raro mostro" (*Rvf* CCCXLVII, 5), mentre Clorinda neonata è "novo mostro" per l'inatteso candore della pelle (Tasso, *Gl* XII, 24, 4; sul tema Capparelli, *Ibridazione*, pp. 333–351). Lo slittamento semantico verificatosi poi nel volgare, per cui il termine passa a designare una deformità o bruttezza fisica, è attestato nella *Liberata* quando Aletto è denominata "gran mostro infernal" (*Gl* IX, 1, 1). Per quanto riguarda Marino, già la *Bella Schiava*, una bellezza non convenzionale per la tradizione petrarchesca e petrarchistica per il colore scuro della pelle, è definita "fra le belle d'Amor leggiadro mostro" (Marino, *Amori* XIX, 2), ma con una sostanziale differenza: sebbene il poeta si distanzi dalla tradizione dichiarando come il candore delle altre donne sia superato in attrattività dalla carnagione scura della schiava ("porto di bruno laccio il core intorno, / che per candida man non fia mai sciolto", *Amori* XIX, 10–11), non conferisce al lessema lo stesso esplosivo potenziale antifrastico dell'episodio di Feronia: piuttosto, impiega il termine con voluta ambivalenza, in una riscrittura del topos tesa tra l'intento serio e il parodiante. Per l'evoluzione semantica del termine cfr. Leopoldina Fortunati, "mostro", in: *Universo del corpo*, IV: *Il corpo e le sue parole*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 2000, pp. 484–488, qui p. 484.

Marino aveva anticipato lo svolgimento antifrastico dell'episodio nell'allegoria introduttiva, attivando già nel paratesto il meccanismo alla base dell'intero passaggio narrativo. Quanto è descritto nell'episodio di Feronia cozza infatti visibilmente con il contenuto della allegoria, in cui si legge: "La prigionia d'Adone con tutti gli strazi che sopporta da Falsirena, ci fa scorgere gli effetti della superbia, quando per esser disprezzata entra in furore, e la vita tribulata del peccatore, quando addormentato dal vizio et impigrito nella consuetudine si lascia legare dalle catene delle pericolose tentazioni".[36] L'Adone prostrato sì dai supplizi carcerari, ma moralmente capace di resistere all'ennesimo "novo martir" (*Ad.* XIII, 91, 7) dei rinnovati patimenti carcerari pur di non tradire Venere è quanto di più lontano concepibile dall'Adone peccatore e superbo descritto dall'allegoria. La questione si pone semmai nei termini opposti: è il distacco da Venere ad allontanare fisicamente e moralmente il protagonista dai vizi sensuali iniziandolo a un periodo di protratta e forzata castità.

Con le ottave 99–102 l'episodio raggiunge il culmine manifestandosi in tutto il suo potenziale esplosivo. Dato che la minaccia di evirazione, le offese e le profferte sessuali a livello verbale non hanno suscitato i risultati sperati, Feronia passa all'azione offrendosi al protagonista anche a livello performativo. Prima alzandosi la gonna,[37] poi con il sorriso sdentato e infine con esibiti atti masturbatori, la nana cerca di indurre Adone a concedersi. Di fronte all'ennesimo affronto, al tentativo di un bacio rubato, Adone perde definitivamente pazienza e compostezza e picchia Feronia. Ne nasce una "mostruosa lutta" in cui Feronia si "aviticchi[a]" ad Adone (*Ad.* XIII, 102, 2). La lotta sarà infine sedata da Idraspe a suon di grida e di minacce:

> [«]Ma perché dubbio alcuno in te non resti,
> e le bellezze mie non prenda a riso
> mira ciò che tu perdi e ciò ch'avresti,
> ecco t'apro il tesor del paradiso.
> Guarda se bella pur sotto le vesti
> altrettanto son io quanto nel viso».
> Così dicendo s'accorciò la gonna
> e sì gli fe' veder ch'ell'era donna.
>
> Poi le luci girò bieche e traverse
> sì che mirando lui mirava altrove,
> e quella bocca ad un sorriso aperse
> che sepoltura par se s'apre o move,

36 Marino, *Allegoria* al *canto* XIII, p. 1305.

37 Come rileva Carminati (*Tradizione*, p. 135), già Adone si sollevava specularmente la veste per manifestare a Venere il proprio desiderio; cfr. Marino, *Ad.* VIII, 68, 3–4: "l'impazienza de l'accesa voglia / senz'alcun vel le dimostrò scoverta".

e innanzi a lui sì oscene e sì diverse
di sua disonestà prese a far prove
che di fastidio ogni altro cor men franco
fora assai meno a sofferir già stanco.

Un tratto pur l'impazienza il vinse,
che sdegno degno e generoso il mosse:
mentre la bruttarella a lui si spinse
sfacciata per baciar più che mai fosse,
Adone il pugno iratamente strinse
e la sinistra tempia le percosse.
Nel malpolito crin poscia la prese
et a forza di calci al suol la stese.

La fiera gobba intorno a lui s'attorse
aviticchiata in mostruosa lutta
e con l'ugne il graffiò, co' denti il morse,
quanto arrabbiata più, tanto più brutta.
Ai romori, a le strida Idraspe corse
che risonar facean la casa tutta,
e sgridando il garrì che la scrignuta
deputata a servirlo, avea battuta.
(*Ad.* XIII, 99–102)

La critica ha percepito in modo unanime una degradazione del tono in questo passaggio. Un primo problema è costituito dall'introduzione di elementi illeciti a livello di *inventio*, dalle significative conseguenze sia letterarie sia ideologiche. La rappresentazione di atti disonesti, illeciti non solo per l'altezza epica, ma anche a livello morale e culturale, ricorrono in concomitanza con sintagmi provenienti dalla sfera sacra ("tesor del paradiso", *Ad.* XIII, 99, 4); ben lungi dall'essere associati in senso vagamente amoroso, tali sintagmi sfociavano in un'erotizzazione blasfema legittimando la censura del passaggio.[38] Un secondo problema coinvolge il piano narrativo in relazione al costume dell'eroe. Secondo Giovanni Pozzi, la presenza di una lotta del martire esasperato dalla donna tentatrice era in una certa misura giustificata dal modulo agiografico cui Marino si ispira per questo

38 Stigliani (*L'Occhiale*, pp. 109s.) cita Feronia come episodio di malvagità di costume, che infrange la bontà richiesta a un opportuno costume epico: "Puossi contrariare [il costume] in un solo modo, cio è per malvagità, il che fa in ogni sua parte l'*Adone*, perciocche oltre l'esser il suo generale argomento uno infame adulterio di Dei, e d'Eroi, ed una scandalosa rivalità de' medesimi, esso viene ancora descrivendo per tutto, e mostrando così nella persona dell'autore, come in quella de gli altri, ogni sorte di vizio, e di difetto, ma sopratutto la lascivia, e la disonestà. Lo fa, verbigrazia, [...] nella persona de gli altri, quando il Satiro si sollazza colla Ninfa, Venere con Adone, *la Gobba colle sue mani*" etc.; mio corsivo.

passaggio.[39] Ne emerge tuttavia un eroe degradato, che si abbassa a lotta da osteria,[40] rendendo così, viceversa, la stessa commistione con il modulo agiografico precaria. Bruno Porcelli ritiene che abbia così luogo una chiara degradazione del modello dell'eroe epico, rispecchiata a livello stilistico nell'incompatibilità di base tra il registro alto prescritto all'epica – specificatamente profana, ma si potrebbe a maggior ragione estendere il discorso all'epica sacra – e il registro burlesco cui tende l'episodio.[41]

Si era sopra osservato che il discorso pronunciato da Feronia, occupante a livello quantitativo poco meno della metà dell'intero episodio, si basa a livello tecnico sul recupero rovesciato, "bernesco" e antifrastico, di alcuni lessemi provenienti dalla tradizione lirica, mescolando cioè anche il registro burlesco con il registro erotico. In relazione all'ottava di chiusura dell'episodio, nota puntualmente Russo che il termine *aviticchiata* costituisce una metafora botanica proveniente dal lessico amoroso,[42] ma anche altri termini ("[…] poscia la prese / et […] al suol la stese", *Ad.* XIII, 101, 7–8; "lutta", *Ad.* XIII, 102, 2)[43] rinviano allusivamente alla

39 Pozzi, *Commento*, pp. 485s.; p. 515. Francesco Guardiani (*La meravigliosa retorica dell'*Adone *di G.B. Marino*, Firenze, Olschki 1989, pp. 53–55) individua in Adone dei tratti cristologici, intesi tuttavia in prospettiva seria. Sul recupero dell'epica e dell'elemento cavalleresco per la propaganda religiosa cfr. Quondam, *Parola*, pp. 15s.

40 Cfr. Bàrberi Squarotti, "Poemi", p. 190, sulla lotta "enfatica, giocosa, con l'estrema riduzione di livello dell'episodio e soprattutto della nobiltà e del decoro del bellissimo Adone, che prende a pugni e a calci Feronia, che ha cercato di baciarlo, orrenda com'è".

41 Bruno Porcelli ("Antimodelli", p. 221) parla di "scioccante abbassamento di tono" e di "atmosfera di costante abbassamento della realtà epica (si pensi anche alla "mostruosa lutta" a pugni, calci, morsi e graffi fra Adone e la vecchia tentatrice)".

42 Russo, *Commento*, p. 1348, nota 101: "è metafora di consueto impiegata per gli abbracci amorosi, e qui invece piegata a una lotta sgradevole". L'uso equivoco del termine *vite*, che rientra tra le voci di *albero e arbusti* tipici del lessico erotico, si basa sulla "somiglianza tra il pube e la chioma dell'albero e sulla presenza concomitante di altre metafore quali *Innestare*" (*Dizionario del lessico erotico*, a cura di Valter Boggione e Giovanni Casalegno, Torino, UTET 2004, p. 729). Della metafora dell'*innesto* Marino farà largo uso nel poema.

43 *Prendere* per *possedere sessualmente* rientra tra i tipici verbi di proprietà, "che sottolineano la posizione subalterna e passiva della donna durante il rapporto sessuale: la donna è una sorta di oggetto, che si ha in usufrutto o di cui ci si può impadronire liberamente, talvolta anche con la violenza", rientrando più specificatamente nel gruppo delle voci che segnalano "Acquisizione e godimento di un possesso, di una facoltà" (*Dizionario del lessico erotico*, p. 692; anche p. 469). *Stendere* con tale accezione è meno tipico, ma comunque contemplato in contesto equivoco (p. 608; pp. 687s.). L'impiego di *lotta* per 'rapporto sessuale' è largamente attestato in poesia (p. 303), rientrando tra quelle metafore "di origine antichissima, che sottolineano l'aspetto violento, di sopraffazione, insito nel rapporto sessuale" (p. 694).

natura ambiguamente erotica e sessuale dell'innesto mostruoso tra eroe e nana deforme. A livello di *inventio*, lo spunto in sé era già stato elaborato da Marino nel canto VII del poema, intitolato "Le delizie", quando alcune piante del giardino dell'udito, le "arbori estrane" (*Ad.* VII, 112), si univano in un'orgia bacchica.[44] Significativamente, un'ottava di esordio dello stesso canto XIII si apre con un'ambigua sessualizzazione dei vegetali. In una riscrittura ampliata e intensificata di un poema epico, la *Farsalia* di Lucano, Falsirena, "innamorata incantatrice" (*Ad.* XIII, 9, 2) si accinge a compiere cinque differenti rituali, compreso un atto di negromanzia, per conquistare Adone. Un rituale tra questi prevede che la fata, nuda, arda alcune specifiche piante:

> De lo stridulo alloro asperse in esso
> le nere bacche innanzi dì recise,
> de la fico selvaggia il latte espresso
> e de la felce il seme ella vi mise,
> e la radice ch'ha commune il sesso
> de l'eringe spinosa anco v'intrise,
> e fra gli altri velen che dentro v'arse
> la violenta ippomene vi sparse.
> (*Ad.* XIII, 11)

Si tratta di tessere preziose di provenienza classica, virgiliana e teocritea,[45] ma la spremitura del fico basta a suscitare le perplessità di Stigliani, conscio del possibile senso malizioso acquisito dall'episodio. Ne *L'Occhiale*, dichiara che la presenza stessa della pianta si adatta meglio a registro più basso, a patto che venga previamente corretta la grafia del termine in *fica*: "Napolitanismo, che in eroico stà male, si come in burlesco starebbe bene, dando però alla parola la terminazione in a".[46] Un altro passaggio dei rituali magici di Falsirena viene sanzionato

44 Cfr. *Ad.* VII, 115, 1–4: "Con pampinosi e teneri legami / stringono ad or ad or quel fauno e questo, / che, non potendo poi staccar da' rami / la parte genital, fanno un innesto". Sul lemma *innesto*, di origine antica e largamente attestato in poesia quale metafora agricola sessualizzata, cfr. *Dizionario del lessico erotico*, p. 279; p. 696.

45 Russo, *Commento*, p. 1311, nota 11. La sessualizzazione della natura era già tema dell'idillio *Proserpina*.

46 Stigliani, *L'Occhiale*, p. 309. Anche se il termine con entrambe le desinenze è attestato tra le tipiche voci di *frutti e verdure* che rinviano agli organi genitali femminili per analogia di forma (*Dizionario del lessico erotico*, p. 729), l'analisi diacronica del lessico erotico italiano dà ragione alla rimostranza linguistica di Stigliani: "Nella lingua italiana l'assoluta e inconsueta prevalenza del maschile per indicare il frutto [...] è con ogni probabilità da attribuirsi alla precoce specializzazione e all'ampia diffusione in senso traslato della forma femminile: come sembra indirettamente confermare il limitato successo (anche in senso cronologico) dell'uso metaforico del maschile per indicare la vulva, o ancora più raramente, il pene" (ivi, p. 211). Alcuni canti

da Stigliani, vale a dire quando la fata "poi prende ne la man verga nefanda" (*Ad.* XIII, 54, 2), in quanto costituisce una "Sporchezza di maliziosa allusione".[47] A livello narrativo e intertestuale si tratta uno snodo estremamente importante: è l'atto con cui Falsirena dà inizio al rituale negromantico. Anche la riscrittura del poema epico lucaneo acquisirebbe così una certa, ambigua patina sessuale.

Bruno Porcelli analizza il canto XIII dell'*Adone* proprio nei termini di una imitazione in "rapporti strettamente antifrastici" di due modelli epici specifici, di una "parodizzazione intertestuale" della *Farsalia* e della *Liberata*.[48] Secondo il critico, numerosi sono gli esempi di "malizia" mariniana che rovescia, sessualizzandoli, i due modelli epici con episodi di natura "grottesc[a]", generando una "atmosfera di costante abbassamento della realtà epica".[49] Particolarmente illuminante in questo senso è l'episodio in cui Adone, trasformato erroneamente in pappagallo e così fuggito dalla prigione di Falsirena, torna da Venere assistendo però agli amori di questa con Marte (*Ad.* XIII, 189–209). Saziati dall'amplesso della "tenzon lasciva" (*Ad.* XIII, 192, 1),[50] le due divinità si abbandonano al sonno, mentre intorno a loro "Pargoleggianti eserciti d'Amori / fan mille scherni al bellicoso dio" (*Ad.* XIII, 193, 1–2) giocando con le armi di Marte, ormai dimenticate. In questa "infantile finzione guerresca", in questo "processo di degradazione" subito

carnascialeschi o opere burlesche cinquecentesche contemplavano tuttavia l'uso del maschile, in particolar modo con riferimento equivoco all'albero "(in quanto *lavorato* da arnesi o *innestato* con piante e frutti che alludono all'organo sessuale maschile)" (ivi, p. 213). *Latte* è, d'altro canto, tipica voce che rinvia allo sperma e ad altre tipologie di fluidi (ivi, p. 719). Già Baldelli ("Lessico", pp. 146–153, qui p. 147) riporta il lessema *fico*, sostenendo che "quel pochissimo che nell'*Adone* si può definire dialettale, napoletano, è naturalmente intenzionale", "assai indicativo dello sforzo del Marino di allargare l'àmbito del suo lessico in maniera piuttosto spregiudicata". Per quanto riguarda la polemica intorno all'*Adone*, G. P. D'Alessandro (*Difesa dell'*Adone, p. 510) risponde a Stigliani con accertamenti meramente linguistici, pur sostenendo di avere sottomano un *Adone* con la lezione "delo fico selvaggio", di esistenza non accertata secondo Cicotti (*Commento*, ibid., nota 1).

47 Stigliani, *L'Occhiale*, p. 311. Stigliani lamenta un simile rovesciamento del senso serio in malizioso (per Stigliani: "sentimento disonesto", ivi, p. 235) anche in un furto commesso ai danni del suo *Mondo nuovo*. Forte di esempi classici e tassiani, G. P. D'Alessandro (*Difesa dell'*Adone, p. 515) replica a Stigliani accusandolo di essersi maliziosamente inventato tutto: "lo Stigliani, al solito, appassionato si mostra a volere immaginarsi cosa che mai non pensò il Marino". Come riporta invece Carminati (*Tradizione*, pp. 134s.), il rovesciamento malizioso viene significativamente censurato dagli Inquisitori attestando di essere stato di fatto inteso come tale.

48 Porcelli, "Antimodelli", pp. 217s.

49 Ivi, p. 221. Sul medesimo episodio del pappagallo che riscrive la *Liberata* nell'*Adone*, Porcelli (ibid.) parla di malizia mariniana "sul nuovo interesse ornitologico della dea". Corradini ("Marino sui monti", p. 83) definisce Marino "maestro di malizie".

50 Due ottave (*Ad.* XIII, 190; 192) saranno cassate da Armanni per la loro lascivia (Stifano, "Lotta", p. 6).

dalle armi perché "adibite a usi impropri", Porcelli legge il definitivo trionfo dell'amore su Marte[51] – una lettura in totale coerenza con la *propositio* dello stesso *Adone*, che attesta anche come l'abbassamento della realtà epica avvenga attraverso il sistematico ricorso all'erotico.[52] A livello performativo, Amore è posto in scena trionfante: non solo deride l'avversario, ma si è appropriato anche del suo carro. Questo ultimo è trainato da due significative personificazioni:

> Pon quasi trionfal carro lucente
> del sovrano campion lo scudo in opra,
> e per seggio sublime et eminente
> alto v'acconcia il morion di sopra.
> Quivi s'asside Amor, quivi sedente
> trionfa del gran dio che l'armi adopra.
> traendo intanto il van di loco in loco
> invece di destrier lo Scherzo e 'l Gioco.
>
> Acclama, applaude con le voci e i gesti
> l'insana turba degli arcier seguaci;
> dicean per onta e per dispregio: "È questi
> l'invitto duce, il domator de' Traci?
> Lo stupor de' mortali e de' celesti?
> Il terror de' tremendi e degli audaci?
> Chi vuol saver, chi vuol vedere s'è quegli,
> deh, vengalo a mirar pria che si svegli.
> (*Ad*. XIII, 207–208)

Nella finzione narrativa, sono lo *Scherzo* e il *Gioco* a trainare il carro trionfale di Amore.[53] *Scherzo* e *gioco* non sono però soltanto personificazioni per Marino, ma sono anche marche stilistiche riconducibili alla sfera del burlesco. Interpretando dunque il passaggio come un esempio paradigmatico significativo a livello metaletterario, si potrebbe trarre una conclusione tecnica: non solo l'abbassamento del registro epico si basa su un sistematico slittamento nel registro erotico, ma questo ultimo è, per restare nell'immagine mariniana, "trainato" dal registro bur-

51 Porcelli, "Antimodelli", p. 221.

52 Cfr. *Ad.* I, 2: Tu dar puoi sola altrui godere in terra / di pacifico stato ozio sereno. / Per te Giano placato il tempio serra, / addolcito il Furor tien l'ire a freno: / poi che lo Dio de l'armi e de la guerra / spesso suol prigionier languirti in seno, / e con armi di gioia e di diletto / guerreggia in pace, ed è steccato il letto". Seppur senza riferimento a Marte, l'onnipotenza di Amore era stata sancita già nell'allegoria: "In Amore, che commove prima Apollo, poi Vulcano, e finalmente Nettuno, si dimostra quanto questa fiera passione sia potente per tutto, eziandio negli animi de' Grandi" (Marino, *Allegoria al canto* I, p. 139).

53 Russo (*Commento*, p. 1390, nota 8) opportunatamente segnala come Scherzo e Gioco costituiscano i tradizionali compagni di Amore, con riferimento a Orazio, *Carm*. I, 2, 33–34.

lesco. I tre registri sono interconnessi e lo stesso passaggio può servirsi di tutti e tre in simultanea, costituendo così un fondamentale illecito per la retorica classicistica.

È interessante chiedersi se vi siano ripercussioni interne nella gerarchia degli stili. Sembra evidente che, a livello stilistico, il registro epico si abbassi nel momento in cui avviene la commistione con gli altri due, risultando quello più fortemente penalizzato. Qualora ci si chiedesse però se tra gli altri due stili ve ne fosse uno di riferimento (se fosse il registro medio ad abbassarsi, restando tuttavia quello di riferimento, o quello burlesco ad innalzarsi) vi sarebbero indizi per avvalorare ambedue le posizioni. Vagliando questa ipotesi sulla base dell'episodio di Feronia, dal discorso della nana sembra emergere un registro medio utilizzato in senso antifrastico e ironico, che dà predominanza al burlesco. Nel medesimo episodio, ricorre tuttavia un elemento narrativo di disturbo che potrebbe avere ripercussioni stilistiche. La funzione fàtica del discorso di Feronia non viene infatti totalmente e immediatamente assolta, ma solo con alcune difficoltà e dopo diversi tentativi a causa della sua balbuzie:

> Dopo molte ignominie e molti scorni
> che gli fe' questo mostro, e beffe e giochi,
> mentre con atti sconciamente adorni
> d'alimenti il nutria debili e pochi,
> motteggiandol pur un fra gli altri giorni,
> con parlar balbo e con accenti rochi,
> sciolse la lingua, e poi che l'ebbe sciolta
> *intoppò, scilinguò più d'una volta*:
> (*Ad.* XIII, 94)

Certamente la balbuzie e la difficoltà di proferire il discorso è un elemento in più che intensifica la coloritura burlesca e grottesca della nana. Il modello della vecchia vagheggiante di Poliziano effettivamente biascica, ma il particolare è strettamente ed esclusivamente connesso alla descrizione anticanonica della bruttezza fisica della donna. L'orribile vecchia non parla:

> Ell'ha logra la gingiva,
> tanto biascia fichi secchi,
> perch'e' fan della sciliva
> da 'mmollar bene e pennecchi:
> sempre in bocca n'ha parecchi,
> ché 'l palato se gli 'nvisca;

sempre al labro ha qualche lisca
del filar ch'ella morseggia.
(Poliziano, CXIV, 5–12)[54]

Le difficoltà articolatorie di Feronia variano dunque il modello amplificandolo in senso grottesco.[55] Considerata però la particolare insistenza posta da Marino sulla natura verbale delle torture di Feronia, dietro la sua balbuzie potrebbe nascondersi una seconda dimensione interpretativa più ambigua, quale possibile e sottile spia performativa che qualcosa, nel parlare burlesco, non funziona completamente. Diversamente accade infatti in un'altra scena dell'*Adone*. L'altra famosa governante innamorata di Adone, la custode Grifa del canto XIV, figura altrettanto grottesca e innamorata dell'eroe – in questo caso di un eroe autentico, Sidonio – è anch'essa descritta come "laido e sozzo mostro" (*Ad*. XIV, 293, 2) ed è anch'essa detta tormentare l'eroe "or con scherzi noiosi, or con discorsi" (*Ad*. XIV, 289, 6), or con il "riso" (*Ad*. XIV, 289, 7).[56] Le parole di Grifa non sono tuttavia mai

54 Poliziano, *Rime*, edizione critica a cura di Daniela Delcorno Branca, Firenze, presso l'Accademia della Crusca 1986, pp. 359s.

55 La possibilità stessa che Feronia parli varia anche il topos comico-realistico medioevale della vecchia guardiana, la quale si limitava a spettegolare o a inveire borbottando per invidia contro le giovani donne e contro il poeta (cfr. Patrizia Bettella, "La vecchia guardiana e lo sguardo del poeta", in: *L'Italia nella lingua e nel pensiero*, a cura di Anthony Mollica e Riccardo Campa, 2 vol., vol. I, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato 2002, pp. 63–73, qui pp. 71s.). Nonostante alcune affinità (l'enfasi posta da Marino sullo sguardo strabico, ma insistente di Feronia, la prominente e aggressiva sessualità della figura femminile che contravviene a ogni regola del codice culturale tradizionale, per cui le donne sono oggetto passivo dello sguardo maschile, la punizione della vecchia trasgressiva attraverso la *vituperatio* della fisicità e il castigo corporale), Feronia ribalta clamorosamente un topos cui invece si allinea Grifa. Sullo sguardo di Feronia Marino insiste due volte: "Ne le doppie pupille il guardo iniquo / fa gli occhi stralunar con giro obliquo" (*Ad*. XIII, 93, 7–8); "Poi le luci girò bieche e traverse / sì che mirando lui mirava altrove" (*Ad*. XIII, 100, 1–2). Anche le ottave 98–100 sono densissime dei termini "mostrare", "mirare", "guardare", "occhi", "raggi": "Poiché son dunque i tuoi pensieri sì sciocchi / e ciechi a lo splendor de' *raggi* miei, / convien che tu mi *mostri* e ch'io tocchi / or or se maschio o pur femmina sei. / E quando avenga che le mani e gli *occhi* / ti trovin poi qual mai non crederei / troncar ti vo' quell'organo infecondo" (*Ad*. XIII, 98, 1–7); "*mira* ciò che tu perdi e ciò ch'avresti, / ecco t'apro il tesor del paradiso. / *Guarda* se bella pur sotto le vesti / altrettanto son io quanto nel viso". / Così dicendo s'accorciò la gonna / e sì gli fe' *veder* ch'ell'era donna" (*Ad*. XIII, 99, 3–8); miei corsivi.

56 Lo stesso Stigliani (*L'Occhiale*, p. 47) nota l'equivalenza tra l'episodio di Feronia e Adone e quello di Grifa e Sidonio (sotto pseudonimo pastorale: Cloridoro) e sceglie proprio questo esempio per dimostrare, nella prima censura dell'*Occhiale*, che Marino ha mancato in generale di provocare meraviglia, intesa come la sesta condizione della favola che genera diletto per *variatio*, trattando "cose inaspettate, nuove e diverse". Per Stigliani (pp. 50s.), il poema "[c]ade per reiterazione, perche non varia né nodi né scioglimenti, ma si serve spesso de' medesimi. Sicche chi legge un caso può far conto d'averne letto cinque, o sei, e di non aversi à meravigliare salvoche

riportate nel racconto che Sidonio fa ad Adone, la lotta con la governante è descritta da Sidonio in termini assai più lusinghieri ("Ella con vezzi ognor più mi combatte, / io con repulse mi difendo e giostro", *Ad.* XIV, 293, 5–6) e soprattutto la notizia degli amori tra Sidonio e Dorisbe, denunciata da Grifa alla regina per sdegno e gelosia, ha conseguenze immediate ed effettive. Se anche non raggiunge il primo obiettivo conquistando Sidonio, la governante riesce di fatto a separare gli amanti:

> La vecchia a la reina il fatto accusa,
> io repente al mio ben son colto in braccio,
> e di vergogna e di timor confusa,
> fatta il volto di foco e 'l cor di ghiaccio,
> condur Dorisbe mia legata e chiusa
> veggio in altra prigion con altro laccio.
> Ma grazie al ciel, che ne' miei furti audaci
> visto non fui rapire altro che baci.
> (*Ad.* XIV, 296)

L'elemento burlesco delle offerte sessuali di Grifa è sì latente nel passaggio, alluso negli *scherzi*, nei *discorsi*, nel "riso, / voto di denti" (*Ad.* XIV, 289, 7–8) e nei *vezzi*, ma resta valido nel suo potere fàtico: il cortocircuito coinvolge solo Adone e Feronia.[57]

Da questo elemento ironico, che emerge chiaramente nel confronto tra Feronia e Grifa e che pone in dubbio il valore stesso del discorso burlesco della prima, si potrebbero trarre numerose conclusioni. Alla luce dei numerosi studi che sottolineano come le macchine narrative dentro il poema siano sistematicamente rese inutili da Marino,[58] non appare casuale che il cortocircuito coinvolga proprio una figura che interagisce direttamente con il protagonista e che il discorso di Feronia, a differenza di quello di Grifa, porti a un nulla di fatto. Dal punto di vista prettamente tecnico, l'ironia di Marino verso i suoi stessi dispositivi e strumenti poetici sembra validare sottilmente il principio secondo cui, agli occhi del poeta, tutti gli stili si equivalgano in termini di potenza elocutiva, risultando tra loro interscambiabili, seppur sempre alla luce di certe precise preferenze. Nello speci-

---

del primo, se quel non è rubato, come quasi sempre suol essere. Gli esempi sono molti, ma qui basti l'amor di Grifa vecchia verso Cloridoro, che è l'istesso con quel della Nana verso Adone, e tuttiedue cambiano l'amore in ira".

57 Bàrberi Squarotti ("Poemi" p. 190) ben descrive il cortocircuito nella scena finale: "In più, Adone non riesce a concludere la scena, perché non è in grado di far tacere Feronia; anzi la rissa diventa sempre più rumorosa e infima, con graffi e morsi della vecchia e con la lotta confusa e volgare nel corso della quale cadono in terra".

58 Pozzi, *Commento*, pp. 16–46.

fico, lo stile alto sembra essere quello maggiormente e più volentieri bersagliato dal poeta, ma l'episodio analizzato dimostra che neppure l'amato stile delle *burle* è immune all'erosione mariniana. Nel caso specifico di Feronia, si potrebbe estremizzare una osservazione precedente (per cui § 2.2.1), secondo la quale nella commistione indiscriminata tra gli stili ogni stile risulta inevitabilmente, collateralmente compromesso. Nel caso di questo particolare episodio sembrerebbe più corretto dire che, nella commistione dei tre registri, ogni stile viene sistematicamente compromesso da Marino con un altissimo grado di consapevolezza e volontà.

Il proposito mariniano di scardinare il sistema degli stili, ironizzando sulle loro stesse qualità, si rivela però in tutta la sua portata se si recuperano i modelli teorici, in senso stilistico, dell'episodio di Feronia. Commentando l'episodio, Giorgio Bàrberi Squarotti descrive quella che ritiene sia l'"altra faccia del poema" dell'amore.[59] Per sottolineare l'estraneità dell'episodio dal canone epico il critico indica due precedenti letterari illustri, Iro e Tersite, che si rilevano però incompatibili con l'*Adone* per contesto narrativo, costume morale dei personaggi coinvolti e stile.[60] Dal confronto emerge che l'episodio di Feronia non è epico, sebbene Bàrberi Squarotti avverta una sorta di contraddizione interna nel poema, quando alla beltà degli amori sono accostate le bruttezze di Feronia:

> La scena è goffa, degna di servi, al di là delle leggi e dei canoni del poema: se un modello, allora, c'è in ambito poematico, può essere il pugno che Odisseo dà a Tersite nell'*Iliade* e lo stesso Odisseo a Iro nell'*Odissea,* ma si tratta del gesto violento e sprezzante dell'eroe nei confronti di chi è vile, stoltamente superbo, miserando intellettualmente e anche fisicamente, e la superiorità di Odisseo è, invece, esaltata e sublimata nella punizione feroce dei due personaggi che hanno osato mettersi alla pari con lui. La rissa, invece, fra Feronia e Adone è volgare e comica, inadeguata a una condizione di maga, per bruttissima che sia, e al protagonista del poema di tanta bellezza e amore.[61]

59 Bàrberi Squarotti, "Poemi", p. 190.

60 Seppur vada rilevato che sussistono notevoli affinità tra Tersite e Feronia. Come Feronia Tersite è parlator petulante ("molte parole sapeva in cuore, ma a caso, / vane, non ordinate, per sparlare dei re", Hom., *Il.* II, 213–214), gobbo e deforme ("Era l'uomo più brutto che venne sotto Ilio", Hom., *Il.* II, 216) e offende i compagni femminilizzandone la virilità: "Ah poltroni, brutti vigliacchi, Achee non Achei" (Hom., *Il.* II, 235). Si cita il testo dell'*Iliade* dall'edizione, a cura di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi 1990 [1950].

61 Bàrberi Squarotti, "Poemi", p. 190. L'attribuzione della lite tra Ulisse e Iro al registro comico era già frequente nel Seicento: oltre a Giovanni de' Bardi, anche Paolo Beni, nella *Comparazione di Tasso con Omero e con Virgilio* (1612), sosteneva che l'episodio offendesse il costume dell'eroe sancendo così l'inferiorità dell'epica omerica rispetto alla ariostesca e tassiana (Tancredi Artico, "Teoria e prassi del comico nell'epica tra fine Cinquecento e primo Seicento", in: *Le forme del comico*, pp. 573–582, qui pp. 574s.).

Tale stridente accostamento tra dolce e grottesco è lungi dall'essere casuale e, anzi, proprio il riferimento a Iro e Tersite si rileva discriminante per chiarirlo nella sua portata. Più che intorno all'abbassamento del tono epico, che non è esclusiva di questo episodio del poema, l'incontro con Feronia sembra ruotare intorno alla sistematica messa in discussione dello stile medio. La riflessione cinquecentesca identificava infatti nei due modelli letterari di Iro e Tersite due modelli stilistici, e ciò precisamente perché i due erano stati citati nel *De elocutione* come antimodelli dello stile *venusto* dolce per illustrarne le derivazioni illecite.[62] Torquato Tasso e Francesco Panigarola avevano poi riproposto e rielaborato la precettistica dello pseudo Demetrio sullo stile *γλαφυρός* contribuendo alla diffusione e alla fama del passaggio.

Secondo Demetrio, l'uso incauto di uno stile *venusto* troppo carico di scherzi e arguzie può sfociare in dimensioni attigue, ma illecite: nel *venusto* salso adatto ai comici e, come ulteriore degenerazione, nel grottesco. In particolare, ciò può accadere qualora il *venusto* dolce venisse usato non per descrivere i concetti attrattivi che gli sono propri (gr. *χάριτες*), ma per descriverne di ridicoli (gr. *τὸ γελοῖον*, 'ciò che fa ridere'). Per Demetrio, i concetti hanno una loro intrinseca natura cui non è bene e non è possibile contravvenire, così come Iro e Tersite sono posti agli antipodi rispetto ad Amore:

> [Il ridicolo] e l'attraente differiscono in primo luogo per la materia trattata. Sono materia di attrattiva i giardini delle ninfe, gli amori, argomenti di cui non si ride. Sono invece materia di [ridicolo] Iro e Tersite. [Il ridicolo] sarà distante dall'attraente quanto Tersite dall'Amore.[63]

62 In due distinti precetti, cfr. infatti Demetrio, *De eloc*. 163; 172.

63 Demetrio, *De eloc*. 163. Nicoletta Marini rende il termine greco con il moderno *umorismo*, ma come avverte (*Commento*, p. 240): "Con *τὸ γελοῖον* Demetrio intende «ciò che suscita il riso», in un'accezione diversa dal nostro "ridicolo", ma, semmai, vicina al *ridiculum*, quale, ad es. viene commentato da Quintiliano nella sezione *de risu* dell'*Institutio oratoria* (6.3.1–112) […]. Si tratta di una componente della forma e dei contenuti piena di umorismo, di spirito, di scherzosità che non va confusa con la comicità crassa e la mordacità scurrile, caratteristiche piuttosto, come osserva Quintiliano (*Inst*. 6.3.29), dell'arte dei mimi e del palcoscenico. In questo senso, per il retore latino, il *ridiculum* può avere in sé della gratia (*Inst*. 6.3.26) e caratterizzare lo stile oratorio". Ai nostri fini si ripristina e volgarizza la traduzione cinquecentesca, storicamente più adeguata, impiegata da Vettori (*Commentarii*, p. 145), il quale traduce appunto il termine con *ridiculum*: "Distare dicit ridiculum ac venustum inter se, primum quidem materia: leporum nanque elegantiarumque materiam esse vult nympharum hortos, Cupidines, quae sane inquit res ab hominibus visae risum non voment, quiddem quum deformitas risum concitet, non pulchritudo: comici autem risus materiam esse tradit Irum, Thersitem"; similmente, Lombardo (*Commento*, p. 156, nota 409) traduce il termine con il moderno *ridicolo*. Per Quintiliano, il *ridiculum* prevedeva sei distinzioni interne, *urbanitas* [*Inst. or*. VI, 3, 17], *venustum* e *salsum* [18], *facetum* [19], *iocus* [21], *dicacitas* [21]. Sulla base di tale distinzione si è proposta la denominazione *grottesco* per il *venu-*

Come chiarisce però Demetrio, il *ridicolo* non è generato soltanto dalla fallace elezione della materia, ma può essere anche un problema di stile. Salvo poche e controllate oscillazioni, *venusto* dolce e *venusto* salso o *ridicolo* sono incompatibili per lessico e testura della composizione,[64] e il *ridicolo* deriva in generale da un abuso indiscriminato dei dispositivi del *venusto* salso:

> Poi [il ridicolo] sparisce in presenza dell'ornamento stilistico e al suo posto si ha il grottesco. Le attrattive, del resto, si trovano insieme alla moderazione: mettere in bello stile cose ridicole è come far bella una bertuccia.[65]

Ridicolo e *venusto* dolce sono inoltre incompatibili per proposito ed esito del loro impiego:

> Ma differiscono soprattutto negli obiettivi: infatti chi intende suscitare attrattiva non si pone lo stesso obiettivo di chi vuol suscitare il riso. Il primo vuole allietare, il secondo far ridere. E differiscono anche negli esiti: la risata in un caso, l'elogio nell'altro.[66]

Da questa incompatibilità[67] concettuale, stilistica e pragmatica deriva anche una incompatibilità nel luogo d'uso. I generi più bassi prevedono comunque una certa

---

sto salso che sfocia nell'eccesso; difatti, se il *venusto* è il motto pronunciato con "una certa simpatia e garbo", il salso insaporisce il discorso, "vivifica lo stile e impedisce che diventi noioso [...] *purché non si esageri*" (Quint., *Inst. or.* VI, 3, 18, cit. secondo Quintiliano, *Il capitolo* de risu *(*inst. or. *VI 3*), a cura di Giusto Monaco, Palermo, Palumbo 1970, p. 43); mio corsivo. Per i legami del *γελοῖον* con la *Retorica* aristotelica, anche a livello formale con la ripresa di acutezze, bisticci, metafore, cfr. Morpurgo-Tagliabue (*Demetrio*, pp. 95s.); per il legame tra *γελοῖον* e la deformità cfr. Arist., *Poet.* 1449a, 30–35.

64 Demetrio, *De eloc.* 164: "Essi differiscono anche nello stile. L'attraente si esprime con l'ornamento stilistico e con i bei termini, che garantiscono al massimo grado le attrattive [...]. [Il ridicolo], invece, si produce con termini bassi e più comuni".

65 Demetrio, *De eloc.* 165.

66 Demetrio, *De eloc.* 168.

67 Morpurgo-Tagliabue (*Demetrio*, p. 91) ritiene addirittura che, per come è posta la questione da Demetrio, le due nature del *venusto* siano tra loro tanto incompatibili da rendere "difficile trovare un minimo comun denominatore stilistico" che spieghi il raggruppamento sotto un unico stile: "La loro unione è un ircocervo". Tale unità si spiegherebbe piuttosto non per ragioni "strettamente formal[i]", ma filosofiche: i due venusti generano, secondo due diverse tonalità, "un senso edonistico, un piacevole [...] volutamente superficiale" (p. 92), una "piacevolezza del delicato e garbato e arguto" (ibid.), "una esigenza di gusto – l'unione di grazia e arguzia" (p. 95) che non si trasforma mai in mordace aggressività. In prospettiva mariniana, non appare irrilevante che il filologo sottolinei come lo stile venusto sia, nel sistema demetriano e nonostante l'originale ispirazione aristotelica, "il più problematico: [...] l'unità dello stile *γλαφυρός* è un'unità di gusto non sostenuta – come invece nel caso dello stile elevato e dello stile piano – da un genere letterario" (p. 95); essa è legittimata soltanto dalla necessità di soddisfare un identico bisogno edonistico. Corsivi originali.

elasticità, al punto che alcune figure e tropi del *venusto* dolce possono essere usate anche in contesto ridicolo, ma i generi più alti sono esclusi da ogni commistione con il *venusto* salso, in coerenza con l'unica restrizione stilistica tracciata dallo pseudo Demetrio tra stile magnifico (gr. *μεγαλοπρεπής*) e stile umile (gr. *ἰσχός*):

> E ancora nei luoghi. In un àmbito gli espedienti del riso sono anche quelli delle attrattive: il dramma satiresco e la commedia. La tragedia, invece, impiega le attrattive in molte situazioni, ma il riso le è nemico. Non si potrebbe certo concepire una tragedia giocosa, perché al posto di una tragedia si comporrebbe un dramma satiresco.[68]

Con il riferimento alla impossibilità di una "tragedia giocosa", Demetrio si ricollega idealmente ai primi precetti con cui aveva presentato lo stile *venusto*, quando aveva sostenuto che sarebbe stato contro natura sovvertire la naturale attrattività di un concetto descrivendolo in un modo che non gli è proprio:

> Ci sono attrattive che risiedono nei contenuti, per esempio i giardini delle ninfe, gli imenei, gli amori, la poesia di Saffo in genere. Tali argomenti, anche se in bocca a Ipponatte, sono attraenti: è il contenuto a essere ameno di per sé. Nessuno, infatti, potrebbe intonare un imeneo in modi rabbiosi, né, con lo stile, fare dell'Amore una Erinni o un gigante, né del riso un pianto.[69]

A livello associativo, di fronte a un poema che si apre con l'invettiva di Venere contro il terribile figlio (*Ad.* I, 12, 5–6: "Qual furia insana o qual arpia sanguigna / là negli antri di Stige ha tanta rabbia?") e che nel culmine della morte dell'eroe mescola pianto e riso (*Ad.* XIX, 7–12), pare quasi lecito domandarsi se Marino non abbia preso spunto da questo precetto pseudodemetriano durante la progettazione dell'opera per sovvertirlo passo passo. È una speculazione, ma il caso è curioso perché lo pseudo Demetrio aveva insistito sulla fondamentale incompatibilità tra riso e pianto una terza volta nel trattato, con un particolare riferimento al potenziale affettivo dell'orazione. Parlando della dizione richiesta ai *kola* affinché non risultino affettati per la troppa raffinatezza tecnica, Demetrio aveva lodato una soluzione aristotelica particolarmente riuscita. Alterando la disposizione e variando il lessico, Aristotele aveva evitato la armonizzante politura sonora della paromeosi per escludere l'effetto di un "pianto-riso",[70] vale a dire una situazione

68 Demetrio, *De eloc.* 169.

69 Demetrio, *De eloc.* 132.

70 Il termine greco *κλαυσίγελως*, traducibile anche con il calco *piagniriso*, descrive "un inadeguato effetto comico all'interno di una situazione seria" (Lombardo, *Commento*, p. 101, nota 82). Assai simile la traduzione di Panigarola (*Predicatore*, II, partic. XXII, p. 178), che insiste proprio sulla natura affettivamente indefinita e dunque pragmaticamente controproducente del *pianto-riso*, con evidenti ripercussioni sull'*ethos* del predicatore: "Et è da avvertire, che la opinione di

di indeterminatezza affettiva per l'impropria commistione tra registri che sarebbe risultata controproducente rispetto al proposito pragmatico e all'occasione seria del discorso:

> L'emozione richiede infatti semplicità e naturalezza. Nell'opera *Sulla giustizia* di Aristotele, se colui che compiange la città di Atene si fosse espresso così: "Quale città nemica che hanno occupato è come la loro che hanno distrutto?", [...] avrebbe parlato in un modo pieno di emozione e dolore. Se invece avesse impiegato il *paromio*: "Quale città nemica che hanno occup*ato* è come la loro che hanno abbandon*ato*?", non avrebbe prodotto, per Zeus, né emozione né pietà, ma il cosiddetto "pianto-riso", perché una affettazione come questa in un contesto di emozione è, come dice il proverbio, "divertirsi ai funerali".[71]

La situazione inopportuna del «divertirsi ai funerali», che in qualche modo getta una luce ambigua sulla parata (*Ad*. XIX, 326–347) e sulle danze, sui canti e giochi in onore di Adone morto (*Ad*. XX, 7–396), apre una parentesi da riprendere, nel paragrafo sul rapporto tra la scrittura mariniana e la questione degli affetti (§ 3.3). Per tornare allo pseudo Demetrio, questi identifica dunque in Iro e in Tersite le personificazioni stilistiche del *ridicolo* e del *grottesco*, funzionali quindi alla codificazione delle modalità utili per ottenerle: derivano da un *venusto* dolce snaturato, troppo appesantito dagli scherzi del salso e proprio dei generi più bassi, muovono il riso e sono incompatibili con altri affetti, in particolare sono agli antipodi con l'affetto proprio del tema amoroso. Per quanto specificatamente riguarda la rielaborazione della materia a opera dell'oratore, Demetrio (*De eloc*. 132) ritiene controproducente per la riuscita del discorso forzare la natura di un concetto attraente per rivolgerla nel suo opposto, e viceversa: anzi, non crede che ciò sia possibile, neppure forzandolo con lo stile.

Ciò è esattamente quanto avviene nella prassi poetica quando Marino descrive un concetto per sua natura sgradevole, la vecchia deforme e lasciva, tra l'altro ricalcante archetipi letterari di discutibile moralità, con i dispositivi dello

---

prudenza, bontà, & amorevolezza, che hà da acquistarsi il dicitore, i Retori Etnici non intendevano, che fosse quella ch'egli acquista con le attioni, ma quella, che con la forza del dire egli hà da inestare ne' petti altrui, in modo che, fosse egli tale, ò nò, si facesse credere, e stimare tale: E questa è l'oratione morata, nella quale dice Demetrio, che gli esquisiti ornamenti farebbono danno: E la ragione sarebbe, perche ove si avvedessero gli ascoltanti, che con troppo studio affettassimo di parer tali, facilmente s'insospettirebbono, e crederebbono il contrario di noi. Si che nell'oratione morata nascerebbono gli ornamenti, come fanno ancora nell'affettuosa; e principalmente ove vogliamo muovere l'affetto della pietà, compassione, e misericordia: percioche mentre la cosa fà pietà, e dolore, e l'ornamento delle parole dà piacere e diletto, si viene à fare un composto vitioso, che [...] noi habbiamo, come habbiamo potuto il meglio tradotto *pianto e riso*: che non è altro se non quando piove, e fà sole (per dir così) cioè quando si dicono cose da piangere: ma con ischerzi, & ornamenti tali, che fanno aponto il contrario effetto".

71 Demetrio, *De eloc*. 28. Corsivi originali.

stile amoroso. Non solo Marino forza il sistema tradizionale dei tre stili, non solo forza il concetto con lo stile come neppure il retore "riscoperto" riteneva possibile, ma forza anche lo stile stesso dall'interno, realizzando una sovrapposizione tra *venusto* dolce e salso che Demetrio – quello stesso Demetrio cui Marino sembrava essersi accostato con il suo ideale della *mezzanità* – non concepisce, portando tale illecita sovrapposizione al punto di rottura, ai suoi esiti più estremi e degradati, e cioè al grottesco. Per formalizzare il tutto con i termini del gruppo di ricerca FOR 2305, si potrebbe dire che Marino attacca la teoria stilistica dello stile *venusto* più diffusa nel Cinquecento (*Ebene der Historische Theoriebildung*) non a livello teorico, ma a livello performativo, con la prassi poetica che si fa portatrice di una poetica indiretta (*Ebene der poetischen Praxis und ihrer inhärenten Poetik*) per rovesciare dall'interno la precettistica di Demetrio. Non è però l'unico modo con cui Marino aveva cercato di scardinare il sistema teorico del *venusto* apparentemente accolto nei paratesti: nell'episodio di Momo (§ 2.2.1), Marino aveva descritto il poema con la metonimia ossimorica dei «giocosi inchiostri», portando cioè il testo a riflettere su sé stesso (*Ebene der autoreflexiver Selbstthematisierung der historischen Texte*) per definirsi nei termini opposti rispetto a ciò che Demetrio considerava lecito.[72]

Questo rapporto ambiguo, teso tra la ripresa seria e lo scardinamento giocoso della teoria stilistica del *venusto*, non si esaurisce con la precettistica di Demetrio, ma emerge in tutta la sua complessità se si ricorda che il retore era stato letto e rielaborato da due personalità intellettuali note a Marino, e precisamente da Torquato Tasso nel libro VI dei *Discorsi del poema eroico* e da Francesco Panigarola nel *Predicatore,* particella XCV. Il confronto tra i due testi attesta una convergenza filologica e ideologica, dal momento che entrambi citano, oltre il comune ipotesto pseudodemetriano e la mediazione di Vettori, il medesimo riferimento ariostesco. Proprio tale comune riferimento chiarisce come l'episodio di Feronia si ponga in diretto rapporto con essi, attuando un rovesciamento puntuale di entrambe le argomentazioni teoriche, dalle quali comunque trae, senza contraddizioni, un fondamentale spunto a livello di *inventio*, che avrà ripercussioni importanti per lo stile, la semantica e la pragmatica del poema mariniano. Oltre a essere scrignuta, biascicante e invaghita come la vecchia di Poliziano, Feronia mostra infatti notevoli somiglianze con Gabrina,[73] la vecchia mostruosa, crudele e sessualmente disi-

72 I termini sono esposti in Huss, *Working Paper*, p. 4.

73 È una fonte rilevata già da Mango (*Fonti*, pp. 202s.) sulla base della comune situazione di partenza, ma senza considerare le implicazioni stilistiche: "Intanto Adone langue nella prigione custodito da una vecchia deforme. Anche nell'*Asino* di Apuleio la giovinetta prigioniera è affidata alla custodia di una vecchia, come del pari nel *Furioso* alla vecchia Gabrina è affidata Isabella chiusa in una spelonca".

nibita,[74] del *Furioso*. Nel canto XX, il narratore ariostesco ne deride il tentativo di abbellimento paragonandola a una bertuccia vestita:

> Avea la donna (se la crespa buccia
> Può darne indicio) più de la Sibilla,
> e parea, così ornata, una bertuccia,
> quando per muover riso alcun vestilla;
> et or più brutta par, che si coruccia,
> e che dagli occhi l'ira le sfavilla:
> ch'a donna non si fa maggior dispetto,
> che quando o vecchia o brutta le vien detto.
> (*Of* XX, 120)[75]

Ariosto sta recuperando un animale tradizionale della poesia comico-realistica,[76] ma Tasso e Panigarola riprendono e associano il riferimento di Gabrina-bertuccia al precetto dello pseudo Demetrio, che invita alla mitigazione degli artifici e del lessico per evitare ogni degenerazione illecita dello stile *venusto* (*De eloc*. 165); in caso contrario sarebbe stato come ornare una scimmia, come traduce anche Vettori: "Veneres sane sunt cum modestia: ornare autem verbis ridicula simile est atque simia expolire".[77] Verosimilmente per dissimulare la fonte di ispirazione, Marino varia l'animale cui associa Feronia invaghita: ora non somiglia più alla tradizionale bertuccia, ma a un cinghiale ("ricurvo il mento, ampia la bocca e torta. / Come cinghiale in fuor sporge le zanne", *Ad*. XIII, 93, 4–5), con un rinvio premonitore e insieme giocoso all'animale che ucciderà poi Adone nella furia amorosa. L'analisi delle argomentazioni di Tasso e di Panigarola dimostra però che si tratta di una mutazione marginale rispetto alle notevoli somiglianze riprese *ex negativo* da Marino.

Demetrio aveva affermato che il *venusto* e il *ridicolo* differiscono, oltre che per la materia, anche per lo stile: il *venusto* si serve degli artifici e dei bei nomi, il *ridicolo* di termini bassi e comuni (*De eloc*. 164). Commentando il precetto, Vettori, fonte comune di Tasso e Panigarola, non aggiunge osservazioni personali e si limita ad analizzare in senso tecnico il primo esempio citato da Demetrio, un verso ignoto ma attribuito a Saffo,[78] che il retore ritiene colmo di delizie. Secondo Vet-

74 Ita Mac Carthy, *Women and the making of poetry in Ariosto's* Orlando furioso, Leicester, Troubador 2007, p. 108. La libido peccaminosa era un *topos* della tradizione letteraria misogina, che colpiva sia l'ideale della donna angelicata sia l'intera trattatistica rinascimentale sulle virtù muliebri (Rossini, "Biasimo", pp. 560–572).

75 Cito dall'edizione a cura di Emilio Bigi e Cristina Zampese, Milano, Rizzoli 2012.

76 Bigi/Zampese, *Commento*, p. 116, nota 120.

77 Vettori, *Commentarii*, p. 146, corrispondente a Demetrio, *De eloc*. 165.

78 Marini, *Commento*, p. 240, nota 164.

tori, il verso è delizioso per la bellezza dei nomi, per l'artificio della translazione, per cui corone starebbe metaforicamente per fiori, nonché per la soavità delle lettere:

> Ponit autem exempla, duo huius elegantiae suavitatisque; profectae à pulchritudine nominum. Prius est, *ποικίλλεται μὲν γαῖα πολυστέφανος* ['La terra dalle molte corone è variopinta']; primum enim verbum & suavitatem litterarum, & representatione rei iucundissimae, formosissimum est, quid enim suavius varietate colorum, que in herbarum floribus verno tempore apparet? Prostremum etiam & iunctura ipsa & translatione iucundum est. Cum de floribus, qui temere nascuntur, tanquam de contextis magno artificio; coronisque loquatur.[79]

L'attenzione di Vettori verso la tessitura fonica del verso si rivelerà fondamentale per il discorso intorno a Marino. Per intanto basti dire che il passaggio è iniziativa del commentatore che rielabora un corollario dall'argomentazione pseudodemetriana, secondo cui la piacevolezza dei nomi deriva anche dalla piacevolezza delle lettere che lo compongono (*De eloc*. 173–175). Lo spunto resterà latente nell'argomentazione tassiana, riemergendo soltanto indirettamente nel catalogo dei dispositivi per realizzare il grazioso, cui raccomanda il labdacismo, in conformità con gli insegnamenti pseudodemetriani (*De eloc*. 174). Al contrario, Panigarola farà propria l'osservazione di Vettori per trarne una indicazione tecnica generale per realizzare le venustà nobili. Come in altri passaggi del *Predicatore*, l'argomentazione panigaroliana mira a far coincidere la precettistica del retore ellenistico con quella bembiana:

> Et insomma, tutto quello che se ne può dire, è, che trovandosi anche fra noi parole di molte sorti, come dice il Bembo nel secondo delle prose, noi alle venustà nobili quelle dovremo leggere, che sono le più soavi, e le più molli, le quali non è dubbio che si fanno tali, non da lunghezza, ò brevità di sillabe, che questa non l'habbiamo, ma da mistura di lettere tali.[80]

Tornando però alla precettistica pseudodemetriana, qualora non si distinguesse sufficientemente bene tra locuzione venusta e locuzione ridicola, si assisterebbe a una degenerazione stilistica.[81] Per descriverla Demetrio utilizza il termine greco *θαῦμα*, che Vettori traduce con *miraculum*, riprendendo una designazione già oraziana: "Deinde delectur ab ornatu locutionis, & pro ridiculo miraculum efficitur".[82]

79 Vettori, *Commentarii*, p. 146; mio corsivo.

80 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. C, p. 585.

81 Demetrio, *De eloc*. 165.

82 Vettori, *Commentarii*, p. 146: "Latinum verbum impli par, quo usus sum, quod valet apud Horatium illud de Homero prolatum. Ut speciosa dehin miracula promant. Antiphatem Scyllamque, & que sequuntur".

Il senso del *miraculum* è veicolato dall'immagine della scimmia vestita. Nicoletta Marini rende appropriatamente il termine nella moderna traduzione italiana con "grottesco",[83] ma parte del senso originale va persa. Si tratta tuttavia di un tema su cui Vettori, nel *Commento*, si era espresso con considerazioni interessanti. Secondo Vettori, *θαῦμα* indica uno sviluppo stilistico inaspettato e contrario alle aspettative, snaturato quanto controproducente perché corrompe il senso stesso dell'operazione. Ciò che si vorrebbe ornare viene soffocato dal peso dell'eccessivo ornamento elocutivo e, qualora non si mutasse la natura del concetto descritto, ostinandosi cioè a ornare un concetto ridicolo, si otterrebbe un pezzo "virtuoso", nel senso negativo del termine – un pezzo che genera ammirazione in chi ascolta o legge per l'eleganza delle parole, ma caratterizzato da uno splendore che si muove solo sul piano più superficiale del testo:

> Sequitur Demetrius, quod dixerat confirmare volens: confirmat autem, docens ipsum inscitia huius rei tractandae contrarium efficere eius, quod cupit. Nam si quis studet verbis expolire ridiculum dictum, corrumpit labore illo suo, quod ornare vult: extinguitur enim illud propter nimium ornatum locutionis: & cum ridiculum esse debeat, immutata natura sua, efficitur miraculum quoddam. Miraculum autem (ut opinor) hic valet locus, qui merito propter elegantiam verborum. & omnem undique eodem comportatum splendorem, admiration omnibus, qui audiunt, aut legunt est: neque enim putandum est idem valere hic *θαῦμα*.[84]

La traduzione sarà accolta anche da Panigarola. Nella particella XCV il predicatore commenta il medesimo precetto dello pseudo Demetrio parlando di "miracolo" con una connotazione arguta che però mancava nella proposta originale. Il senso di "maraviglia" generato dal *miracolo* coincide con la reazione del pubblico preso in contropiede dalla scelta stilistica scellerata di un cattivo autore. Al contrario, aveva fatto bene Ariosto parlando di cose ridicole con il registro conveniente, come parlando di Gabrina-bertuccia:

> E però à questo passiamo, che aggiunge Demetrio. Cioè che le cose ridicole se ornatamente si proferissero, perderebbero l'essere ridicole, e farebbero miracolo, cioè farebbero che altri si maravigliasse del poco avedere dell'autore, che havesse voluto, come si dice, polire una Scimia: Chè tanto come dire, che havesse posto ornamenti, ove non convengono: [...] E già noi vediamo che gli autori giuditiosi serbano questo ammaestramento di Demetrio, di dire

83 Sul termine *θαῦμα* cfr. Marini, *Commento* p. 241, intorno a Demetrio, *De eloc.* 165: "lett. «si produce una cosa strana»; «maraviglia» traduce Adriani 1738, un *monstrum* commenta Lombardo 1999, p. 156, n. 415, che in traduzione ricalca da Innes 1995 «grottesco», ben adatto all'esempio della scimmia imbellettata".

84 Vettori, *Commentarii*, pp. 146s; mio corsivo.

> con parole basse le cose ridicole, senza ornarle in alcun modo. Come fece l'Ariosto, quando di Gabrina vestita alla giovanile disse: *Havea la Donna, se la crespa buccia* [etc.][85]

Panigarola fa coincidere due volte l'abilità tecnica di saper evitare il "miracolo" con l'eccellenza dell'autore: "Per che in somma le cose ridicole non vogliono essere ornate, e chi l'orna alle cose, leva il deriso, e fa ridicolo se medesimo".[86] A tale significato del termine si aggiunge però una nuova connotazione etica, attivata già dal predicatore nella parafrasi del precetto, quando aveva sostenuto che la degenerazione tecnica del *ridicolo* fosse "stomacos[a]":

> Anzi chi le ordinasse [le cose ridicole], leverebbe loro l'esser ridicole. E le farebbe stomacose, e l'autore farebbe maravigliare i giuditiosi: perche bene hanno da essere ornate modestamente le venusta nobili, ma ornare le ridicole, è tanto come polire una scimia.[87]

La radicale introduzione di una dimensione etica in quella che era in origine principalmente una categoria tecnico-stilistica è opportunamente preparata da Panigarola nella precedente particella XCIV. Nel commento al precetto dello pseudo Demetrio, che distingueva secondo materia i concetti venusti dai ridicoli (*De eloc*. 163), Panigarola ritiene necessario introdurre una previa catalogazione "universale"[88] di quattro tipologie di riso distinte per modalità di produzione: (i) riso *naturale*, reazione umana spontanea di fronte a circostanze buffe e/o ridicole; (ii) riso *stimolato*, reazione non spontanea ma comunque pianificabile dall'essere umano, qualora cioè in assenza di circostanze o affetti proni a scatenare divertimento si ricorra al riso per nascondere altri affetti; (iii) riso *egritudinale*, reazione fuori dal controllo umano e causata dal consumo di piante nocive quali il croco o lo zafferano; (iv) riso *non naturale, ma senza malattia*, anch'esso fuori dal controllo diretto della persona e impostole con violenza, ad esempio attraverso il solletico. Secondo Panigarola, la precettistica pseudodemetriana si riferisce al primo tipo, il riso *naturale*, di cui tuttavia manca una definizione. Offre pertanto una definizione maturata da un *pastiche* di autorità, tra cui almeno la ciceroniana

85 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. XCV, p. 562.

86 Ivi, p. 563.

87 Ivi, pp. 559s.

88 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. XCIV, p. 555: "Finalmente si risolve di volere più esattamente mostrare cinque differenze, che si trovano principali fra 'l grazioso, & il ridicolo, [...] e veramente c'apriranno grandemente l'animo queste cinque differenze, principalmente la prima appartenente alla materia, & all'oggetto: Se noi però alcuna cosa haveremo prima detta in universale del ridere, e del riso".

[Cic., *Cael.* II, 58, 236] e quella di Baldassarre Castiglione [*Il Cortegiano* II, XLVI],[89] affermando:

> in somma fra huomini tali apena osiamo d'interporre noi il nostro parere. Tuttavia imparando da loro medesimi, e dichiarando solamente un poco più le cose, che essi hanno voluto più oscuramente apportare, diciamo: Che materia, & oggetto del ridere è sempre alcuna deformità, con questa limitatione, che la detta deformità non denoti in colui, nel quale si trova congiunta né attuale e presente sceleratezza, nè attuale e presente afflictione. [...] E la ragione è perché col riso è sempre congiunta l'allegrezza, e senz'allegrezza non si ride; Ma due affetti nati in noi per cose che vediamo in altri, sono attissimi à levarci subito l'allegrezza, l'odio, e la compassione. Hora, se noi con la deformità vedremo sceleratezza, subito odiaremo, se con la deformità vedremo afflictione, subito compatiremo. E nascendo in noi odio, ò compassione, mancherà l'allegrezza, e per conseguenza il riso.[90]

Posto dunque che all'origine del riso stia una deformità, tale disproporzione e sconvenevolezza deve rigorosamente associarsi a situazioni allegre, senza mai sfociare in affetti avversi: mai descrivere situazioni dolorose per non generare compassione, mai descrivere situazioni scellerate per non generare odio. Il riso si lega così a filo doppio alla sfera degli affetti, da intendersi in senso strettamente morale, come chiarisce un esempio attribuito a Galeno:

> Bellissimo è l'essempio, che narra Galeno nel libro 4. *De locis affectis*. Che gettando uno per colera alcuni vasi suoi proprii fuora d'una finestra, ne ridevano tutti gli astanti; ma ove egli vi gettò un fanciulletto suo figlio, subito cessò il riso, e si mutò in odio contra il padre, e compassion del figlio, che abbracciò tutte due le cose che dicevamo.[91]

Così anche Iro e Tersite, esempi stilistici delle venustà non nobili, sono recuperati da Panigarola per la loro dubbia qualità morale, integrati e resi funzionali nel nuovo sistema:

> E però molta ragione hà havuta Demetrio di distinguere la venustà per la materia, dicendo, che del venusto e gratioso, materie sono Orti di Ninfe, Amoretti, e cose simili; là dove del ridicolo, soggetti proportionati sono Iro e Tersite, che sono due huomini ambi introdotti da Omero. Iro nell'Odissea, Tersite nell'Iliade, & ambi deformissimi, Tersite per deformità di corpo, che nano era difforme, e disparuto, & Iro non tanto per deformità di corpo, che anzi gigante era, cioè maggiore de gli altri huomini, ma per deformità d'animo, che essendo tale,

89 Lo spunto era aristotelico: "la commedia [...] è mimesi di persone alquanto volgari, tuttavia non in corrispondenza a ciascun vizio, ma il ridicolo è parte del brutto. Chè il ridicolo è un certo errore e una bruttura, <ma> indolore e non atta a corrompere: per esempio, la maschera comica è immediatamente qualcosa di brutto e di deforme, <ma> senza dolore" (Arist., *Poet*. 1449a, 30–35, citato secondo l'edizione a cura di Marcello Zanatta, Torino, UTET 2006, p. 598).

90 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. XCIV, p. 557.

91 Ivi, p. 558.

> & attissimo alla fattica, ad ogni modo mendicando si accattava il vivere in Ittaca, infingardissimo quanto potesse il più, e ridicolo à tutti: Nelle Comedie che ogni dì si recitano, le parti della leggiadria vediamo che le fanno Ninfe, giovani innamorati, e simili, e le ridicule i nani, i Magnifici, e tali.[92]

Secondo Panigarola, il migliore autore, Boccaccio, è un magistrale esempio nello scegliere soggetti graziosi per allietare con venustà ("orti, fontane, pratelli, musicali stromenti, danze, carole, amoretti, laurette, fiammette, filomene e simili") e nello scegliere personaggi deformi di corpo o di costume per far ridere – il tutto in assoluta coerenza con Demetrio:

> In maniera tale, che si come dice Demetrio, che quanto alla materia, tanta differenza è fra il leggiadro e il ridicolo, quanto è fra Tersite e Cupido: Così possiamo dir noi, tanta distintione esservi, quanto e fia nel Boccacci fra Nuta e Fiammetta, ò fra Ciutazza e Neiphile.[93]

Con l'autorità del Boccaccio, Panigarola conclude la particella tracciando una netta polarizzazione stilistica e ideologica tra le donne belle e morali e le donne deformi e di povero spirito. Ne emerge indirettamente una certa insistenza sull'elemento della deformità corporea, dato che la particella si chiude sul solo nano Tersite che, isolato dalla coppia originaria, si contrappone da solo a Cupido, ma soprattutto ne deriva l'elezione della seconda tipologia di donne a oggetti prototipici del *ridicolo*. Di conseguenza, per esemplificare la locuzione dello stile *ridicolo* nella seguente particella XCV, Panigarola citerà le descrizioni delle vecchie brutte Gabrina [*Of* XX], Nuta [*Dec*. VI, 4] e di Ciutazza [*Dec*. VIII, 4], nonché del nano lussurioso spiato da Giocondo [*Of* XXVIII].

Nella particella XCVI, il predicatore riprende inalterato il precetto dello pseudo Demetrio sui diversi propositi, esiti e luoghi d'uso del *ridicolo* e del *venusto*. Non il commento, ma la parafrasi si rivela interessante a livello terminologico, dato che Panigarola amplia la traduzione di Vettori sui propositi dei due stili. Vettori si limitava a tradurre il precetto letteralmente con la perifrasi "qui delectatur leporibus & qui risum concitat".[94] Dal canto suo, Panigarola traduce effettivamente *delectatur* con *dilettare,* ma inserisce un avverbio assente sia nel trattato originale sia nella traduzione latina perché sia chiaro a chi legge che va esercitato uno stretto controllo, riconducendoli a una severa morigeratezza. Di nuovo, con una manipolazione del testo che ha luogo al livello della parafrasi e

92 Ibid.

93 Ibid. per entrambe le citazioni.

94 Vettori, *Commentarii*, p. 149, corrispondente a Demetrio, *De eloc*. 168: "Ma differiscono soprattutto negli obiettivi: infatti chi intende suscitare attrattiva non si pone lo stesso obiettivo di chi vuol suscitare il riso. Il primo vuole allietare, il secondo far ridere".

senza ancora addentrarsi nel commento, il pubblico viene già indirizzato verso una concezione etica degli stili assente con questo spessore valoriale nella precettistica di Demetrio: "chi ragiona di cose venuste, e gratiose, hà in animo d'invaghire, e *modestamente* dilettare gli animi di quelli, che sono. Dall'altra banda, chi cose ridicole dice, vuol far ridere, e mettere le cose in burla".[95] Panigarola amplia la fonte aggiungendo una specificazione anche per quanto riguarda il *ridicolo*: chi parla o scrive per far ridere mette l'orazione in *burla*. Riprendendo questa dicitura tecnica, il predicatore chiarisce indirettamente a quale equivalente stilistico del *ridicolo* pseudodemetriano stia pensando: al burlesco.

Si è detto che Panigarola radicalizzi la concezione etica degli stili pseudodemetriani e che essa fosse presente in una certa misura nel trattato originale.[96] In un precetto ripreso poi da Panigarola nella particella XCVII, Demetrio concede infatti un'eccezione nell'uso del *ridicolo* – del *venusto* salso – per i 'prudenti' (gr. *οἱ φρόνιμοι*), affermando che è loro permesso ricorrere alle facezie, ma solo saltuariamente, in occasioni opportune come nelle feste o nei simposi ed esclusivamente per rimproverare un fatto di costume, cioè per riprendere l'effeminatezza;[97] in ogni caso, chiarisce Demetrio nel precetto seguente, si deve trattare sempre di battute di buon gusto, che non mettano in dubbio l'*ethos* dell'oratore.[98] Così, Panigarola non solo coglie la palla al balzo per trattare il tema del riso "opportuno", ma amplia addirittura il sistema dei vizi coinvolti per includerli tutti:

> un dubbio solo ci nasce: Conciosiecosa che noi troviamo che molte volte da huomini gravi sono stati con facetie agramente ripresi anche molte altre sorti di vitii, come avaritia, ambitione, e simili. Come dunque Demetrio à delicati, & effemminati soli si restringe? E loro in

95 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. XCVI, p. 564; mio corsivo.

96 Cfr. Morpurgo-Tagliabue (*Demetrio*, pp. 96s., qui p. 96) sul rapporto tra la riflessione pseudodemetriana sul *venusto* e l'ispirazione aristotelica originaria: "Se il *μεγαλοπρεπές* dello stile di Demetrio corrispondeva alla *μεγαλοπρέπεια* morale aristotelica, non diversamente il suo *γλαφυρός* stilistico corrisponde a quella che per Aristotele era una disposizione del costume [[...] *Eth. Nic.* 1128a, 11–12]. Con qualche differenza. Chiediamoci: Demetrio rese più stretto o più lento il legame tra i due fattori (eleganza e arguzia) che Aristotele nella *Etica* aveva così intimamente assimilato? Direi più lento". Corsivi originali.

97 Demetrio, *De eloc.* 170: "Talvolta anche le persone serie ricorrono [al ridicolo] in circostanze opportune, come in feste e simposi, e ancora nei rimproveri rivolti ai gaudenti. [...] Dello stesso tipo è, in prevalenza, la maniera cinica; tali esempi di umorismo, infatti, hanno la stessa funzione di un detto o di una massima".

98 Demetrio, *De eloc.* 171: "Un individuo manifesta il suo carattere dal suo modo di fare umorismo, sia che scherzi, sia che dimostri intemperanza, come chi ha fatto questa battuta sul vino versato: «Peleo invece di Eneo». Infatti l'antitesi dei nomi e la leziosità dell'espressione esprimono, in un certo senso, la freddezza del carattere e la cattiva educazione". Sull'umorismo quale specchio dell'*ethos* del parlante cfr. Lombardo, *Commento*, pp. 157s., nota 429.

> particolare dice, che sogliono con facetie pungere gli huomini gravi? Al che rispondiamo: Che senza dubbio anche gli altri vitii di questa medesima maniera si possono riprendere.[99]

Da questa ultima riflessione combinata alle precedenti particelle (XCIV–XCVII) nascerà un unico commento ecclesiastico che, date le premesse, sarà fortemente incentrato sulla qualità morale e immorale del doppio *venusto*. Ne consegue una radicale chiusura del sistema perché al predicatore sono concesse soltanto le venustà più nobili, mentre le salse sono da rigettarsi "anche nella cotidiana conversatione". A maggior ragione non sono concesse le "scurrilità, & il riso", men che meno in pubblico:

> se di queste cose egli non s'ha né anche a valere nella conversatione familiare, ben assordissima sarebbe, se egli publicamente in pergamo, con motti, ò buffoneggi, ò cose tali volesse mover riso à gli ascoltanti. Si che essendo tutta la materia del riso, e delle ridicole cose, più lontana dal Christiano Predicatore, che non è dalla terra al cielo.[100]

Un tema specifico è particolarmente pruriginoso per il predicatore, vale a dire quando debba muovere critiche di costume alle donne. Il rischio è che la predica si trasformi in "picciolo carnevaletto":[101]

> per quanto appartiene al nostro Predicatore, per amor di Dio lo preghiamo, ch'egli, come da fuoco, si avertisca dal dir' cose in pergamo, le quali possano mover riso alla brigata. E perche niuna materia è più lubrica, nè più pericolosa in questo fatto di quello che sieno le riprensioni, che vengon fatte alle donne: però in questo conviene ch'egli sia oculatissimo: e che riprendendole, in maniera lo faccia, che gli huomini, cioè certi giovanacci spensierati non habbiano à cavare occasione di far delle risate.[102]

99 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. XCVII, p. 568.

100 Panigarola, *Predicatore*, II, *Discorso ecclesiastico partic. XCIV, XCV, XCVI & XCVII*, p. 570.

101 Ivi, p. 571. Con una certa ironia il Tasso del dialogo *Il Gianluca overo de le maschere* condanna sì il riso ("il riso è fraude") e i travestimenti carnevaleschi ("l'ammascherarsi, s'è degno di scusa, non è meritevol di laude"), ma si chiede se non sia legittimo *scherzare* sugli uomini morali e, in particolare, sulla figura del predicatore; il ritratto del Panigarola tracciato ne fa caricaturalmente emergere la posizione radicale: "[F N.]: Volete forse ch'io mi vesta di bigio, come faceva il Muzio Iustinopolitano, o pur, co' piedi scalzi e cinto di corda, cerchi di rassomigliare il Panigarola, gridando: O miseri mortali, in che spendete le mal nate ricchezze, con le quali si può nutrire il povero virtuoso? [...] Perché dunque c'è negato d'imitare i migliori scherzando? E se pur la maestà della nostra religione non consente che si scherzi, questi uomini che danno consiglio a' principi e a' cavalieri ne le materie d'onore dovrebbono almen contentarsi d'essere imitati in maschera. [A.P.]: Così mi piace: vestitevi di lungo e caminate con gravità e parlare di rado con voci soavi, come fanno i magnanimi" (Tasso, *Dialoghi*, a cura di Giovanni Baffetti, 2 vol., Milano, Rizzoli 1998, p. 729–743, qui pp. 739–741).

102 Panigarola, *Predicatore*, II, *Discorso ecclesiastico partic. XCIV, XCV, XCVI & XCVII*, p. 570.

Ne derivano concrete linee guida comportamentali per il predicatore che si trova tuttavia costretto a intervenire in una tale situazione, così che non ne venga intaccata l'autorevolezza. Le riprensioni saranno dunque da farsi "con destrezza, e modestia [...] in maniera tale, che ragionevolmente non habbiano da eccitar il riso", il predicatore non dovrà mai mostrare di trovare divertente la situazione, ma qualora non possa o non riesca a trattenersi, dovrà prontamente cambiare tono e tema: "anzi si metta subito nel severo, faccia il volto dell'armi, e se è possibile, entri in materie spaventatissime come morte, giuditio, inferno, e simili"[103] Panigarola arriverebbe così in là da interdire il riso non solo al predicatore, ma a tutti i fedeli:

> Del resto posciache Demetrio sempre moralissimo pare che per l'ordinario prohibisca il ridere à gli huomini gravi, concedendolo in alcune occasioni solamente, come di conviti, di punture e simili, à noi ancora par'ben il dire a questo proposito, se à Christiani convenga il non ridere mai, ò pure se a certi tempi, & à certe occasioni sia lor concesso il ridere. E veramente se à chi hà il nome di Christiano non fosse in alcune sorti di cose più necessario l'ammirare che l'imitare Christo, cosi converrebbe al Christiano l'astenersi sempre dal ridere, come il Signor nostro non si trova che ridesse mai.[104]

Conscio tuttavia della difficoltà concreta di rispettare una tale imposizione nonché del fatto che non si tratti di un divieto sancito dai Padri della Chiesa, Panigarola si raccomanda almeno di ridere in modo non sguaiato, ma "molto di rado [...] e con modestia, senza cachinni, senza strepiti, senza smascellamenti, e senza certe smaniere, che anche à leggierissime persone stanno male".[105] Non solo le circostanze e lo scopo pragmatico del motteggio, ma anche la modalità di realizzazione della risata sono dunque da porsi sotto strettissimo controllo. Alla luce di un tale contesto storico-culturale, che relega l'intera sfera del riso e del ridicolo agli antipodi dalle cose celesti tanta è la distanza che corre tra le due, appare ancora più dissacrante l'uso mariniano della perifrasi "tesoro del paradiso" per indicare i genitali femminili, per di più i genitali di una prototipica figura ridicola. Allo stesso tempo, alla luce delle difficoltà per lo stesso predicatore nell'intervenire in maniera appropriata sul tema, appare ancora più ambigua e irriverente qualsiasi riprensione mossa ai costumi di Venere da parte di un autore profano nell'episodio di Momo come in svariati altri passaggi del poema.

103 Entrambe le citazioni provengono da ivi, pp. 570s.

104 Ivi, p. 572.

105 Panigarola, *Predicatore*, II, *Discorso ecclesiastico partic. XCIV, XCV, XCVI & XCVII*, p. 572. Il *cachinnus* era il riso smodato latino, ritenuto turpe perché si pensava che l'anima volesse uscire dal corpo (cfr. Tesauro, *Cannocchiale*, p. 353).

Anche per Torquato Tasso la riflessione intorno allo scrivere venusto non può essere scissa dalla sfera degli affetti e dalle loro implicazioni etiche. Già nel libro I dei *Discorsi del poema eroico* Tasso aveva impostato la discussione distinguendo i generi letterari per fine affettivo specifico: posto che il fine comune della poesia sia quello di "giovar dilettando", aveva affermato che la tragedia dovesse generare la catarsi suscitando "terrore" e "compassione", la commedia dovesse "muovere riso de le cose brutte" per generare vergogna e inibire così l'imitazione delle azioni turpi e il poema eroico dovesse generare "maraviglia",[106] un principio che per Aristotele aveva già delle componenti etiche.[107] Tasso stesso aveva inoltre notato che la meraviglia non fosse propria del solo poema eroico, giacché anche la tragedia[108] e la commedia possono generarla, ma si tratta di episodi sporadici e, per la seconda, di breve durata: "Muove ancora maraviglia la comedia, non bastando la bruttezza sola senza la maraviglia a far ch'altri rida de le cose che ci paiono brutte: laonde cessata la maraviglia o la novità, cessa il riso".[109] L'epica resta tuttavia il genere cui la meraviglia meglio si addice, sia perché permette di inserire scene crude che sarebbero considerate improprie per gli

106 Tasso, *Discorsi del poema eroico* I, pp. 504s.: "Io dico che il poema eroico è una imitazione d'azione illustre, grande e perfetta, fatta narrando con altissimo verso, a fine di giovar dilettando, cioè a fine che 'l diletto sia cagione ch'altri leggendo più volentieri non escluda il giovamento. Ma 'l giovar dilettando è peraventura di tutte le poesie: perché giova dilettando la tragedia, e giova dilettando la comedia. Ma il fine di ciascuna dovrebbe esser proprio, perché sì come altro fine ha l'arte de' freni, altro quella del far l'alabarde (tutto che l'una e l'altra sia subordinata a l'arte de la guerra e dirizzata a quel fine ch'ella si propone), così altro fine dovrebbe aver la tragedia, altro la comedia, altro la epopeia, o altra operazione. Perché la forma di ciascuna cosa si distingue per la propria operazione; ma l'operazione de la tragedia è di purgar gli animi co 'l terrore e con la compassione, e quella de la comedia di muovere riso de le cose brutte (come dichiara il Maggi in quel suo libro *De' ridicoli* ch'egli compose separatamente) e da questa operazione de la comedia nasce il giovamento, perché noi ridendoci de la bruttezza che veggiamo ne gli altri, ci vergogniamo di far cose che siano brutte egualmente. Dee dunque ancora l'epopeia aver il suo proprio diletto co la sua propria operazione; e questa peraventura e il mover maraviglia, la quale non pare propriissima de la epopeia, perché muove maraviglia la tragedia [...]". Per Mazzali (*Commento*, p. 505, nota 4) l'aver interpretato la *maraviglia* come fine dell'epopea, e non come componente della catarsi, rappresenta un tratto originale della poetica tassiana che la distingue da altre interpretazioni cinquecentesche.

107 Cfr. Arist., *Eth. Nic.* 1122b.15 citato in Morpurgo-Tagliabue, *Demetrio*, p. 85: "L'operare più stimato è quello grande, e bello, e infatti la sua contemplazione suscita meraviglia, e ciò che è magnifico è mirabile [gr. *τὸ δὲ μεγαλοπρεπὲς θαυμαστόν*]".

108 Tasso, *Discorsi del poema eroico*, pp. 505s.: "Da molti detti ancora d'Aristotele ne la *Poetica* [*Poet.* 1452a, 2 sgg.] si può raccogliere che le tragedie debbano muover meraviglia [...]: anzi i casi meravigliosi sono cagione che più agevolmente s'induca l'orribile e 'l miserabile".

109 Ibid.

altri generi,[110] sia perché la sua struttura meglio tollera gli interventi narrativi *ex machina* del meraviglioso cristiano, consentendone un uso più frequente e intenso. Più fondamentalmente, tuttavia, l'eroico non subordina la meraviglia a mezzo per generare altro, ossia un proprio affetto specifico, come gli altri generi. La vede come il proprio fine specifico immediato che consente direttamente di realizzare, senza l'interposizione di intermediari, lo scopo primario della poesia. Semmai sono gli altri affetti a essere subordinati e funzionali alla meraviglia:

> Laonde le machine rade volte si lodano ne la tragedia; ma ne l'epopeia spesso scendono dal cielo gl'iddii e gli angeli, e s'interpongono ne l'operazioni de gli uomini, dando consiglio ed aiuto, come fanno Apollo e Minerva ne l'Iliade e ne l'Odissea d'Omero e ne l'Ercole del Giraldi; e Venere ne l'Eneide di Virgilio e nel Bolognetto; e tanti altri iddii in questi ed in altri poemi. In questo medesimo modo scende l'angel Michele nel Furioso, e l'angel Palladio e l'angel Nettunio ne l'Italia liberata. Laonde tutti questi poemi paiono quasi fatti e condotti a fine da la previdenza, a la quale a pena si lascia luogo ne la tragedia, per ché l'averebbe ancora in lei l'indegnazione, a cui Aristotele non la concedeva: però non deveva il Giraldo e gli altri introdurre Nemesi ne la scena. Oltre a ciò, gli altri poemi muovono maraviglia per muover riso o compassione o altro affetto. Ma 'l poeta epico non ha altro fine; ed a l'incontro muove compassione per muover maraviglia; però la muove molto maggiore e più spesso. Diremo dunque ch'il poema eroico sia imitazione d'azione illustre, grande e perfetta, fatta narrando con altissimo verso, a fine di muover gli animi con la maraviglia, e di giovare in questa guisa.[111]

Avendo sostenuto, nel libro V, che al "magnifico e sublime dicitore" dell'eroico è permesso talvolta di servirsi di altri registri stilistici, Tasso anticipa alcuni avvertimenti intorno al "parlar ornato e grazioso", che identifica esplicitamente con il *γλαφυρός* pseudodemetriano, da cui riprende la polarizzazione tra *venusto* lecito e illecito:

> E perché la forma sublime e magnifica è propria de l'eroico, e quantunque possa mescolarsi con l'altre, nondimeno il poeta eroico è detto magnifico e sublime dicitore, non sarà necessario trattar de l'altre forme così lungamente; ma non tralasceremo in tutto alcune figure che possono essere usate nel poema eroico, ne gli altri ammaestramenti i quali deono esser da lui considerati. Nel parlar ornato e grazioso (ch'in questo modo voglio chiamar quello

110 Cfr. ibid.: "Nondimeno a niuna altra specie di poesia tanto conviene il muover maraviglia quanto a la epopeia; e ce l'insegna Aristotele [*Poet*. 1460a, 16] ed Omero [*Il.* XXII] istesso ne la fuga d'Ettore: perché quella maraviglia che ci rende quasi attoniti di veder ch'un uomo solo con le minacce e co' cenni sbigottisca tutto l'esercito, non converrebbe a la tragedia; tuttavolta rende mirabile il poema eroico: né converrebbono ne la scena la morte d'Ettore, o l'altre: le quali, come racconta Filostrato nella Vita di Apollonio [*Vita Apollonii*, VI, 11], furono proibite da Eschilo chiamato padre de la tragedia, perché molto mitigò la sua crudeltà"; per la mediazione di Castelvetro cfr. Mazzali, *Commento*, ibid.

111 Tasso, *Discorsi del poema eroico* I, pp. 507s.

> che da' Latini è chiamato *venusto*, e da' Greci γλαφυρός) sono alcune piacevolezze ed alcuni scherzi e giuochi, per così dire, maggiori e più nobili, che sono propri de' poeti lirici; altri più umili, che si convengono a la comedia [...]. A' comici sono convenienti quelli che mordono, ed a gli scrittori de la satira parimenti: e quegli ancora che non son molto lontani de la buffoneria.[112]

Prestando opportuna attenzione ai concetti,[113] il poeta epico può servirsi degli oggetti prototipici del *venusto* dolce pseudodemetriano, delle "grazie" della poesia lirica, "quasi prestate da lei: e gl'imenei, e gli amori, e le liete selve, e i giardini, e l'altre cose somiglianti, de le quali è piena la poesia del Petrarca".[114] Sebbene sia possibile che, dalla "piacevolezza, da la grazia e da la beltà de' concetti" trapassi un "non so che di ridente e di lascivo" nell'elocuzione,[115] Tasso rifiuta categoricamente il *venusto* salso nel suo sistema, al livello della elocuzione e a maggior ragione al livello dei concetti. Lo aveva già sostenuto nel libro II, quando aveva intimato al poeta eroico di non eleggere materie basse: "Sdegni ancora il nostro poeta tutte le cose basse, tutte le populari, tutte le disoneste, com'è la novella de la Fiammetta e quella del Dottore".[116]

112 Tasso, *Discorsi del poema eroico* V, p. 683.

113 Ivi, pp. 685s., per la predominanza funzionale del concetto sulla elocuzione, spiegata da Tasso con un'analogia tra la condizione di un uomo di basso rango e le vesti che propriamente gli spettano, integrata in un più ampio discorso sugli stili dei generi: "Ma in questa forma di poetare al lirico ed a l'eroico non dee peraventura esser conceduta la medesima licenza, perciò che in ciascuna forma, oltre il numero, sono considerate l'elocuzioni e i concetti; e non è dubbio che maggior non sia la virtù de' concetti de la bellezza de le parole; ma quando uno discordasse da gli altri, si conoscerebbe in loro quella disconvenevolezza la qual si vedrebbe in uom di contado vestito di robba. Per ischivarla adunque, è convenevole di vestire i concetti grandi con elocuzione magnifica, siccome fece il Petrarca; ma Dante ne' sonetti e ne le canzoni non ebbe sempre la medesima avvertenza. Ma potrebbe forse alcuno dubitare di quel che s'e detto, perché se ciò fosse vero, usando il lirico i medesimi concetti ch'usa l'eroico, lo stile dovrebbe esser l'istesso. A questo io rispondo che 'l lirico e l'eroico alcuna volta trattano peraventura de le medesime cose, cioè de gli dii e de gli eroi e de le vittorie, ma non usano sempre i medesimi concetti. Laonde da la varietà de' concetti nasce in loro la diversità de lo stile più che da quella de le cose".

114 Ivi, p. 684.

115 Ivi, p. 687: "Non direi dunque che la poesia lirica prendesse la forma da la dolcezza, dal numero e da la sceltezza de le parole, e da la pittura de' traslati, e da gli altri colori, e da gli altri lumi de l'elocuzione, come alcuno ha giudicato; ma più tosto da la piacevolezza, da la grazia e da la beltà de' concetti, da' quali trapassa alcuna volta ne l'elocuzione un non so che di lascivo e di ridente".

116 Tasso, *Discorsi del poema eroico* II, p. 557, sui rispettivi episodi dell'*Orlando furioso*. Gerhard Regn ("Idee der Lyrik und Poetik der Lust. Der *autocommento* von Torquato Tassos *Rime amorose* als Instrument der Selbstkanonisierung", in: *Poetische Selbstautorisierung in der Frühen Neuzeit, Denkvoraussetzungen und Modelle*, a cura di David Nelting e Rosemary Snelling-Gőgh, Berlino/Bo-

Per quanto si ammetta un uso per licenza dal poeta eroico, la duplice natura del *venusto*, che contempla anche il salso, rappresenta per Tasso un serio problema; per questo motivo, l'autore vi ritorna nel libro VI dei *Discorsi*. In esordio afferma che vi sono stati sistematici fraintendimenti intorno al fine affettivo specifico di tale medio stile, spingendo taluni a credere che gli scherzi dolci e salsi non solo generino entrambi diletto, ma soprattutto un diletto della stessa tipologia. Ne è derivato un impiego combinatorio e indiscriminato delle due forme per conseguire questo obiettivo, che non solo ha dato origine a generi misti, ma ha illecitamente raggiunto anche i generi più alti. Come la tragedia è "nemica del riso" secondo Demetrio, così lo è anche qualsiasi poema eroico che voglia essere "perfettissim[o]":

> Molti hanno creduto che 'l diletto che nasce da le cose piene di grazia e 'l riso sia l'istesso; però in tutte hanno cercato di moverlo, e tutte le scritture hanno pieno di questo loro artificio: le novelle, le lettere, l'orazioni, le satire e gli altri capitoli burleschi, le comedie e 'l poema eroico ancora hanno voluto quasi sparger di questo sale, e per poco la tragedia medesima, la qual volentieri riceve le grazie, ma e nemica del riso, come dice Demetrio Falereo. E de l'istessa natura è, per mio avviso, il poema eroico, il quale mosse peraventura un riso terribile co 'l Ciclope; ma ne l'istesso modo poteva moverlo la tragedia d'Euripide chiamata co 'l suo nome, se pur è tragedia, e non satira come alcuni hanno creduto; ma essendo poema tragico, è de' meno perfetti, perché ne' perfettissimi il riso non avrebbe peraventura alcun luogo, come non l'ha nel poema eroico, se non in quel modo che s'è detto, pieno di acerbità e di spavento e lontano da la disonestà: anzi questo non è propriamente riso, perché il riso nasce da le cose brutte, senza dolore.[117]

ston, De Gruyter 2021, pp. 277–304) ha dimostrato come, negli autocommenti delle *Rime amorose*, Tasso aspiri a porsi come modello dello stile lirico, legittimando una poetica del diletto e del godimento onesto, nobilitato dalle saltuarie escursioni nello stile eroico. Come rileva Regn (p. 299), l'oscillazione controllata nello stile eroico è finalizzata a escludere dal dominio del lirico ogni possibile degradazione comica e disonesta; il progetto combacia pertanto perfettamente con quanto esposto nei *Discorsi* maturi: "Epiker und Lyriker […] machen, wenn auch aus gattungsmäßig je verschiedener Ausgangsperspektive und mit je anderer Schwerpunktsetzung, im Grunde genommen das Gleiche: die Möglichkeit, die Lyrik ungeachtet ihrer Grundtonalität auf das heroische Genus zu öffnen, ist nichts anderes als das Komplement der Abtönung des Epos ins Lyrische".

117 Tasso, *Discorsi del poema eroico* VI, p. 692. Con l'esempio del ciclope [*Od.* IX, 369–370] Tasso allude a Demetrio, *De eloc.* 130: "L'uso ordinario delle venustà non è dubbio, che è per dar diletto. E nondimeno Homero se ne valse anche tal hora per fare le cose più terribili e più spaventose". Il precetto è ampiamente commentato da Panigarola, *Predicatore*, II, partic. LXXIII, p. 428: "E tutte queste cose si vede, che sono grandemente atte per metterci inanzi a gli occhi la fierezza, e la terribilità di Polifemo. Tuttavia un motto, che Homero gli fà dire, lo rende sopra tutte le cose spaventevolissimo, vedendosi; che egli à tanta crudeltà arrivava, che infino del devorare huomini vivi, si pigliava scherzo, onde diceva, *A chi faccio il favore, Di lasciarlo per l'ultimo à mangiarlo?* E Demetrio nostro parlando di Argutie, e di venustà argutamente ne forma egli stesso

Contrariamente a quanto ritengono molti, *venusto* dolce e *venusto* salso danno origine a due diletti diversi: l'uno è un "grazioso diletto", che è più nobile e adatto alla poesia lirica, alla poesia epica e, in parte, alla tragedia; l'altro, meno nobile, è il "riso", che andrebbe bandito completamente dalla sfera epica;[118] questo ultimo sarà più avanti definito "ridicolo".[119] Secondo Tasso, è l'antitetica natura delle cose e quindi la loro rappresentazione in concetti belli, come Amore, o brutti, come Tersite, a determinare la tipologia di diletto finale;[120] tuttavia, aggiunge Tasso, entrambi i diletti producono una sorta di effetto sovraordinato di meraviglia:

> Da cagioni opposte nascono il riso e 'l grazioso: cioè l'uno da le belle, e l'altro da le brutte; e sono differenti, come Tersite ed Amore. Ma l'uno e l'altro nondimeno nasce con la meraviglia, perch'ella suole accompagnare l'una e l'altre. Laonde ci maravigliamo de' nani e de le brutte vecchie c'hanno volto di bertuccia, come avea Gabrina; e ci maravigliamo ancora de la bellezza giovanile: però Laura fu chiamata mostro dal suo gentil poeta[121]

Con le numerose riprese puntuali dall'argomentazione originaria (il nano Tersite, Amore, la bertuccia; *De eloc*. 163; 165), Tasso segue fedelmente Demetrio. L'introduzione dell'effetto della meraviglia, che va oltre il modello essendo funzionale all'inserimento del genere epico nell'equazione, non è solo un effetto del testo, ma ha anche una dimensione affettiva ed etica. Sebbene la presenza nel testo di materie brutte a livello di concetti e, di conseguenza, di *venusto* salso a livello di elocuzione possa generare una certa meraviglia nel pubblico per la sua parvenza di novità e di stravaganza – un punto che sembra maturato dalla riflessione di Vettori intorno al *θαῦμα* pseudodemetriano –, una volta esauritosi questo effetto temporaneo va subito esaurendosi anche la meraviglia. Ne deriva una meraviglia superficiale e non nobile, che non si adatta agli scopi dell'eroico:

> Ma benché la meraviglia nasca da l'una e da l'altra poesia, cioè da quella ch' imita le cose brutte e da quella che rassomiglia le belle, nondimeno non è così propria de l'una come de l'altra: perché tosto suol mancare la meraviglia de le cose brutte, le quali con la novità per-

una dicendo, che Homero più terribile hà fatto il Ciclope col motto, che colla pietra, e col bastone".

118 Tasso, *Discorsi del poema eroico* VI, p. 692: "Le parole dunque che mettono innanzi a gli occhi la bruttezza possono muover a riso: le quali, essendo quasi imagini de le cose brutte, sono brutte parole. Ma le belle parole sono cagione di quel grazioso diletto ch'al poeta eroico ed al lirico oltre tutti gli altri è conveniente; e conviene ancora a la tragedia, ma non tanto". Rielabora Demetrio, *De eloc*. 168; 169.

119 Tasso, *Discorsi del poema eroico* VI, p. 694: "In due modi adunque il grazioso è differente dal ridicolo: ne la materia e ne l'elocuzione".

120 Rielabora Demetrio, *De eloc*. 163.

121 Tasso, *Discorsi del poema eroico* VI, p. 693.

> dono ancora l'estimazione; ma la meraviglia de le cose belle è più durevole e di maggiore estima. E bellissimo oltre tutti gli altri poemi è l'eroico: laonde questo diletto è suo proprio. Ed ancora il poema eroico è magnificentissimo; e per questa altra ragione ancora gli si conviene.[122]

Piuttosto, una tale temporanea meraviglia temporanea si adatta molto bene alla commedia, secondo quanto precedentemente sostenuto nel libro I. Con estrema coerenza il pensiero tassiano si chiude a cerchio con il *venusto* salso, scaturito dai concetti brutti e scatenante come effetti immediati il riso e una meraviglia indegna. Viene così relegato alla sfera del comico delle cose brutte e mordaci, satiriche e buffonesche come Tersite e Gabrina, e rigettato completamente per l'eroico. Lo spunto teorico era già in Demetrio, che aveva notato le affinità tra gli scherzi salsi e gli scherzi dei comici. Sempre Demetrio, nel precetto intorno alle figure venuste che potevano generare attrattiva, aveva rigettato alcuni scherzi come troppo osceni ritenendoli più adatti alla teatralità comica; indirettamente, preparava così la strada per una concettualizzazione etica del *venusto*:

> Alcune allegorie comportano una certa arguzia tipica del parlato, come [...] il passo sulle donne, in cui [Sofrone] si esprime in forma allegorica parlando di molluschi: «Cannelli, conchiglia dalla carne dolce, leccornia delle vedove.» Si tratta di espressioni oscene adatte ai mimi.[123]

Per un autore come Tasso, che ammetteva solo saltuarie e controllate escursioni tematiche e stilistiche nella sfera del *lascivo* e del *ridente*, un simile passaggio poteva determinare l'inserimento o l'esclusione di alcuni scherzi nel poema sulla base del parametro della "onestà" della materia. Si tratta dello stesso parametro attivato nell'argomentazione del libro I per sostenere, contro il Fracastoro, che il diletto giovevole e onesto fosse il fine della poesia, da cui derivava la necessità per ogni poeta, e a maggior ragione per l'eroico, di scegliere soggetti capaci di arrecare soltanto piaceri "onesti". Tali non erano sicuramente i soggetti associati al *venusto* salso, quali i "nani e [le] brutte vecchie c'hanno volto di bertuccia, come avea Gabrina" o Tersite, nano a sua volta:

> Almeno si dee credere che non ogni piacere sia il fine de la poesia, ma quel solamente il quale è congiunto con l'onestà: perché sì come il diletto, il quale nasce dal leggere l'azioni brutte e disoneste, è indignissimo del buon poeta, così il piacere d'imparar molte cose congiunto con l'onestà è suo proprio. Laonde peraventura questo fine non è così da sprezzare

122 Ibid.

123 Demetrio, *De eloc.* 151. Come chiarisce Lombardo (*Commento*, p. 153, nota 378), oltre a designare uno specifico tipo di conchiglia, il termine greco originale alludeva all'organo genitale maschile.

> come parve al Fracastoro nel suo Dialogo de la poesia; anzi paragonandolo a l'utile, è più nobil fine quel del piacere, perciò ch'egli è desiderato per se stesso, e l'altre cose per lui sono desiderate. Laonde in ciò è tanto simile a la felicità, la quale è il fine de l'uomo civile, che niuna cosa si può trovar più somigliante; oltre acciò è amico de la virtù, perché egli fa magnifica la natura de gli uomini, come si legge in Ateneo; onde coloro che amano il piacere e magnanimi e splendidi sogliono divenire. Ma l'utile non si ricerca per se stesso, ma per altro: per questa cagione è men nobil fine del piacere, ed ha minor somiglianza con quello che è l'ultimo fine. Se 'l poeta dunque in quanto poeta ha questo fine, non errerà lontano da quel segno al quale egli dee dirizzare tutti i suoi pensieri, come arciero le saette; ma in quanto è uomo civile e parte de la città, o almeno in quanto la sua arte è sottordinata a quella ch'è regina de l'altre, si propone il giovamento, il quale è onesto più tosto che utile. De' due fini dunque i quali si prepone il poeta, l'uno è proprio de l'arte sua, l'altro de l'arte superiore; ma riguardando in quel che è suo proprio, dee guardarsi di non traboccare nel contrario, perché gli onesti piaceri sono contrari a' disonesti.[124]

Il confronto tra le argomentazioni di Panigarola e di Tasso che, attraverso il recupero di Demetrio, strettamente saldano soggetto, stile e sfera etica degli affetti, chiarisce così il senso dell'operazione mariniana, la quale viene ad acquistare un profilo non solo irriverente, ma dissacratorio. Nel passaggio di Feronia non solo avviene una sistematica operazione di scardinamento della precettistica corrente intorno allo stile *venusto*, ma nel momento stesso in cui Marino elegge una nana e vecchia ("difforme e vecchia", *Ad.* XIII, 92, 2) a soggetto della propria poesia rovescia clamorosamente, a livello intertestuale, l'intera base teorica di Tasso e Panigarola, senza contare infine che ella, nella finzione narrativa, sta esplicitamente commettendo atti di "disonestà" (*Ad.* XIII, 100, 6).[125] La precettistica tassiana, in particolare, appare attaccata da Marino esattamente nel nucleo teorico della trat-

124 Tasso, *Discorsi del poema eroico* I, pp. 499s., facente parte di un più ampio discorso intorno al fine della poesia, non l'utile del Fracastoro, ma il diletto "onesto" del Tasso; cfr. anche Mazzali (*Commento*, ibid., note 3–4), per le postille tassiane sul *Naugerius* del Fracastoro.

125 Nella celebre lettera di «poetica indiretta» inviata ad Antonio Bruni, sulla scorta di Plutarco, Marino si dichiara addirittura convinto che sia possibile allietare (*dar gusto*) il pubblico rappresentando cose brutte e oscene a patto che ciò venga fatto con *imitazione leggiadra*; slega così clamorosamente la poesia *in toto* da qualsiasi implicazione etica: "Veggio ancora che i luoghi imitati son singolari, e v'ha gran parte Nonno e Claudiano amendui lumi inestinguibili della poesia greca e latina. Ma sopra tutto lodo l'imitazione delle sue poesie, perché se (com'ella sa) la poesia tanto è più nobile quanto più imita: questi suoi versi acquisteranno altrettanto maggior applauso quanto è più riguardevole in loro l'imitazione. *Plutarco istesso nel libro* De audiendis poëtis *dice che alcuno rappresenterà cose spiacevoli agli occhi apporterà gusto*, mentre imiterà bene, adducendo gli esempi di Timomaco che descrisse Medea omicida de' propri figli; e di Teone che rappresentò Oreste uccidente sua madre, di Parrasio, che dipinse Ulisse pazzo, *e di Cerefane, che portò agli occhi degli uomini atti lascivissimi; delle quali descrizioni, benché fiere ed impudiche, trae pur diletto il lettore per l'imitazione leggiadra di che i casi sudetti sono arricchiti*" (Marino, *Lettere*, n. 235 ad Antonio Bruni, Di Napoli, a' 12 di marzo 1625, pp. 424–426, qui p. 425); mio cor-

tazione stilistica, nel libro VI dei *Discorsi* sull'elocuzione del perfetto poema eroico e relative restrizioni. Una seconda volta nel cuore del canto XIII, Marino insiste su un'altra "vecchia difforme" (*Ad.* XIII, 134, 6) svelando la reale forma di Falsirena;[126] la presenza della medesima collocazione per descrivere entrambe le figure appare troppo vistosa per essere casuale. La precettistica panigaroliana appare invece attaccata da Marino nel momento stesso in cui Feronia, con atto performativo, svela i propri genitali. Nella particella LXXXV, proprio in relazione al precetto dello pseudo Demetrio già centrale per la dimensione etica del *venusto* tassiano e relativo all'eventualità che il *venusto* degenerasse nel lascivo (*De eloc.* 151), Panigarola lodava gli espedienti di Boccaccio per trattare l'osceno. In modo specularmente opposto a Marino, Boccaccio copriva al posto di svelare: "nelle novelle sue, venendo astretto dalla materia, e dalle occasioni à nominare una infinità di volte il medesimo atto osceno, quasi sempre con allegorie lo coprì".[127]

Talvolta la riflessione cinquecentesca intorno al *venusto* si dimostra ambivalente e ciò ci consente di concludere chiarendo due aspetti centrali dell'opera-

---

sivo. L'*exemplum* di Cerefane, passato alla storia come pittore di "opere lascive", era dello stesso Plutarco (cfr. Antonio Pellegrino Orlandi, *Abcedario Pittorico*, in Bologna, per Costantino Pisatti, 1704, p. 27).

126 *Ad.* XIII, 134: "Soggiunge ancor che non dia punto fede / a le solite sue leggiadre forme, / poi ch'è tutt'arte in lei quanto si vede / e l'essere al parer non è conforme; / e seben d'anni e di laidezza eccede / qualunque fusse mai vecchia difforme, / supplisce sì con l'artifício ch'ella / ne viene a comparir giovane e bella".

127 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. LXXXIV, p. 496. È notevole che, nel tentativo di salvare sia la produzione boccacciana sia la precettistica dello pseudo Demetrio, Panigarola arrivi indirettamente a divellere il principio cardine della poetica religiosa su cui si era basata la difesa della legittimità della poesia dal Medioevo cristiano in avanti. Non meno che nella *Collatio Laureationis*, 'primo manifesto del Rinascimento' per August Buck ("Italien", in: *Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock*, a cura di August Buck, Klaus Heitmann e Walter Mettmann, Francoforte sul Meno, Athenäum 1972, pp. 7–252, qui p. 15), Petrarca aveva sostenuto, con l'autorità di Lattanzio [*Div. Inst.* I, II, 24–25], che l'ufficio del poeta consistesse nel rappresentare il vero sotto il velo della finzione poetica, pur 'trasformandol[o] con una certa eleganza'. Cfr. infatti Petrarca, *Collatio edita per Clarissimus poetam Franciscum Petrarcam Florentinum Rome, in Capitolio, Tempore Laureationis sue*, XIX, 4, in: *Opere latine di Francesco Petrarca*, a cura di Antonietta Bufano, vol. II, pp. 1255–1284, qui pp. 1270s.: "Scire decet, plecarissimi viri, poete officium atque professionem, quam multo, imo fere omnes, opinantur; nam, ut eleganter ait Lactantius, *Institutionum* libro primo: « Nesciunt qui sit poetice licentie modus, quousque progredi fingendo liceat, cum officium poete in eo sit ut ea que vere gesta sunt in alia specie, obliquis figurationibus, cum decore aliquo conversa *traducat*. Totum autem quod referas fingere, id est ineptum esse et mendacem potius quam poetam ». Hec Lactantius"; mio il secondo corsivo. Cfr. In merito August Buck, *Italienische Dichtungslehren: Vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tubinga, Niemeyer 1952, pp. 67–87, aggiornato poi da *id.*, "Italien", 1972, pp. 11–19. La medesima posizione era stata ripresa e ampliata nella *Invective contra medicum* rispondendo con gli

zione stilistica mariniana. Si è visto che, secondo lo pseudo Demetrio, il *venusto* dolce e il *venusto* salso o *ridicolo* si distinguono principalmente per i concetti e per l'elocuzione e solo secondariamente per proposito, esito e luogo d'impiego. Per quanto riguarda il primo punto, Demetrio ritiene che i concetti dell'uno e dell'altro stile siano opposti e non possano essere trasformati l'uno nell'altro; si è detto che è esattamente quel che invece avviene con l'episodio di Feronia. A livello teorico, è interessante che questo procedimento tecnico sia stato descritto proprio da quello stesso Panigarola che, nelle ultime particelle sul *venusto* sopra esaminate, aveva bandito riso e ridicolo dalla sfera della retorica ecclesiastica. Nelle prime particelle sul tema aveva però argomentato con una certa ambivalenza per il *venusto* dolce che tendeva al lascivo e per l'impiego del *ridicolo*, salvandoli con diversi espedienti. Lo sviluppo è prevedibile perché le ultime particelle sono quelle più legate alla necessità comunicativa dell'orazione, al *flectere*, in cui la sfera del riso non deve aver posto e per cui diviene anche legittimo cristianizzare Demetrio in modo radicale. Nelle prime particelle, più legate alla sfera letteraria e più fedeli al modello di Demetrio, Panigarola cerca di mediare invece tra esigenze diverse, quelle legate al proprio gusto letterario o alle proprie convinzioni di filologo e quelle religiose. Proprio per tale necessità di mediazione le particelle hanno implicati notevoli.

Nella particella LXXIII, il predicatore salva un caso di venustà dolce con un doppio espediente. In primo luogo ricorre a un espediente letterario, appellandosi cioè al principio dell'*aptum*. Nella controversa *Cantica di Salomone*, si descriverebbero amori in stile *venusto* perché così richiede il soggetto: come vuole la poetica classicistica, è l'*inventio* cioè a determinare la *elocutio*, secondo un principio teorico che lo stesso Panigarola aveva tuttavia indirettamente smentito più volte

argomenti della poetica religiosa e sulla scorta dei Padri della Chiesa alle tradizionali accuse platoniche e boeziane sulla immoralità della poesia. Con Agostino [*De civ. Dei*, VIII, 13] Petrarca sosteneva che Platone [*Resp*. X, 606b–607a] non avesse realmente voluto muovere tali accuse all'intera poesia, ma solo a quella drammatica e lasciva, separando nettamente queste ultime dalla quella di più degna sorte, come 'con il soffio potente della sua parola separò il grano dalla paglia': "Ut enim constet non de omnibus eum sensisse, sed de scenicis tantum, ipsius Platonis ratio audienda est ab Augustino posita: quia, scilicet, ludos scenicos «indignos deorum maiestate ac bonitate» censebat. [...] Id tamen Platonis iudicium non modo heroycis atque aliis nil nocebat, imo vero multum proderat, quoniam, velut excussor poeticam ingressus in aream, valido verbi flabro grana discrevit a paleis" (Petrarca, *Invective contra medicum*, III, 273–283, in: *Opere latine*, pp. 817–982, qui pp. 908s.). Panigarola sembra al contrario sostenere in questo luogo che Boccaccio sia poeta lodevole proprio perché occulta il vero lascivo trasfigurandolo con le allegorie per renderlo inoffensivo da un punto di vista etico – il vero lascivo è cioè contemplato nel dominio della poesia, a patto che sia abilmente celato.

a livello argomentativo per piegarlo alle esigenze del *flectere* (§ 2.1.4).[128] Ripristinando opportunisticamente la corrispondenza tra *res* e *verba*, il predicatore arriva ad affermare che la *Cantica* consiste in una "egloga pastorale, piena di castissimi amori, descritti fra un pastore, & una pastora, marito e moglie: ha portato quasi necessariamente il soggetto, che lo stile sia stato in nota venusta, e leggiadra".[129] In secondo luogo, per rendere inattaccabile la propria argomentazione vi aggiunge una inoppugnabile motivazione teologica. La *Cantica* è stata così scritta perché così ha voluto la divina provvidenza: "Et oltre quello che la materia hà portato per se medesima, vi ha aggionto lo Spirito santo".[130] Un'altra crepa nella riflessione panigaroliana si avverte quando il predicatore afferma che, per quanto non vi siano casi di venustà salsa nelle *Scritture* e per quanto s. Paolo condanni un simile stile, sia legittimo talvolta ricorrervi, tanto più che "alcun sale, & alcuna arguità, ma modestissima, si trova tal'hora usata da Padri antichi".[131] Interpretando addirittura un luogo biblico come uno "di Christo medesimo arguto, e salso modo di dire", Panigarola indirettamente legittima il ricorso a una battuta – un suo uso moderato e modesto sì, ma pur sempre un uso, definito tra l'altro "burla":

> E vi è chi dice, che di Christo medesimo arguto, e salso modo di dire fu quello in San Giovanni al nono [*Gv* 9, 39–41] quando havendo egli detto, *Veni, ut qui non vident, videant, & qui non vident, cæci fiant*, & havendo per burla risposto i Farisei, *Numquid & nos cæci sumus?* replicò egli con molta gratia, e mutando il sentimento dalla cecità corporale alla spirituale, disse, *Si cæci essetis, non haberetis peccatum*.[132]

Altri espedienti frequenti utilizzati da Panigarola per salvare i passaggi problematici del *venusto* più arguto e lascivo consistono in espedienti teologici, etimologici o letterari, come l'invito a servirsi delle allegorie visto sopra.

Una notevole apertura si avverte nella particella LXXV in cui Panigarola arriva a legittimare un impiego epigrammatico del *venusto*, del motto che crea piacere nel pubblico perché inaspettato. Panigarola descriverà questo procedimento tecnico in termini di "forza d'ingegno" o di "venustà ingegnose", ossia di venustà che generano leggiadria a prescindere dal concetto che rappresentano. Lo spunto

128 Quondam, *Parola*, p. 15 sulla "sensualità repressa" e le "mistificazioni moralistiche" nella Controriforma.

129 Panigarola, *Predicatore*, II, *Discorso ecclesiastico partic. LXXII*, p. 421. Più avanti, con un giudizio motivato da ragioni letterarie e non religiose, Panigarola (ivi, partic. LXXIV, p. 437) rivaluta addirittura e salva le celebri ottave ariostesche dal tema lascivo, «La verginella è simile à la rosa», come una venustà di primo tipo.

130 Panigarola, *Predicatore*, II, *Discorso ecclesiastico partic. LXXII*, p. 421.

131 Ivi, p. 423.

132 Ibid.

era dello stesso pseudo Demetrio, che citava un esempio di Senofonte, definendolo il tipo di "attrattiva più potente":

> Spesso è l'autore a rendere piacevoli anche i contenuti in sé sgradevoli e cupi. Sembra di trovare per la prima volta questo procedimento in Senofonte, il quale ha preso il personaggio torvo e cupo del persiano Aglaitada e ne ha tratto questa divertente battuta: "A sfregarti è più facile sprigionare da te fuoco che riso". Questa è l'attrattiva più potente e quella che più dipende dall'autore. Il contenuto, infatti, era in sé cupo e nemico dell'attrattiva, ma Senofonte mostra, in qualche modo, che è possibile fare dello humour anche con simili argomenti, così come è possibile rinfrescarsi col caldo e riscaldarsi col freddo.[133]

Nella parafrasi, Panigarola trasforma l'esempio pseudodemetriano in un principio tecnico dalla valenza generale, secondo cui l'oratore a proprio "arbitrio" può creare venustà a prescindere dal soggetto con la semplice forza delle parole:

> queste tali venustà sono le più ingegnose, che facciano i ragionanti, e quelle che più pendono dall'arbitrio loro, percioche per farle non hanno bisogno di venustà nella cosa, ma qualunque egli sia il soggetto, eglino la gratia vi formano dentro per se medesimi: come se con cose fredde riscaldassero, e con calde raffreddassero.[134]

Nel commento, che sostanzialmente ripete inalterato il contenuto della parafrasi, si assiste però a un'intensificazione descrittiva, per cui il procedimento viene ottenuto con "tutta forza d'ingegno", "cava[ndolo] quasi à viva forza".[135] D'altro canto, Demetrio riteneva illegittimo contravvenire alla natura del concetto, ma alla luce del contesto storico il termine *ingegno* sembra rinviare a certi noti implicati seicenteschi:

> Veramente è tutta forza d'ingegno quella, della quale parla in questo luogo Demetrio, quando cioè essendo le cose di cui altri parla per se stesse meste, tetrice, e lontanissime dalla piacevolezza, e dal riso, ad ogni modo il dicitore ne cava quasi à viva forza venustà, e motteggi: è grande laude di Senofonte l'essere egli stato il primo che si questa maniera habbia saputo quasi dal ghiaccio cavare il fuoco, e dal fiele il mele.[136]

Panigarola relativizza le *venustà ingegnose* come una eccezione nell'impiego del *venusto*: non è secondo natura che le cose spiacevoli o motteggevoli diventino piacevoli, ma è atto volto soltanto a "sgomentare" le aspettative del pubblico.[137] Gli esempi di "venustà cavate da cose lontanissime dà ogni venustà" tratti dalla lette-

133 Demetrio, *De eloc*. 134–135.

134 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. LXXV, p. 441.

135 Ibid.

136 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. LXXV, p. 441.

137 Ivi, p. 443: "Ma delle quattro cose che dicemmo di sopra, che già tre ne ha fatte Demetrio, mostrate cioè le spezie della venusta, che sono due, la più nobile delle leggiadre, e la più bassa de

ratura profana consistono per lo più in motteggi verbali; si descrive però un atto capace di sgomentare a livello performativo, ossia una rissa:

> Parimenti persona più lontana da piacevolezze, e più bestiale apena possiamo pensare che quella rammentata anche dal Dante di messer Filippo Argenti, huomo forte, sdegnoso, iracondo e bizzarro più che altro. Et anche non era festa da ridere, ove il detto Argenti, preso Brendallo per li capelli, e stracciatagli la cuffia in capo, e gettato il capuccio per terra con le pugna, le quali haveva che parevan di ferro, tutto il viso gli ruppe. Eppure entro ad attione tanto lontana da piacevolezza mesce il Boccaccio un detto piacevolissimo, ove dice seguitando la medesima battuta: *Che non gli lasciò in capo capelli che ben gli volesse*.[138]

La lotta tra Adone e Feronia non si svolge esattamente nello stesso modo, sebbene i capelli abbiano una certa importanza per indirizzare la scena verso allusivi risvolti sensuali: "nel malpolito crin poscia la prese / et a forza di calci al suol la stese" (*Ad.* XIII, 101, 7–8). Dato però che i capelli di Feronia sono malpoliti per rovesciare giocosamente un topos della tradizione amorosa e che l'*aviticchiamento* tra lei ed Adone è commentato dal narratore con un motteggio finale che Panigarola presumibilmente definirebbe salso ("e con l'ugne il graffiò, co' denti il morse, / quanto arrabbiata più, tanto più brutta", *Ad.* XIII, 102, 3–4), l'episodio ricorda molto da vicino il procedimento tecnico descritto a livello teorico dal predicatore. In particolare, lo ricorda non solo per il modello letterario citato della lotta, ma anche per la sua effettiva realizzazione tecnica, che combina all'azione performativa il motteggio verbale – Feronia stessa "motteggi[a]" (*Ad.* XIII, 94, 5).

Si potrebbe dire che Marino realizzi una "venustà ingegnosa", già il tipo più potente secondo l'esempio particolare di Demetrio, ulteriormente potenziata nella sinergia e, per questo, ancora più astratta: essa non va solo contro il concetto originario, snaturando il *venusto* per intenti burleschi, ma lo piega a "forza di ingegno", e non al fine di trasmettere un qualche affetto sostanziale o un qualche valore etico. Un simile *venusto*, che contamina salso e dolce e tende all'ingegnoso, ormai si è lasciato alle spalle non solo il fondamentale principio dell'*aptum* e la tradizionale centralità dell'*inventio*, ma si è slegato anche dal fine pragmatico del *movere*, che era così centrale per la retorica ecclesiastica e che permetteva ancora a Panigarola di rinnegare il *venusto* lascivo, salso e ingegnoso, nonostante il fascino esercitato. Un simile *venusto* che si allontana dai principi retorici tradizionali genera semmai un superficiale e temporaneo effetto di sorpresa e sgomento; si tratta di un esito previsto a livello teorico, se non da Demetrio, almeno

---

i Sali, insegnato l'ordinario uso loro, che è per dilettare, se bene alcuni anche à sgomentare se ne vaglioni: E dettoci quale è l'ordinario loro soggetto, cioè le cose leggiadre, e gratiose: come anche delle tetriche e meste vi è chi per forza d'ingegno le sà cavare".

138 Entrambe le citazioni provengono da Panigarola, *Predicatore*, II, partic. LXXV, p. 442.

dai suoi commentatori e che forse potrebbe contribuire a spiegare l'origine tecnico-stilistica della poetica della "meraviglia" e dello "stupore":[139] come un intervento sul nucleo stesso della riflessione stilistica contemporanea.

Non si intende così affermare che la portata di una tale operazione sistematica, che una tale "estetica dell'effetto" si esaurisca all'interno della riflessione stilistica esaminata, quasi si trattasse esclusivamente di un corollario previsto *ex negativo*. Piuttosto, il programma mariniano sembra svilupparsi secondo direttrici autonome, in cui un rilievo particolare è acquisito dalla sonorità del tessuto testuale. Emilio Russo rileva che l'episodio di Feronia si chiude con un distico dalla marcata "tendenza allitterante":[140] "e sgridando il garrì che la scrignuta, / deputata a servirlo, avea battuta" (*Ad*. XIII, 102, 7–8) Il rilievo, che riconosce l'attenzione mariniana per la sonorità del passaggio, si rivela fondamentale se si ricorda che per Demetrio il *venusto* dolce e salso si distinguevano principalmente anche per l'elocuzione, da cui derivava che al *venusto* dolce si adattassero le sonorità piacevoli (*De eloc*. 173–175), l'ornamento stilistico e i bei termini, mentre al *ridicolo* si adattassero termini bassi e comuni (*De eloc*. 164). Tra i commentatori, Tasso aveva accolto con particolare enfasi l'insegnamento nel libro VI dei *Discorsi del poema eroico* sullo scrivere *grazioso*. Realizzando una sintesi tra due precetti pseudodemetriani dedicati al suono dei nomi piacevoli (*De eloc*. 173–175), e rielaborando liberamente il precetto per cui Demetrio riteneva impossibile descrivere Amore come una erinni (*De eloc*. 132), Tasso aveva affermato:

> che le parole belle e le vaghe e le graziose sono appropriatissime a questa forma, de le quali il Petrarca e 'l Tasso e gli altri composero le loro composizioni, intessendo gli amori e i lusignuoli e i gigli e i ligustri e le rose ne la meravigliosa testura de le rime toscane: perché in niuno altro si leggono questi nomi o gli altri sì fatti così spesso. Ma i concetti e le cose ancora deono essere convenienti, perché 'l poeta indarno proverebbe con la forza de le parole far ch'una Furia infernale rassomigliasse una Venere.[141]

Il rovesciamento mariniano è puntuale, quasi una criptocitazione dell'argomentazione tassiana: per il narratore, Feronia è "Furia, credo, peggior non ha l'inferno" (*Ad*. XIII, 92, 5–6).

Si è visto che il rovesciamento dell'argomentazione tassiana avveniva a livello di *inventio*, quando Marino inseriva in un poema epico una nana brutta e vecchia che compiva atti disonesti affini alla commedia. Significativamente, il rovesciamento avviene anche a livello di *elocutio* perché Feronia viene descritta nel

139 Penso naturalmente alla celebre terzina della *Fischiata* XXXIII: "È del poeta il fin la meraviglia / parlo dell'eccellente, non del goffo, / chi non sa far stupir vada a la striglia".

140 Russo, *Commento*, p. 1348, nota 102.

141 Tasso, *Discorsi del poema eroico* VI, p. 694.

poema sia con voci brutte sia con voci belle dal senso antifrastico: in altre parole, Marino non rinuncia a descrivere un oggetto salso e grottesco con sonorità e voci dolci, compiendo un illecito stilistico. Il poeta ricorre, anzi, ai due registri in simultanea generando una giustapposizione stilistica e fonica che vuole essere insieme sorprendente e straniante. Lo sgomento è doppio perché a quello del protagonista si aggiunge lo sgomento del coevo pubblico letterario, conoscitore della riflessione stilistica cinquecentesca. L'ottava in cui Feronia si alza la gonna conferma l'osservazione a livello microstrutturale giacché combina le vocali di ogni registro tonale. Ricorrono le tonalità basse della O chiusa e di U nella voce *sepoltura* come frattura fonica posta esattamente al centro dell'ottava, mentre il distico finale, denso di O aperta, di A e dei concorsi magnifici delle due, intende suonare gravemente come una massima:

> Poi le luci girò bieche e traverse
> sì che mirando lui mirava altrove,
> e quella bocca ad un sorriso aperse
> che sep**o**lt**u**ra par se s'apre o move,
> e innanzi a lui sì oscene e sì diverse
> di sua disonestà prese a far prove
> che di f**a**stidi**o** **o**gni **a**ltro c**o**r men fr**a**nc**o**
> f**o**r**a** **a**ssai meno a sofferir gi**à** st**a**nc**o**.
> (*Ad.* XIII, 100)

Lo pseudo Demetrio e i suoi commentatori escludevano categoricamente una simile operazione perché le voci salse sono prive di sonorità. Non si adattano né al canto né alla lira, come affermava Demetrio con due esempi di Saffo:

> Per questa ragione Saffo ha uno stile elegante ed è piacevole quando canta la bellezza, e anche gli amori, la primavera, l'alcione. Saffo intesse la sua poesia solo con bei termini. Alcuni li ha coniati lei stessa.
>
> Ma è in modo diverso che si prende gioco dello sposo zoticone e del portiere dei matrimoni, con uno stile cioè molto ordinario e con termini che appartengono più alla prosa che alla poesia; ecco perché queste sue poesie sono più adatte al parlato che al canto e non potrebbero armonizzarsi con il coro né con la lira, a meno che non esista un coro che parli.[142]

Sara Stifano ha recentemente notato che il trittico di canti *Ad.* XII–XIII–XIV, in cui rientra l'episodio di Feronia, fornisce numerosi spunti tematici ai melodrammi secenteschi; ai nostri fini è particolarmente interessante *La Maga fulminata* di Benedetto Ferrari (Venezia 1638), non solo per la sua rilevanza storica, ma perché è l'unico melodramma contemporaneo che mette in musica l'episodio altrimenti censurato di Feronia, pur non dichiarando esplicitamente la fonte letteraria di

142 Demetrio, *De eloc.* 166–167.

provenienza.[143] Dell'episodio di Feronia si riprende non solo il tema, ma anche l'escursione nel registro più basso e l'ambiguità ideologica della figura.[144] La riscrittura del poema avviene quindi per lo più al livello della *inventio* e, per quanto possa esservi una fascinazione a livello di *elocutio*, non si tratta mai di una trasposizione diretta dei versi mariniani. Tale fatto non rende così possibile chiarire se le sonorità mariniane avrebbero potuto rovesciare l'argomentazione pseudodemetriana anche a livello performativo. All'altezza del 1638 si era ormai consolidato un clima ostile al Marino e il poema aveva già suscitato le remore ecclesiastiche:[145] la scelta di non trasporre letteralmente i versi mariniani in musica può pertanto spiegarsi con la circostanza culturale che rendeva troppo rischioso musicare direttamente un autore inviso alle gerarchie ecclesiastiche. Un sistematico confronto tra libretto e poema alla ricerca di corrispondenze puntuali potrebbe chiarire se non vi sia comunque stato qualche prelievo– una sorta di influenza sottile e indiretta tra arti sorelle.[146]

Restando però nell'ambito della sola letteratura, va premesso che una certa suggestione fonica nella *vituperatio muliebris* era tipica del modello di Poliziano e dovuta alla tradizione volgare della frottola: così, in Poliziano vi sono "pennellate linguistiche particolarmente 'basse', anche rispetto al livello medio delle *Rime*".[147] Nell'episodio di Feronia c'è un'ottava isolata che interviene sul tessuto sonoro del testo in modo affine, mostrando ancora una volta come la sonorità sia una fondamentale dimensione di emulazione intertestuale secondo Marino. Il termine *scrignuta*, diffuso nella tradizione realistico-comica,[148] era già di Poliziano (CXIV, 23):

143 Stifano, "Lotta", pp. 10–12.

144 Ivi, pp. 10s., qui p. 10 sulla comicità di Scarabea, che riscrive Feronia e condivide l'atteggiamento stilistico mariniano con un "voluto scivolamento verso il comico, giocando sul filo tra alto e basso. Se anche il personaggio di Scarabea, diversamente da Feronia, è "moralizzato", una serie di ambiguità interne lasciano comunque presagire che "tale moralizzazione sia un velo opportunamente disteso sulla sostanza dell'opera" (p. 10s.), con un'operazione ideologica cioè affine a quella attiva nel testo mariniano.

145 Ivi, pp. 3–6 e note, nonché p. 8 però relativa al melodramma *La catena d'Adone* di Ottavio Tronsarelli.

146 Nessi tra la poesia mariniana e la musica madrigalista del primo Seicento sono stati puntualmente evidenziati da Antonio Vassalli, "Falsirena in musica: un'altra redazione del soliloquio d'amore", in: *Lectura Marini*, pp. 201–211) in riferimento al soliloquio di Falsirena (*Ad.* XII) e musicato dal compositore Sigismondo d'India. La simultanea presenza dei due presso la corte sabauda rende quanto meno ipotizzabile un rapporto di diretta collaborazione tra le arti sorelle (cfr. ivi, p. 203).

147 Delcorno Branca, "Poliziano", pp. 194s., qui p. 195.

148 Cfr. Bettella, *Ugly woman*, pp. 77s., per il rinvio della *scrignuta* di Poliziano alla *scrignutuzza* di G. Cavalcanti, nonché pp. 129s. per l'attestazione del termine nella lirica barocca, ad es. la *bella scrignuta* di G. Salomoni.

Tuttavia el naso le gocciola,
sa di bozzima e di sugna,
più scrignuta è ch'una chiocciola:
po', s'a un tratto el fiasco impugna,
tutto 'l suga come spugna,
e vuole anche ch'i' la baci.
Io la sgrido: "Oltre va' giaci!";
ella intorno pur matteggia.
(Poliziano, CXIV, 21–28)

Così *Ad.* XIII, 102 imita il modello ponendo voci che terminano in U in sede di rima ed eleggendo tra esse, per il distico finale, proprio il termine *scrignuta* (*Ad.* XIII, 102, 7). Marino procede però per intensificazione sonora accostando a queste anche altre voci dense del fonema I, basso e stridente; sceglie inoltre voci dense di plosive dentali sorde e di quei nessi consonantici ritenuti per eccellenza duri, S e R (§ 2.1.3.2), anche in allitterazione:

La fie*r*a gobba in*t*o*r*no a lui ***s***'a***tt***o***rs***e
av***iti***cchia***t***a in mo***str***uo***s***a lu***tt***a
e con l'ugne il g***r***affiò, co' den***t***i il mo***rs***e,
quan***t***o a***rr***abbia***t***a più, ***t***an***t***o più b***r***u***tt***a.
a***i*** ***r***omo***ri***, a le ***stri***da ***I***d***r***a***s***pe co***rs***e
che ***ris***ona***r*** facean la ca***s***a ***t***u***tt***a,
e ***sgri***dando ***i***l ga***rri*** che la ***scri***gnu***t***a
depu***t***a***t***a a ***s***e***r***v***ir***lo, avea ba***tt***uta.
(*Ad.* XIII, 102)

Tale ottava dal tono fonico particolarissimo si spiega dunque come una riscrittura puntuale e isolata della tradizione della frottola e rappresenta pertanto un'eccezione nell'episodio, nonostante la sua posizione significativa: è pur sempre l'ottava con cui esso si chiude, fungendo quasi da manifesto dell'eccellenza di un poeta che sa inserirsi persino in una tradizione popolare con esiti magistrali. Se si osservano però le altre ottave che compongono l'episodio di Feronia, non si avverte un abbassamento sonoro continuo e altrettanto degradante. Se si ricorda un'ottava estremamente significativa dal punto di vista stilistico, l'ottava 100, il termine *sepoltura* non stracciava il tessuto fonico del passaggio: la rottura appariva mitigata dal momento che non avveniva in sede di rima, pareva soffusa dal tono grave del distico finale su cui si chiudeva l'ottava e costituiva l'unico termine con un'uscita in U. Nei 104 versi totali che compongono l'episodio di Feronia, Marino non opera consapevolmente una degradazione del tessuto sonoro, se non in otto versi e per i motivi appena descritti.

Per quanto riguarda la sola sonorità, sussiste quindi un problema fondamentale: agli illeciti operati sul piano della *inventio*, con l'elezione di concetti grotte-

schi e ideologicamente problematici poetati in stile *venusto*, non corrispondono rotture foniche sul piano della *elocutio*. Questo sarebbe non solo l'esito consono per le poetiche e retoriche tradizionali, retori riscoperti compresi, ma rappresenta anche un fatto che scardina, in astratto, lo stesso meccanismo a base del burlesco. Il poeta burlesco modifica la fonte in modo avvertibile, enfatizza le incongruenze e, si potrebbe dire, opera con rotture percepibili, con un "botto" sul piano della *inventio* e della *elocutio*. In Poliziano si avverte un'insanabile contraddizione tra i *baci* e il *matteggiare* della vecchia (CXIV, v. 26; v. 28), evidenziata anche a livello lessicale e fonico quando si oppongono consapevolmente le voci, e dunque anche i suoni, del repertorio amoroso a quelli di registro popolare e basso. Al contrario, Marino maneggia una materia bassa, blasfema e poco etica con estrema disinvoltura finché non si trova costretto a intervenire fonicamente sul tessuto dei versi. In una singola occasione il poeta è disposto a comprometterne l'altezza per attestare il proprio virtuosismo, ma non sembra disposto a procedere oltre: che sia una scelta programmatica o di gusto, egli intende restare nell'*Adone* un poeta dolce, che nelle poesie dei suoi oppositori criticherà la durezza[149] e, pur mettendo in discussione la corrente teoria stilistica sullo stile medio, mantiene saldo il principio della dolcezza dei versi. Questa sorta di reticenza mantenuta nel-

149 Nella *Lettera ad Achillini* la poesia di Stigliani, "fabricatore di Mondi nuovi, ne suoi stracciumi indiani" (p. 27), è criticata dal punto di vista grammaticale e stilistico quale stile basso, duro e sgrammaticato: "Farò veder le bassezze innumerabili, le sciapitezze inenarrabili, *le durezze insopportabili*, gli storcimenti del buon parlare, le contradizzioni delle sentenze, i barbarismi delle frasi, gli storpi della lingua, le freddure degli aggiunti, *le meschinità delle rime*, infino alla falsità delle desinenze" (p. 38). La critica dello stile del Murtola, cui si allude, nella medesima prefatoria, con la perifrasi "stilaccio sì sciagurato che pare appreso dagl'improvisanti di Puglia, o da' pitocchi di Spoleto" (De Maldé, *Commento Sampogna*, p. 40), si sviluppa nella *Murtoleide* secondo le medesime direttrici: quattro *Fischiate* vertono sulla scorrettezza grammaticale della poesia del rivale (*Fischiate* XXII, XXIII, XXVI, LXII, in particolare *Fischiata* XXVI, 5–6: "tu per voler fare il letterut[t]o / rompi il capo a Prisciano poveretto"), ma ben tredici ne sanzionano lo stile (*Fischiate* IV, V, VII, XIII, XIV, XVI, XVIII, XX, XXXVIII, XLII, LVIII, LXXVI, LXXVIII). Inframezzati a più coloriti insulti, sono significativi i rilievi ironici che fanno emergere *ex negativo* le componenti stilistiche valutate positivamente dal Marino: si concentrano sulla dolcezza (*Fischiata* XIV, 4: "quello stil più *dolce* che giuleppe"; *Fischiata* XVIII, 12–14: "dite: sentiste mai senza cavezza / dietro a la Mincia un asino raggiare, / ch'al Murtola s'agguagli per *dolcezza*?"; *Fischiata* XXXVIII, 9–13: "Non so perché la turba che ti stima, non ti dia de gli urtoni e non t'incalzi per vederti cantar sì *dolce* in rima: / e per farti vedere non t'erga e t'alzi / sopra una forca […]"), sull'altezza (*Fischiata* VII, 15–16: "stile *alto* e profondo / […] in catalogo elegante") e sulla componente armonica dello stile (*Fischiata* IV, 9–14: "Anzi vi giuro per fede mia / ch'ogni vostra canzon miracolosa / n'incaca a Orfeo per conto d'*armonia*. Orfeo con la sua cetera armoniosa / traea le bestie: in vostra signoria / son le bestie ed Orfeo tutta una cosa"). Miei i corsivi.

l'*Adone*, ma non nel prototipo burlesco della *Murtoleide*,[150] va tuttavia a scapito del funzionamento dello stesso registro, che si trasforma così in un burlesco improprio: un burlesco sul piano della *inventio* cui corrisponde un burlesco molto controllato, se non quasi assente, sul piano della *elocutio*.[151]

Non è solo il ribaltamento giocoso delle precettistiche di Demetrio, di Tasso o di Panigarola, ma una presa di posizione poetica autonoma che inverte la gerarchia tradizionale, relegando l'*inventio* e il *movere* ai gradini più bassi della piramide e ponendo al vertice l'*elocutio*. Più precisamente, pone al vertice non l'intera *elocutio*, ma la porzione che consente di perseguire a livello tecnico un certo ideale di dolcezza nei versi.[152] Nell'amalgamare le fonti e gli stili, la dol-

150 Cfr. per una conferma Schilardi, *Murtoleide*, pp. 58–61, sulla sonorità dell'opera. Anche Russo (*Marino*, p. 316) rileva puntualmente come il carattere burlesco degli scritti mariniani vari da un'opera all'altra: Marino userebbe "comico di volta in volta a grammatura diversa: le burlesche offrono esiti lontani dagli eccessi grevi della *Murtoleide* e di molti sonetti osceni, e sono piuttosto animate da una tensione a deformare contorni di lingua e realtà, operando congiuntamente sui due piani per stravolgere situazioni e percezioni". Così anche De Maldé, "Polemiche", pp. 86–90, qui p. 89, secondo cui gli scritti burleschi mariniani si caratterizzano per "scalarità stilistica" e "differenziazione tonale". Sebbene i due filologi non stiano specificatamente pensando alla dimensione fonica, si potrebbe ampliare l'indagine seguendo tale direttrice, con risultati sicuramente significativi anche in prospettiva agonistica: si consideri che Stigliani imita il "Marino burlesco e linguaiolante" riproducendo proprio "la buccia fonica delle parole" (Pieri, *Per Marino*, p. 154; sul tema cfr. anche Besomi, *Esplorazioni*, pp. 53–205).

151 Un diverso tipo di burlesco, che prevede lo "impiego di una satira sottile e mai smaccatamente maligna e che può lasciare, pertanto, margini di dubbio riguardo alle intime convinzioni del poeta" per la sua "tendenza dissimulatoria", caratterizza invece la poesia di Tassoni quando deride la coeva poesia moderna, non solo mariniana (Lazzarini, "Eroicomico", pp. 118–126, qui p. 123), attestando una terza modalità con cui è possibile realizzare il burlesco nel Seicento. Al procedimento "autenticamente" parodico della *Murtoleide* (per cui alle rotture sul piano della *inventio* corrispondono chiare rotture sul piano della *elocutio* con calcolati abbassamenti stilistici) e al procedimento mariniano appena riscontrato per l'*Adone* (per cui alle rotture sul piano della *inventio* non corrispondono percepibili rotture sul piano della *elocutio*) si affianca un terzo procedimento di riscrittura ambigua che, nel riprodurre i temi e i moduli stilistici – anche fonici – della fonte "bersaglio", appare seria, ma si rivela parodica se rapportata a circostanze contingenti che ne chiariscono gli intenti: tale è la riscrittura à la Marino operata da Tassoni quanto introduce nella *Secchia rapita* gli idilli mitologici, parodiando un genere che Marino si vantava di aver reintrodotto per primo nella letteratura volgare; come nota infatti Lazzarini (ivi, p. 118), una tale "emulazione senza *défaillances* [...] riuscì tanto bene nel proprio intento da convincere lettori d'eccezione quali Alfieri e Carducci della 'serietà' del passo".

152 Qualora si prestasse fede all'aneddoto riportato da Tesauro (*Cannocchiale*, p. 107) in calce alla sezione sulle "consonanti asprissime" del volgare, si riscontrerebbe come Marino non abbia mai fatto mistero della propria predilezione per le sonorità più dolci: "Et mi ricorda del facettissimo Cavalier Marino, che leggendo una Ode Lattina di Lodovico Porcelletti, in laude di lui, in<-

cezza dei versi sembra comportarsi come una sorta di smalto[153] lucente che ricopre le eterogeneità, anche quelle stesse eterogeneità che dovrebbero fare ridere nell'integrazione, rendendolo il tutto omogeneo sul livello superficiale del testo. È una antica tesi della critica stilistica mariniana, che rilevava la 'atrofia dei contenuti' e la "ipertrofia dei mezzi stilistici' barocchi liquidando Marino come un 'ciarlatano'[154] o svalutando la sua poesia come vuota ma ricca di colori e di luci;[155] qualora tuttavia si deideologizzasse il giudizio di valore dietro questa

ti>tolata alla Horatiana, *Ode Tricolos Tetratrophos*, mostrandosi forte maravigliare, disser ver noi: costui fà questi versi, e non crepa?"; mio corsivo.

153 Penso ai rilievi di Emilio Russo (*Marino*, p. 288), secondo cui il tessuto stilistico dell'*Adone* è "nitore smaltato e lucente", "luccichio plastico e sonoro". Rimando alle imprescindibili considerazioni di Clizia Carminati ("Commistione, ibridazione, amalgama nella poesia di Marino: struttura e imitazione nell'*Adone*" in: *Gattungsmischungen*, pp. 39–58, qui p. 40), che verificano l'adeguatezza delle due categorie formali proposte dal gruppo di ricerca FOR 2305, *amalgama* e *ibrido* (per cui § 1.1); Carminati ritiene che la prima sia opportunamente applicabile allo strato più superficiale del testo mariniano, vale a dire alla *elocutio*: "Marino dà prova di un classicismo onnicomprensivo, ove i materiali vecchi e nuovi che usa per i suoi innesti e per le sue commistioni sono tutti alla pari e interscambiabili. Ed è qui che il concetto di amalgama acquista senso: è sul piano del confronto diretto e minuto col testo che le cose si complicano, e al contempo qualcosa giunge a rendere i testi mariniani del tutto omogenei e unitari. Volendo usare una metafora presa in prestito dalla chimica, potremmo dire che gli ingredienti del miscuglio sono fortemente eterogenei, ma l'esito è un miscuglio omogeneo, in cui i diversi componenti non sono più distinguibili. *Che cosa giunge, dunque, a fare unità alla poesia mariniana? […] Si tratta, ovviamente, di un'omogeneità attinta attraverso lo stile, attraverso un trattamento sempre uguale dei materiali di partenza*". La filologa (p. 54) ritiene pertanto valido un approccio metodologico che consideri la componente sonora per ricostruire la tecnica armonizzante di Marino: "Ampia importanza nell'amalgama assume poi la musicabilità inarrivabile dei versi del Marino"; mio corsivo.

154 Cfr. Friedrich, *Epochen*, p. 673: "Unter den hochbarocken Lyrikern Italiens ist [Marino] der älteste. In seinen Versen hatte die aus Witz und Narrheit, aus Pomp und Raffinesse bestehende, von Gelehrsamkeit gefütterte und durch Kombinatorik in Gang gehaltene literarische Seicento-Techniken noch den Schwung des Neuen, obwohl schon bei ihm selber das Neue rasch durch Selbstwiederholung zum Automatismus wurde. An Begabung überragte ihn kein Lyriker des Seicento. Allenfalls überbot ihn der eine oder der andere durch noch größere Maßlosigkeiten, als er selber sie sich leistete. Doch seinen Ruhm holte keiner ein. Marino war der talentierteste *Charlatan* der italienischen Literatur. Insofern ist sein Ruhm sogar ein historisch begreiflicher"; mio corsivo. Friedrich definisce la poesia seicentesca italiana, esemplarmente la marianiana, 'manieristica' per la predominante attenzione posta sulla forma a scapito del contenuto per suscitare *admiratio*: "[Manierismus] ist eine äußerste Subjektivität, die sich bekundet in der Hypertrophie der Kunstmittel und in der Atrophie der Gehalte […]. Er ist die Sucht, die alles, was sie sagt, nicht um des Ausdrucks, sondern um des Eindrucks willen sagt" (ivi, p. 597).

155 Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, 4 vol., vol. II *Dal Cinquecento al Settecento*, Milano, Einaudi, 1995 [1991], p. 263: "Così egli intreccia immagini note e meno note del mito e della letteratura classica, sprigionandone effetti di luci e colori, prestigiose descrizioni e sontuosi giochi retorici. Ma insieme a questa ricchezza di reinvenzioni, la sua poesia possiede una *musica-*

osservazione, contestualizzandola esclusivamente come reazione di fronte a un preciso procedimento tecnico dagli esiti stranianti, si potrebbe rivalutare con neutralità anche questa tesi sostenendo che essa abbia colto, seppur in modo particolarmente critico e negativo, il funzionamento della poesia mariniana.[156]

3.2 Il principio di indifferenza al soggetto

All'interno della più recente critica mariniana, Clizia Carminati e Marco Corradini hanno concentrato la propria attenzione sul panegirico *Ritratto del Duca di Savoia* (1608) ritenendo che l'opera giovanile potesse fornire indizi utili sulla metodologia compositiva del poeta.[157] Oltre a costituire uno snodo biografico e lettera-

lità tutta esteriore e dispiegata, in un tripudio festoso da paesaggio mediterraneo (e qui si possono scorgere anche i segni della sua napoletanità). Il modo spregiudicato e disinvolto con cui egli sa impiegare le proprie qualità, unito al piacere mai sazio di aderire a tutte le forme visibili dell'esistenza, danno alla poesia e alla figura intellettuale del Marino qualcosa di « barbarico »: c'è come un'esuberanza cieca, che si esalta in se stessa, nel sapersi servire di tutto *per ricoprire di oro e di luce* sia la realtà più immediata del mondo presente, sia i relitti della cultura passata". Mio corsivo.

156 Il principio della dolcezza dei versi, di reminiscenza pseudodemetriana, non solo segue nell'*Adone* una logica propria, ma è marca stilistica utilizzata dallo stesso autore. Nell'epistolario, Marino aveva definito due volte il poema *venusto* e una volta *fiorito*, riprendendo cioè due volgarizzamenti correnti per il *γλαφυρός* (§ 2.2.1). Cfr. infatti Marino, *Lettere*, n. 110 a Fortuniano Sanvitale, di Torino, 1615, p. 188 ("In Parigi penso di dare alle stampe parecchie opere mie, e specialmente l'*Adone*, il quale se bene è poema giovanile, composto ne' primi anni della mia età, nondimeno piace tanto a tutti gli amici intelligenti per la sua facilità e *venustà* che mi son deliberato di publicarlo: e avendo fatta questa risoluzione, l'ho accresciuto ed impinguato in modo ch'è molto maggiore l'aggionta della fabrica nuova che non sono le fondamenta vecchie"), nonché ivi, n. 144, ad Andrea Barbazza, di Parigi, 1620, pp. 268–269, qui p. 168 ("Nè so se [l'*Adone*] corrisponderà all'aspettazione; lo stile può passare per esser *fiorito* e *venusto*, ma la favola è alquanto povera d'azioni. Basta, qualunque sia io lo spaccio al mondo per quello che egli è […]"). Miei i corsivi. Cfr. i preziosi rilievi di Russo (*Marino*, pp. 287–290) sulle stesse epistole; ivi, p. 289, per le implicazioni di queste definizioni stilistiche per il sistema dei generi cinquecentesco: "nell'*Adone* prima ancora che la materia è lo stile a scostarsi dall'epica regolare. *Facilità* e *venustà* designavano un poema nel quale Marino operava senza precetti di genere, addensando tessere irriverenti, incompatibili con l'epica".

157 Per Corradini: id., "Forme dell'intertestualità nel *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuello*", in: *Marino e il Barocco*, pp. 57–100; id., "Forme dell'intertestualità nel *Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuello*", in: *In terra di letteratura*, pp. 15–68; id., "Potere", pp. 159–184; id., *Commento Ritratto*, pp. 9–222. Per Carminati: id., "Postille Stigliani", pp. 443–477; id., *Tradizione*, pp. 97–112. Quale prima edizione moderna dell'opera cfr. anche Giuseppe Alonzo, "Introduzione e Nota al testo", in: Giovan Battista Marino, *Il Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuello Duca di Savoia*, edizione a cura di Giuseppe Alonzo, Roma, Aracne 2011, pp. 7–62.

rio fondamentale per Marino, consentendogli insieme di consolidare la propria posizione presso la corte torinese e di pubblicare un poemetto di maggior ampiezza e di natura diversa, narrativa, rispetto alle prime prove liriche del 1602, il *Ritratto* è l'opera con cui il poeta, nella *Dedica* e sotto lo pseudonimo del Conte di Rovigliasco, presenta per la prima volta l'ideale della *mezzanità*. Dato il contesto parrebbe pertanto ragionevole aspettarsi il più compiuto esempio di tale procedimento tecnico livellante. Le cose, in realtà, non stanno esattamente così: se già dal punto di vista teorico il paratesto sollevava problemi interpretativi e giocava consapevolmente con i paradossi (§ 2.2.1), dal punto di vista tecnico-stilistico il testo stesso sembra entrare in contraddizione con la poetica esposta. Collocandosi inoltre, attraverso il riuso di un medesimo concetto, in una catena di rimandi con la produzione mariniana antecedente e successiva, con la *Strage de gl'Innocenti* e l'*Adone*, il *Ritratto* entra a far parte di (almeno) una triade di opere narrative sistematicamente riscritte dal loro stesso autore.

Questo dato permette di identificare le particolarità stilistiche che accomunano o distinguono un'opera dall'altra, ma anche di trarre conclusioni di ordine più generale relative alla poetica mariniana: in particolare, la modalità con cui Marino tratta il referente del concetto riutilizzato e la diversa configurazione della *mezzanità* nella triade. Il confronto tra le tre opere permetterà di dimostrare come Marino, nel riutilizzare lo stesso concetto in contesti diversi, intaccherà la validità del principio del soggetto poetico sul quale era stato inizialmente sviluppato il concetto stesso, attestando così una certa indifferenza verso il referente originario, considerato interscambiabile secondo opportunità. Il confronto consentirà inoltre di dimostrare come il manifesto stesso della *mezzanità*, il *Ritratto*, operi in parte secondo un principio tecnico diverso. Unito alle constatazioni tratte nel paragrafo precedente sulle implicazioni del ricorso allo stile burlesco per la *mezzanità* (§ 3.1), il dato evidenziato mostrerà come sia necessario graduare questo ultimo ideale stilistico, assumendolo non in senso assoluto, quale unico e solo principio perseguito sistematicamente da Marino nell'intera sua produzione, ma come principio relativo, soggetto a variazioni in senso diacronico e secondo esigenze contestuali. Non per questo, tuttavia, l'ideale della *mezzanità* perderà di importanza restando centrale nell'*Adone* e venendo ripristinato in modo discontinuo anche nel *Ritratto*.

Dato che il presente paragrafo si fonda sull'analisi comparativa di una triade di testi, occorre in primo luogo fornire alcune specifiche indicazioni temporali. La genesi del *Ritratto* è circoscrivibile con certezza a un periodo ben delimitato della biografia mariniana, precisamente ai mesi che vanno dal gennaio al novembre

1608, mese della stampa;[158] la genesi dell'*Adone*, poema realizzato per innesti e lungamente rielaborato dalla gioventù agli ultimi anni del poeta, è notoriamente complessa,[159] ma anche l'esatta genesi cronologica della *Strage* non è faccenda meno articolata. Il prezioso lavoro filologico di Giovanni Pozzi ha permesso di chiarire molte incertezze intorno a questa opera, pubblicata postuma soltanto nel 1632. Secondo Pozzi, l'opera è stata a lungo sullo scrittoio del poeta e rielaborata "in almeno due fasi ben distinte":[160] i primi sviluppi della *Strage* risalgono già agli anni napoletani, a quel periodo cioè di formazione letteraria di cui non si hanno notizie certe pur essendo cruciale per la progettazione delle future opere maggiori,[161] ma il poema verrà ripreso e rimaneggiato dall'autore negli ultimi mesi prima della morte.[162] Pozzi dà notizia di una possibile prima stampa della *Strage* prevista dall'autore per il 1605, che tuttavia non sfocerà nella pubblicazione; nel 1619, l'autore manifesta timori per il futuro della *Strage* e, ben conscio dei contenuti problematici presenti sotto la facciata del tema sacro,[163] teme che essa venga

158 Russo, *Marino*, p. 91; Alonzo, "Introduzione e Nota al testo", pp. 7–61.

159 Pozzi, *Commento*, pp. 103–121; Russo, "Parigi", pp. 267–288.

160 Per la genesi della *Strage* cfr. Giovanni Pozzi, "Introduzione Strage", in: Giovanbattista Marino, *Dicerie Sacre e La Strage de gl'Innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino, Einaudi 1960, pp. 443–463, per la citazione p. 457; si cita il testo della *Strage* seguendo tale edizione. Cfr. inoltre Russo, *Marino*, pp. 232–240; Guido Arbizzoni, "L'ambizione epica: *Gerusalemme distrutta* e *Strage degl'Innocenti*", in: *Marino e il Barocco*, pp. 209–236.

161 Russo, *Marino*, p. 19: "Al servizio del principe di Conca il Marino si fermò per diversi anni, in un passaggio per il quale la scarsità di informazioni biografiche è da intendersi direttamente proporzionale alla fertilità di una stagione poetica. È in questo periodo che il Marino abbinò la poesia d'occasione per gli eventi minimi del mondo napoletano all'avvio di progetti destinati a rimanere aperti per anni e a segnare la sua intera carriera letteraria: l'*Adone*, la *Strage de gl'Innocenti*, la *Gerusalemme distrutta*, le *egloghe boscherecce*".

162 Pozzi, "Introduzione Strage", p. 445.

163 Limitandosi a due ottave esemplari (*Strage* I, 20–21), sarebbe sicuramente risultata controversa la messa in dubbio dei dogmi dell'Incarnazione del Verbo e della Verginità perpetua di Maria, pur se formalmente attribuita a Satana, perché questi indugia in modo ripetuto – ben tre volte nel giro di cinque versi – sulla presunta purezza e inviolabilità della Madonna: "Così freme fra sé. Ma d'altra parte / Stassi infra due, non ben ancor sicuro. / Studia il gran libro, e de l'antiche carte / Interpretar s'ingegna il senso oscuro: / Sa, né però come o con qual arte, / L'alto natal del gran parto futuro, / D'ogni vil macchia inviolato e bianco, / Dever uscir di verginello fianco. / Onde creder non vuol del gran mistero / la meraviglia ai chiari ingegni ascosa: / Come possa il suo fiore avere intero, / Sì che vergine sia, donna ch'è sposa. / E poi, che 'l vero Dio divenga uom vero, / Strana gli sembra e non possibil cosa; / Che lo spirto s'incarni, e che vestita / Gir di spoglia mortal deggia la Vita;" Lo stesso vale probabilmente per l'ottava che inneggia all'onnipotenza di Satana (*Strage* I, 34), pur se attribuita ad Aletto: "Provasti in Ciel, ne la magnanim'opra, / Ciò che sa far con le compagne Aletto; / Né, perch'oggi qua giù t'accoglia e copra / Ombroso albergo e

"castrat[a] dall'Inquisitore"[164] qualora non sia stampata a Parigi. Nel 1621, Marino presenta l'opera al Ciotti come "a mio gusto una delle migliori composizioni che mi sieno uscite dalla penna, e senza comparazione più perfetta dell'*Adone*"[165] e, infine, nel 1624 afferma in due diverse occasioni di essere in procinto di ricorreggerla.[166]

Sebbene questa genesi estremamente lunga e stratificata complichi l'identificazione dei singoli strati linguistici,[167] Pozzi riesce comunque a isolare alcune delle sezioni più antiche dal corpo testuale. Il filologo mostra così non soltanto che Marino non operi uno stravolgimento del testo con la revisione degli ultimi anni,[168] ma dimostra anche che il riuso e l'innesto dei propri componimenti – e non soltanto di quelli altrui – è un principio compositivo sistematicamente funzionante dentro la poetica mariniana fin dalla gioventù.[169] Pozzi isola infatti intere ottave letteralmente trapiantate dal progetto epico giovanile, poi abbandonato, della *Gerusalemme distrutta* al poema sacro della *Strage* nonché altre che fluiscono dalla *Strage* all'*Adone*. Per questa ultima tipologia di prelievo, il filologo è in grado di provare che esso avvenga in questo preciso ordine, dal momento che gli episodi prelevati non rientrano nell'elenco degli argomenti dell'*Adone* fornito dall'autore nel 1605, quando il poema è ancora concepito come un poemetto

ferrugineo tetto, / Men superbir dei tu: ché, se là sopra / Al monarca tonante eri soggetto, / Qui siedi re che libero ed intero / Hai della terra e de l'abisso impero".

164 Marino, *Epistolario* I, p. 219, citato in Pozzi, "Introduzione Strage", p. 445.

165 Marino, *Epistolario* I, p. 298, citato in ivi, p. 446.

166 Rispettivamente Marino, *Epistolario* II, p. 42; *Epistolario* II, p. 69, citati in ibid.

167 Pozzi, "Introduzione Strage", p. 457: "La difficoltà maggiore resta di iscrivere con saldi punti di appoggio nella cronologia mariniana il corpo degli accrescimenti posteriori. Purtroppo, allo stato attuale della nostra conoscenza del Marino, non è possibile cercare un buon sostegno alle ipotesi formulate, neppure nell'argomento linguistico: dovremmo disporre di uno schema sicuro delle scelte linguistiche mariniane e dovremmo conoscere la storia dei suoi acquisti e dei suoi abbandoni".

168 Ibid.: "la *Strage* rappresenta, per quei settori, uno fra i più antichi tentativi mariniani di poesia narrativa; ne risulta di conseguenza che l'assestamento degli anni estremi non fu profondo, tanto che non giunse neppure al restauro completo delle parti più bisognose".

169 Celebre l'osservazione di Stigliani (*L'Occhiale*, p. 162), secondo cui Marino "nel rubare non perdona pure a se stesso". Anche nelle postille a *Ad.* IX, Stigliani (pp. 239–241, qui p. 240) segnala il passaggio di affini porzioni testuali da un cantiere poetico all'altro e, significativamente, dalla *Distrutta* – data erroneamente per mai scritta – alla *Strage* e all'*Adone*: "Né qui mi si risponda, ch'egli questi anni addietro n'abbia pur fatti correre manoscritti alcuni squarcetti di diverse descrizzioni: perche io dirò, ch'essi non erano per se stessi più appropriabili ad un poema, ch'ad un altro. Che ciò sia vero si vede, ch'egli gli hà poi posti tutti dentro all'*Adone*, senza lasciarne un fuori, se non la stragge della presura, e dell'assalto, laquale medesimamente hà trasformata nel poema degl'Innocenti, e fattala diventar più canti".

diviso in tre canti, mentre rientrano già negli argomenti del poema sacro;[170] l'origine dei prelievi che confluiranno nell'*Adone* è quindi sempre da ricercarsi nella *Strage*, che costituisce il precedente cronologico della triade.

Anche nel caso del concetto che verrà esaminato nel presente paragrafo la provenienza del prelievo è certa. Pozzi nota infatti una corrispondenza puntuale, con la dislocazione della stessa ottava da *Strage* I, 48 a *Adone* XII, 29 e la ripresa fedele del concetto:[171]

> L'ottava 48 della *Strage* descrive l'uscita di Crudeltà dall'Averno, nella rispettiva dell'*Adone* è Gelosia; i due testi svolgono un tema pressoché identico: ci si ripresenta dunque la stessa problematica, in due temi uguali svolti successivamente, in cui per il più tardo è stato assunto del materiale, già completamente elaborato, dal testo più antico.[172]

Quale comprova linguistico-stilistica del rapporto di antecedenza tra la *Strage* e *L'Adone*, Pozzi evidenzia una maggior raffinatezza lessicale e chiarezza semantica e sintattica nella riscrittura dentro il secondo testo.[173] A margine di un differente grado di rielaborazione stilistica, vi è dunque una coincidenza tematica e funzionale dei due episodi, con l'ottava in questione che introduce la peripezia nei poemi: come Crudeltà, ispirata da Satana, esce dall'inferno per istigare Erode a compiere la strage dei neonati, così Gelosia esce di propria iniziativa dalla "Tartarea sua caverna oscura"[174] per rivelare a Marte i tradimenti di Venere con Adone.

---

170 Per l'intera dimostrazione cfr. Pozzi, "Introduzione Strage", pp. 447–452.

171 Pozzi (ivi, p. 450) nota come il prelievo dalla *Strage* faccia parte di un più complesso doppio innesto nell'*Adone* per cui due ottave contigue del primo testo (*Strage* I, 48 e I, 49) sono separate e fluiscono quasi inalterate in due diverse sezioni del secondo (rispettivamente: *Adone* XII, 29 e XIV, 43). Si consideri che la seconda ottava prelevata corrisponde perfettamente tra le due opere a livello funzionale, instaurando la medesima atmosfera di un sonno quieto, e dunque disturbabile, a prescindere dall'istanza agente: nella *Strage*, l'ottava introduce l'entrata in scena di Crudeltà quale Furia che turberà il sonno di Erode istigando piani mortiferi; nell'*Adone*, la medesima ottava introduce l'aggressione armata dei briganti, turbando il sonno dell'eroe e dando avvio a una fuga romanzesca e caotica cui faranno seguito ulteriori lutti. Anche Pozzi (ibid.) nota la corrispondenza funzionale, ma senza ulteriori considerazioni sul diverso referente: "Identico è il caso di I 49: è ottava di passaggio, dove si determina una situazione temporale che faccia da premessa a un episodio".

172 Ibid.

173 Ivi, p. 451, per la lettura contrastiva: "Le leggere varianti tra le due redazioni sembrano confermare la precedenza della *Strage*, perché, fino a prova contraria, occorre presumere, nelle correzioni d'autore, un miglioramento effettivo del testo. *Uscì quel sozzo vomito d'inferno* dell'*Adone*, contro *Venne quel mostro a vomitar l'inferno*, sopprime un giro sintattico faticoso; *fiati di peste* è più appropriato che *forza di peste*; e *Irrigidir le stelle* non è semanticamente molto limpido"; corsivo originale.

174 Marino, *Argomento del canto XII*, p. 1180.

Entrambe le istanze malefiche riscrivono l'Aletto virgiliana che, ispirata da Giunone, esce dall'Averno per scatenare l'odio di Amata e di Turno, rispettivamente madre e promesso sposo di Lavinia, contro Enea in seguito alle sue nozze con la giovane.[175] A parità di funzione e affinità di tema, l'affiancamento con il terzo modello, quello virgiliano, attesta immediatamente che il concetto trapiantato nel nuovo contesto dell'*Adone* non corrisponde perfettamente ai modelli: nel caso di Gelosia, è del tutto assente la figura del mandante – un indice importante su cui torneremo tra poco. Volgendosi per intanto alle sole somiglianze tra i testi, basti dire che la base del concetto, quella che garantisce la riscrittura e il passaggio da un'opera all'altra, resta la stessa: come Aletto è Furia, così lo sono anche Crudeltà e Gelosia. Crudeltà "Era costei de le tre Dee del male / Suora ben degna, e fèra oltre le fere" (*Strage* I, 37, 1–2) ed è esplicitamente definita "la quarta furia" (*Strage* I, 46, 8). Le corrisponde esattamente Gelosia: "Da l'Erebo la rea l'origin piglia, / de l'Eumenidi dee quarta sorella" (*Ad.* XII, 26, 3–4), anch'ella di natura simil bestiale: "Tra queste solitudini s'imbosca / non so s'io deggia dir femina o fera" (*Ad.* XII, 14, 1–2). Sulle affinità di Crudeltà e Gelosia con le furie infernali Marino ritorna sette volte nel libro I della *Strage*,[176] tre nel canto XII del-

175 Verg., *Aen.* VII, 323–377. Pozzi (*Commento*, p. 489) adduce come fonte principale il modello ovidiano (Ov., *Met.* II, 791–794), ma la volontà di riscrivere anche l'*Eneide* sembra suggerita da una convergenza temporale che accomuna il poema virgiliano a quello mariniano: come Aletto agisce dopo le nozze di Enea e Lavinia, così Gelosia agisce dopo la celebrazione del matrimonio di Adone e Venere (*Ad.* VIII, 22). Il mito originario non prevede un matrimonio tra Adone e Venere, pertanto Pozzi (p. 397) adduce due ragioni contestuali che potrebbero renderlo necessario nel poema, ragioni comunque conciliabili con la mia interpretazione: "E certamente un santo matrimonio in tempi di così stretta censura serviva sul piano narrativo per riguardo ai temi erotici nella misura in cui serviva il genere dell'epitalamio sul piano della poesia narrativa. Tuttavia, una ragione strettamente narrativa è quella che principalmente suggerisce l'episodio: e cioè il fatto che il racconto iniziato con l'incontro qui concluda la sua virtualità di macchina narrativa; il matrimonio ne è infatti la normale conclusione". Che il matrimonio tra Adone e Venere si riveli poi poco sacro lo lascia intuire Mercurio con il suo stesso "ghigno astuto" (*Ad.* VIII, 22, 1) e con le eloquenti parole rivolte alla dea (*Ad.* VIII, 21, 7–8: "Tu vanne e godi. Io so che 'n tanta gioia / qualunque compagnia ti fora a noia"). Incidentalmente, lo spunto tematico del matrimonio poteva essere offerto a Marino dal Boccaccio, per cui "Fuit igitur Adon […] Veneris maritus" (Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium* II, 53 citato in Pozzi, "Preliminari", p. 206, nota 2).

176 Per la *Strage*, cfr. oltre a *Strage* I, 37, l'argomento del I libro (p. 467): "L'iniquo re de le tartaree grotte / Prevedendo 'l suo mal, s'affligge e rode; / Quindi esce fuor da la perpetua notte / Furia crudele a insospettir Erode"; *Strage* I, 33–34, 1–2: "Lodaro i detti e sollevar la fronte / Le tre feroci e rigide sorelle, / E tutte in lui di Stige e d'Acheronte / Rotar le serpi e scosser le facelle. / – Eccoci – disser – preste, eccoci pronte / D'ogni tua voglia essecutrici ancelle: / Sommo signor di questo orribil chiostro, / Tuo fia l'imporre e l'ubidir fia nostro. / Provasti in Ciel, ne la magnanim'opra, / Ciò che sa far con le compagne Aletto;" *Strage* I, 43: "Le spaventose Eumenidi sorelle / Son sempre seco; e sempre in man le ferve / Furial face; intorno ha Iezabelle, / Scilla, Circe,

l'*Adone*,[177] diradando in questa ultima opera i riferimenti espliciti, ma rendendo l'atmosfera infernale un veicolo implicito, metonimico, della corrispondenza. Similmente, coincidono le conseguenze narrative dell'azione delle due istanze con quelle di Aletto: ne derivano, nel poema sacro mariniano, la strage e la fuga della Sacra Famiglia, nel poema epico virgiliano, la sanguinosa guerra tra troiani e latini e, nell'*Adone*, ricombinando entrambi gli spunti, la fuga romanzesca dell'eroe con relativi lutti e battaglie.

Tra le prime 53 ottave di *Strage* I e le prime 40 di *Ad.* XII vi sono diverse riprese lessicali letterali. Satana è "Sommo signor di questo orribil chiostro" (*Strage* I, 33, 7) e la combinazione della medesima parola-rima e del medesimo aggettivo si rispecchia nell'accorata ingiunzione rivolta dal narratore a Gelosia perché se ne torni all'inferno:

> Vattene, vanne a quell'orribil chiostro
> onde rigor a' tuoi veleni acquisti.
> Non più contaminar lo stato nostro,
> torna, torna a Cocito, onde partisti.
> (*Ad.* XII, 5, 3–6)

Identiche, seppur disposte in modo diverso, le parole-rima (*bosco-tosco-fosco*) con cui Marino descrive i boschi che circondano le dimore infernali di Crudeltà e Gelosia.[178] Da una versione all'altra, grazie alla frapposizione cronologica del cata-

---

Medea ministre e serve. / Son de l'iniqua corte empie donzelle / Le Parche inessorabili e proterve, / Da le cui man fur le sue vesti ordite / Di negre fila di recise vite"; *Strage* I, 46, 7–8: "Tale è l'albergo; e quindi esce veloce / La quarta Furia a la terribil voce"; *Strage* I, 50, 1–2: "Quando le negre piume agili e preste / spiega l'Erinne e 'n Betthelem ne viene"; *Strage* I, 53: "Ciò che di Furia avvea, spoglia in un tratto, / E di forma mortal si vela e cinge".

177 Per l'*Adone* cfr. oltre a *Ad.* XII, 26 anche *Ad.* XII, 13, 5–6 ("s'odon gli angui fischiar, batter le code / de l'empie Erinni entro i tartarei seggi"); *Ad.* XII, 28, 7–8: "di tai fregi laggiù per lor diletto / soglionla ornar Tesifone et Aletto".

178 Carminati ("Carte", p. 194) definisce il "riciclo" di versi già scritti uno dei "capisaldi metodologici" mariniani e nota che, nel riuso, Marino opera "secondo un principio di estrema e quasi sommaria economia" (p. 197) conservando le parole-rima. Il presente paragrafo confermerà questo principio dimostrando inoltre che, nella triade dei testi esaminati, avviene sistematicamente la conservazione delle parole-rima provenienti dai propri testi più antichi. Parimenti è da evidenziare come la conservazione delle parole-rima provenienti dai testi altrui costituisca per Marino una sottile e imprescindibile possibilità per sfidare il modello durante la riscrittura (cfr. ad es. § 2.2.1 per le parole-rima tassiane e le implicazioni poetiche della loro ripresa). Nel caso presente, la catena di rime *bosco-fosco-tosco* è dantesca, come riconosce Pozzi (*Commento*, p. 280, nota 139) già per *Ad.* IV, 139; cfr. infatti il serpente di Psiche (*Ad.* IV, 139, 1–5): "Quando del cupo suo nativo *bosco* / da la fame ad uscir per forza è spinto, / d'un verde bruno e d'un ceruleo *fosco* / mostra l'ali fregiate e 'l dorso tinto. / Squallido d'oro e turgido di *tosco*". Così, le stesse parole-rima originariamente dantesche correlano due testi mariniani (*Strage* e *Adone*) e, dentro il

logo delle piante maturato in un idillio dall'atmosfera altrettanto infernale quale *Orfeo*,[179] si specifica la tipologia delle piante, ma non cambia il dato fondamentale che le accomuna, ossia che tutte loro rifuggano il sole:

> Circonda il tetto intorno intorno un ***bosco***,
> Ch'ha sol d'infauste piante ombre nocenti;
> Ogni erba è peste ed ogni fiore è ***tosco***,
> Sospir son l'aure e lacrime i torrenti.
> Pascon quivi, per entro a l'aer ***fosco***,
> Minotauri e Ciclopi, orridi armenti
> Di draghi e tigri, e van per tutto a schiere
> Sfinge, iene, ceraste, idre e chimere.
> (*Strage* I, 45)

> L'infausto noce e di nocente ***tosco***
> consperso il tasso e 'l funeral cipresso
> rendon quel sempre al sol nemico ***bosco***
> con le pallide chiome ispido e spesso.
> Per entro il sen caliginoso e ***fosco***
> d'ogni intricato suo calle e recesso
> marciscon l'ombre, e l'aria è densa e nera
> quasi meno che notte e più che sera.
> (*Ad.* XII, 8)

Del catalogo degli animali orribili che circondano la dimora di Crudeltà (*Strage* I, 45, 7) si ritrovano presso la grotta di Gelosia almeno i draghi e le tigri, sebbene tale collocazione venga separata e distribuita, nel testo tardo, in due ottave diverse:

> Van per burroni cavernosi e cupi,
> per balzi inaccessibili et inculti,
> per erme sempre e solitarie rupi,
> o popolate sol d'aspri virgulti,
> draghi a tutt'ore immansueti e lupi
> sotto tenebre eterne errando occulti.
> Piangono i fonti e 'n flebile concento
> sospira e spira ancor spavento il vento.
> (*Ad.* XII, 9)

poema tardo, due diversi canti (*Ad.* IV; *Ad.* XII). Nel caso di *Strage* I, 45 e *Ad.* XII, 8 la ripresa è motivata da una evidente riscrittura del medesimo concetto semantico *(bosco terribile, dimora delle furie*), mentre per *Ad.* IV, 139 il motivo non è immediatamente comprensibile; vi è tuttavia corrispondenza puntuale tra il serpente infernale di *Ad.* IV e le furie di aspetto serpentino che agiranno rispettivamente in *Strage* I e in *Ad.* XII (cfr. in merito § *infra* nota 197). Per tale motivo le dimore delle tre figure appaiono a Marino del tutto sovrapponibili l'una all'altra; la loro descrizione può pertanto servirsi delle medesime parole-rima.

179 Il riferimento al cipresso, proveniente dall'idillio *Orfeo* ("Vennevi il dritto e funeral cipresso, / piramide de' boschi, arbor gigante", *Orfeo*, 769–770), è stato identificato da Russo (*Commento*, p. 303, nota 177) già per *Ad.* II, 177, 6, ma per questo testo tardo di matrice infernale Marino rielabora spunti della *Strage*. Cfr. ad es. il particolare della "sferza viperina", che nella *Strage* è in mano a tre vergini demoniache, esplicitamente identificate poi con le tre furie nell'*Orfeo*: "Tre rigorose vergini vicine / Sono assistenti a l'infernal tiranno, / E con sferze di vipere di spine / Intente sempre a stimularlo stanno" (*Strage* I, 9, 1–4); "Mentr'ei così cantava, / umiliate e molli, / l'Eumenidi superbe / gittâro in fondo a Lete / le viperine sferze" (*Orfeo*, 344–348). Aletto era "virgo sata Nocte" già nell'*Eneide* (Verg., *Aen.* VII, 331).

> Raro fra lor s'ascolta accento d'Eco,
> troppo rigidi alberghi a' suoi dolori.
> Se la chiaman talor Tigri o Leoni,
> son le risposte sue fulmini e tuoni.
> (*Ad.* XII, 11, 5–8)

La descrizione delle due dimore e il doppio catalogo delle bestie feroci che le circondano riconfermano la volontà di riscrivere il poema virgiliano puntualmente, almeno per quanto riguarda *L'Adone*. Marino recupera infatti la descrizione notturna della dimora di Circe, a sua volta caratterizzata da boschi inviolati e in cui si ritrovano altri animali feroci non presenti nell'ottava originale della *Strage*, ma presenti invece nel poema tardo, come leoni e lupi.[180] Significativamente, la descrizione della dimora circea apre lo stesso canto da cui è prelevato l'intero episodio di Aletto, attestando così un riuso sistematico della fonte virgiliana.

Nella *Strage*, Crudeltà ha un seguito di ancelle infernali, in parte personificazioni generiche (la Vendetta, lo Sdegno, il Furore, la Guerra, la Strage, la Rabbia e la Morte),[181] in parte figure bibliche, mitologiche e storiche:[182]

180 Verg., *Aen.* VII, 10–20: "Proxima Circaeae raduntur litora terrae, / dives inaccessos ubi Solis filia lucos / adsiduo resonat cantu tectisque superbis / urit odoratam nocturna in lumina cedrum, / arguto tenuis percurrens pectine telas. / Hinc exaudiri gemitus iraeque leonum / vincla recusantum et sera sub nocte rudentum / saetigerique sues atque in praesaepibus ursi / saevire ac formae magnorum ululare luporum, / quos hominum ex facie dea saeva potentibus herbis / induerat Circe in voltus ac terga ferarum" Nell'*Eneide*, la presenza delle belve risponde a una logica narrativa precisa fornendo un *exemplum* indiretto della ferocia della maga: si tratta di esseri umani trasformati. In ambedue i testi mariniani tale logica viene meno e gli animali feroci si limitano a rinviare per analogia e per metonimia, con i loro ruggiti, alla ferocia delle furie. L'accento sul modulo fonico era già di Virgilio.

181 *Strage* I, 40: "V'ha la Vendetta in su la soglia e 'n mano / Spada brandisce insanguinata ignuda; / Havvi lo Sdegno, e col Furor insano / E la Guerra e la Strage anela e suda; / Con le minaccie sue fremer lontano / S'ode la Rabbia impetuosa e cruda; / E nel mezzo si vede in vista acerba / La gran falce rotar Morte superba". Molte delle personificazioni ancillari di Crudeltà, compresa Crudeltà stessa, si rincontrano nell'*Adone*, nel medesimo canto, quando Gelosia giunge al cospetto di Marte (*Ad.* XII, 55–56) restandone atterrita: "Innanzi al carro e d'ogni intorno vanno / turbe perverse e di sembiante estrano. / L'altero Orgoglio, il traditore Inganno, / Omicidio crudel, lo Sdegno insano, / l'Insidia, che 'l coltello ha sotto il panno, / e la Discordia con due spade in mano, / il Furor cieco, il Rischio desperato, / il Timor vile, e l'Impeto sfrenato. / La Stizza v'ha che di dispetto arrabbia, / l'Ira vi sta, che batte dente a dente, / la Vendetta si morde ambe le labbia / ed ha verde la guancia e l'occhio ardente, / la Crudeltà d'imporporar la sabbia / gode del sangue de l'uccisa gente, / e fra strazi e dolori e pianti e strida / rota la falce sua Morte omicida". L'ultimo verso che chiude entrambi i cataloghi (*Strage* I, 40, 8; *Ad.* XII, 56, 8) si ripete identico.

182 Il passaggio conferma così anche per la *Strage* una tendenza individuata da Corradini ("Marino e la Bibbia", in: id., *In terra di letteratura*, pp. 69–106, qui p. 85) per le *Dicerie Sacre* e per l'*Adone*, vale a dire "la giustapposizione di *exempla* tratti dalla Bibbia, dalla storia antica e dalla

Le spaventose Eumenidi sorelle
Son sempre seco; e sempre in mano le ferve
Furial face; intorno ha Iezabelle,
Scilla, Circe, Medea ministre e serve.
(*Strage* I, 43, 1–4)

L'accompagnano inoltre le Arpie, la personificazione della Fame con le sue vittime mitologiche (Erisittone, Tantalo, Progne, Attreo, Licaone), nonché la più celebre gorgone del mito, divenuta ora sua coppiera (*Strage* I, 42, 7–8: "Medusa entro 'l suo teschio a la crudele / Porta, in sangue stemprato, a bere il fele"). Le ancille mitologiche di Crudeltà si ritrovano tutte nell'*Adone*, nell'invettiva contro Gelosia che apre il canto XII, contribuendo ad accentuare l'identificazione tra le due figure:

O di buon genitor figlia crudele,
che 'l proprio padre ingratamente uccidi,
e le dolcezze altrui spargi di fiele
e le gioie d'Amor rivolgi in stridi,
infame Scilla ch'a spiegar le vele
sol per lor danno i naviganti affidi.
sfinge arrabbiata, abominanda Arpia,
per cui virtù si perde, onor s'oblia,

spaventevol Medusa, empia Medea,
che l' senso impetri e la ragione incanti.
Circe malvagia, iniqua maga e rea,
possente in belve a trasformar gli amanti,
qual più mai da l'abisso uscir potea
infelice cagion de' nostri pianti?
Cruda ministra di cordogli e pene,
propizia al male et aversaria al bene.
(*Ad.* XII, 1–2)[183]

letteratura, senza che nella loro presentazione intervenga un qualsiasi criterio gerarchico". Come nota Corradini, prima di lui Giovanni Pozzi (*Commento*, pp. 62–64) per l'*Adone* e infine Carminati (*Inquisizione*, p. 40–124; pp. 237–241) per la produzione mariniana sin dai suoi primi sviluppi, una tale simultaneità nella serialità dei riferimenti attesta l'ambigua e problematica indifferenza ideologica di Marino che mischia sacro e profano, condannando indirettamente i suoi stessi testi all'*Indice*: il poeta "non compie il minimo sforzo per discernere un diverso contenuto di verità negli esempi proposti" (Corradini, "Bibbia", p. 86), con derivante "scorrimento insensibile tra i due piani" (Carminati, *Inquisizione*, p. 89). A mio avviso, questo procedimento tipico per testi tanto diversi attesta anche come Marino agisca secondo una visione interamente pragmatica del materiale da impiegare durante il processo compositivo, nel senso che delineeremo tra poco.

183 La maggior parte degli esempi mitologici, biblici e letterari citati nei due poemi narrativi ricorrevano già associati alle furie in un sonetto sul tema della *carne vituperata*; cfr. infatti Marino, *Rime Sparse* XX: "Di quest'empia sacrilega e profana / Fu l'empia Iezabel tipo et imago, / Che

Gelosia a sua volta è accompagnata da uno stuolo di personificazioni ancillari ("Questa de l'empia vecchia è la famiglia, / di lei ben degna, a lei conforme anch'ella", *Ad*. XII, 26, 1–2), che dalla singola ottava originale della *Strage* passano a occuparne ben quattro nell'*Adone* (*Ad*. XII, 23–26). Sono l'Errore "cieco" (*Ad*. XII, 23, 1), il vigilante Sospetto, il "Pensier tacito e solo" (*Ad*. XII, 23, 3), l'Invidia, lo Scandalo, l'Odio, la Disperazione, la Follia, il Pentimento, la Miseria, il Travaglio, il Dolore, il Pianto. L'ultima personificazione ancillare di Crudeltà, Morte, si identifica esplicitamente con Gelosia nell'*Adone*:

> Del Tiranno de l'alme antica figlia,
> nacque col mondo e Gelosia s'appella.
> Non so come tal nome avesse in sorte,
> devendosi chiamar piutosto Morte.
> (*Ad*. XII, 26, 5–8)

Sin qui il concetto originario è riproposto in modo estremamente simile nel testo più tardo. Appare così confermato il principio compositivo mariniano che Clizia Carminati ha recentemente elaborato sulla base di un'analisi esemplare del *Ritratto* e definito "omologia di concetto",[184] per cui il concetto originario viene traslato dal poeta in un nuovo contesto molto simile a quello di partenza senza grossi stravolgimenti semantici. In particolare, Carminati ritiene che tale principio operi già al momento stesso della *inventio*, in assoluta coerenza con la divisione alfabetica secondo materia

di sangue innocente aprendo un lago / Fa de l'uom folle ognor strage inumana. / Chi ritragger la vuol, di Tigre Hircana, / Di Serpe Cirenea, d'Arabo Drago, / Volto le dia, non leggiadretto e vago: / Formi Progne crudel, o Scilla insana. / Faccia Medea, Medusa, Alcina, Armida, / O Circe, o Sfinge, o Vipera, o Cerasta, / Hidra, Chimera, Arpia, Furia omicida: / Ché indegna è ben (se l'arte tanto basta) / Che donna si dipinga, o che s'incida / Donna che 'n sé di Dio l'effigie ha guasta". La giustapposizione seriale e concentrata dei riferimenti, di molto amplificati nel sonetto rispetto ai due poemi, attesta indirettamente il funzionamento dello zibaldone mariniano: è probabile che tutti questi riferimenti fossero annotati sotto il medesimo concetto di *donna empia e crudele che fa strage di uomini*. Cfr. Marino, *Rime Sparse* XVIII per la *Lettera di Rodomonte a Doralice*, 124–132, che riutilizza molti dei medesimi riferimenti, furie comprese: "Donna più non dirò, ma ingorda fera; / Fera non già, ma scelerata maga; / Furia peggior ch'Aleto, o che Megera. / Orsa di sangue uman non è sì vaga, / Né leonza sì pronta a l'altrui danno, / Come tu rendi al cor squarciata piaga. / Almen se porta altrui strazio ed affanno / O Vipera affricana o Tigre Armena, / Usa la rabbia sì, ma non l'inganno".

184 Carminati, *Tradizione*, p. 98. Piantoni ("Intertestualità", pp. 98s.) fornisce ulteriori dettagli tecnici sui riusi mariniani: Marino opererebbe per "congruenza di argomenti prescelti anche laddove il legame fosse dato da processi di mediazione topica", con memoria "tematica o sintagmatica", attingendo cioè a un campo semantico contiguo o recuperando il sintagma tale e quale.

dello zibaldone;[185] solo successivamente i concetti prescelti sarebbero "perfettamente assimilati e trasposti nella mirabile *elocutio* del Marino".[186]

Il principio dell'omologia del concetto è attestabile anche per due ulteriori prelievi dalla *Strage* tratti anch'essi dall'esordio del libro I: l'uno è riutilizzato da Marino sempre nel canto XII, l'altro nel canto seguente. Per quanto riguarda il canto XII, molte delle personificazioni ancillari di Crudeltà, Crudeltà stessa compresa, si reincontrano quando Gelosia giunge al cospetto di Marte (*Ad.* XII, 55–56) e ne rimane così atterrita da voler desistere dal proprio proposito e tornare indietro. Già la coppia di parole-rima *mano-insano* attesta la volontà di riciclare il passaggio del testo più antico, ma è estremamente significativo l'ultimo verso che chiude entrambi i cataloghi (*Strage* I, 40, 8; *Ad.* XII, 56, 8). Si ripete infatti identico, se non per la variazione dell'attributo finale di Morte:

V'ha la Vendetta in su la soglia e 'n ***mano***
Spada brandisce insanguinata ignuda;
Havvi lo Sdegno, e col Furor ***insano***
E la Guerra e la Strage anela e suda;
Con le minaccie sue fremer lontano
S'ode la Rabbia impetuosa e cruda;
E nel mezzo si vede in vista acerba
La gran falce rotar Morte superba.
(*Strage* I, 40)

Innanzi al carro e d'ogni intorno vanno
turbe perverse e di sembiante estrano.
L'altero Orgoglio, il traditore Inganno,
Omicidio crudel, lo Sdegno ***insano***,
l'Insidia, che 'l coltello ha sotto il panno,
e la Discordia con due spade in ***mano***,
il Furor cieco, il Rischio desperato,
il Timor vile, e l'Impeto sfrenato.

La Stizza v'ha, che di dispetto arrabbia,
l'Ira vi sta, che batte dente a dente,
la Vendetta si morde ambe le labbia
ed ha verde la guancia e l'occhio ardente,
la Crudeltà d'imporporar la sabbia
gode del sangue de l'uccisa gente,[187]
e fra strazi e dolori e pianti e strida
rota la falce sua Morte omicida.
(*Ad.* XII, 55–56)

185 Carminati, *Tradizione*, p. 98: "laddove si parla di Annibale, Marino ricorre a un sonetto di Tansillo su Annibale; laddove si descrive un fanciullo che si arma, ricorre alla scena della *Liberata* in cui una fanciulla indossa un'armatura pesante; laddove descrive due vipere che il duca bambino sconfigge in culla, imita l'episodio omologo del mito di Ercole e la celeberrima scena di Laocoonte nell'*Eneide*. Possiamo dunque immaginare Marino, che di fronte alla necessità di nominare Annibale o le serpi, consulta il suo zibaldone con gli esempi «ridotti sotto capi per ordine d'Alfabeto» alla voce 'Annibale' o 'serpe' e vi trova il passaggio di Tansillo o di Virgilio che lo aveva colpito durante la lettura". Cfr. Marino, *Lettera ad Achillini*, p. 51, sulla struttura dello zibaldone: "Vero è che cotal repertorio ciascuno se l'ha a fare a suo capriccio et con quel metodo ordinarlo che può più facilmente improntargli le materie quando le cerca".

186 Carminati, *Tradizione*, p. 98.

187 Del tutto coerentemente nella *Strage*, gli interni della dimora di Crudeltà sono interamente ricoperti di sangue: "Per le pareti abominandi ***ordigni***, / Onde talor sono i mortali offesi, / De la

Per quanto riguarda il canto XIII, la descrizione infernale di Satana (*Strage* I, 6–8) sembra esser stata riciclata da Marino nella descrizione del temibile Orgonte, mandato da Falsirena a catturare Adone fuggito. Nelle descrizioni vi sono alcune convergenze degne di nota: entrambe le figure hanno corpi massicci ("membruto corpo", *Ad.* XIII, 256, 3; "membri d'acciaio", *Strage* I, 8, 7), bocche minacciose, ciglia folte e corna in testa, seppur per motivi opposti, l'uno fisico, l'altro metaforico. Le corrispondenze sono comunque abbastanza sparse da poter risultare casuali, tanto più che non sono tradite da parole-rima o da collocazioni identiche:

Giudice di tormento e re di pianto,
D'inestinguibil foco ha trovo e vesta;
Vesta, già ricco e luminoso manto,
Or di fiamme e di tenebra contesta.
Porta (e sol questo è del suo regno il vanto)
Di sette corna alta corona in testa;
Fan d'ogn'intorno al suo diadema regio
Idre verdi e ceraste orribil fregio.

Ne gli occhi, ove mestizia alberga e morte,
Luce fiammeggia torbida e vermiglia.
Gli sguardi obliqui e le pupille torte
Sembran comete, e lampadi le ciglia;
E da le nari e da le labra smorte
Caligine e fetor vomita e figlia;
Iracondi, superbi e disperati
Tuoni i gemiti son, folgori i fiati.

Con la vista pestifera e sanguigna,
Con l'alito crudel, ch'avampa e fuma,
La pira accende orribile e maligna,
Che 'nconsumabilmente altrui consuma.
Con amaro stridor batte digrigna
I denti aspri di rugine e di schiuma;
E de' membri d'acciaio entro le fiamme
Fa con l'estremo suo sonar le squamme.
(*Strage* I, 6–8)

Orgoglio ha nome, altri l'appella Orgonte,
de la Superbia e del Furore è figlio.
In bocca sempre ha le minacce e l'onte,
traverso il guardo e nubiloso il ciglio.
Due gran corna di toro ha su la fronte,
d'orso la branca e di leon l'artiglio.
Ha zanne di mastino, occhi di drago:
figurar non si può più sozza imago.

Grossa e rauca la voce e la statura,
emula de le torri, ha di gigante,
e del membruto corpo a la misura
lo smisurato spirto è ben sembiante.
Pietà, ragion, religion non cura,
perverso, inessorabile, arrogante,
bruno il viso, irto il crine, il pelo irsuto,
temerario così come temuto.
(*Ad.* XIII, 255–256)

fiera magion fregi ***sanguigni***, / In vece v'ha di cortinaggi, appesi: / Rote, ceppi, catene, aste, ***macigni***, / Chiodi, spade, securi ed altri arnesi, / Tutti nel sangue orribilmente intrisi / Di fratelli svenati e padri uccisi" (*Strage* I, 41). L'identica ripresa delle parole-rima *ordigni-sanguigni-macigni* per descrivere gli interni della dimora di Marte (*Ad.* XII, 37) attesta la volontà di riscrivere il testo più antico: "Havvi ancor vari arnesi e vari ***ordigni***, / timpani audaci e bellicose trombe, / mazze, pali, troncon, stocchi ***sanguigni***, / balestre, archi, zagaglie e dardi e frombe, / corde, rote, roncigli, azze e ***macigni***, / e granate volanti e palle e bombe, / scale, gatti, arieti e quanto in terra / guerriero adopra o può servire a guerra".

Il comune richiamo al drago (in Orgonte gli "occhi di drago", *Ad*. XIII, 255, 7; in Lucifero, in modo più indiretto, le "squamme", *Strage* I, 8, 8) permette tuttavia di cogliere il riuso del medesimo concetto e di sciogliere un caso di riscrittura che potrebbe altrimenti sembrare, a prima vista, piuttosto sottile e inconsistente. I due testi vanno infatti incrociati con una terza opera mariniana, il settimo e unico canto sopravvissuto della *Gerusalemme distrutta*, dove il *tertium comparationes* è indicato per intero. Il Lucifero squamato della *Strage* ("Fa con l'estremo suo sonar le squamme, *Strage* I, 8, 8) si spiega soltanto conoscendo l'episodio della *ecfrasis* dello scudo dell'Arcangelo Michele che riporta la vittoria su Satana nella *Distrutta*:

> D'oro ha lo scudo, ove è di vario smalto
> l'Angel fellon effigiato e finto,
> l'empia congiura, e 'l temerario assalto,
> la gran contesa, e l'aversario vinto:
> fiamma, fumo, venen mirasi d'alto
> spirar l'orribil Drago in giù respinto,
> e sparso di squallor livido e giallo
> impallidire nel pallido metallo.
> (*Distrutta*, VII, 74)[188]

L'ottava della *Distrutta* riscrive letteralmente la venuta del Drago, incarnazione del male, nell'*Apocalisse* di Giovanni:[189]

> Apparve un altro prodigio nel cielo: ecco un gran drago rosso, con sette teste e dieci corna e sulle teste sette diademi. La sua coda trascinava un terzo delle stelle del cielo e le scagliava sulla terra. Il drago si fermò davanti alla donna che stava per partorire, per divorarle il figlio non appena lo avesse partorito. [...] E in cielo fu battaglia: Michele e i suoi angeli combattevano col drago. E il drago combatteva, e gli angeli suoi, ma non vinsero, e non si trovò più luogo per essi nel cielo. E fu precipitato giù il gran drago, il serpente antico, quel che si chiama Diavolo o Satana, quello che fuorvia l'intero mondo; fu precipitato sulla terra e con lui furono precipitati i suoi angeli. (*Ap*. 12, 3–9)

188 Giambattista Marino, *Gierusalemme distrutta e altri teatri di guerra*, a cura di Marzio Pieri, Parma, La Pilotta 1985, pp. 11–88, qui p. 29. Sulla morfologia della *Distrutta* (posth. 1626), esito di una commistione tra il poema epico e il poema sacro, nelle sue implicazioni per gli sviluppi dell'epica post-tassiana cfr. Emilio Russo, "Marino e l'intreccio dei generi letterari, dalle *Rime* all'*Adone*", in: *Gattungsmischungen*, pp. 59–74, qui pp. 61–65.

189 *Apocalisse di Giovanni*, traduzione e postfazione di Massimo Bontempelli, Milano, SE 1987, p. 51. L'elezione di testi sacri quali fonte di ispirazione anche lessicale per i mostri dell'*Adone* era già stata notata da Guardiani ("I trastulli del cinghiale", in: *Lectura Marini*, pp. 301–316, qui pp. 306s.), secondo cui il cinghiale che ucciderà Adone è una puntuale riscrittura del Behemoth. Guardiani si focalizza però sulle implicazioni esclusivamente ideologiche di tale procedimento, senza considerare quelle tecniche.

Pur con alcune licenze minori, riguardanti il numero delle teste, delle corone e delle corna, le prime due rispettivamente unificate da Marino in una e le ultime ridotte da dieci a sette, si spiega così perché Satana, nella *Strage*, abbia sul capo un diadema di sette corna. Probabilmente Marino ha preso come base per alcuni particolari fisici di Orgonte anche il capitolo seguente dell'*Apocalisse* in cui sono descritte le bestie al servizio del Drago. Pur ricordando un felino, particolare tralasciato dal poeta, la Bestia del mare ha "le zampe quasi d'orso e le fauci come quelle di leone" (*Ap*. 13, 2), così come Orgonte ha "d'orso la branca, e di leon" non le fauci ma "l'artiglio" (*Ad*. XIII, 255, 6). Al pari della Bestia del mare, la Bestia che sale dalla terra è dotata di "due corna da agnello" (*Ap*. 13, 14), che in Orgonte diventano "[d]ue gran corna" taurine (*Ad*. XIII, 255, 5).

La *Distrutta* chiarisce il motivo per cui Marino varia il particolare degli artigli di Orgonte rispetto all'archetipo: nel testo giovanile Lucifero ha infatti "mostruoso artiglio" (*Distrutta*, 20, 5). Sempre attraverso la *Distrutta*, che introduce il concetto di Lucifero come "Gigante del Ciel" (*Distrutta*, VII, 17, 2),[190] si spiega anche il riferimento alle membra massicce di Satana nella *Strage*, ma anche la "statura / […] di gigante" (*Ad*. XIII, 256, 2) di Orgonte. Entrambe le figure muggiscono e ruggiscono al posto di parlare: così Orgonte davanti a Falsirena ("e 'l parlar, ch'egli face a la donzella, / è muggito, e ruggito, e non favella", *Ad*. XIII, 257, 7–8) e così Satana, quando ha notizia del futuro concepimento di Cristo: "– Ohimè – muggiando – ohimè – dicea qual veggio / D'insoliti portenti alto concorso?" (*Strage* I, 26, 1–2); "S'ascose il viso entro le branche, e sciolse / Ruggito che 'ntronò l'atre caverne" (*Strage* I, 19, 5–6). L'omologia di concetto tra Orgonte e Lucifero-Satana, che in questo caso funziona perfettamente, va però al di là del semplice dato fisico. In primo luogo, li accomunano infatti due tratti caratteriali, l'orgoglio e la superbia che, in un caso, hanno determinato il nome e la progenie di Orgonte, ma che, nell'altro, hanno determinato la definitiva caduta dell'angelo. Ambedue gli attributi connotano rispettivamente Satana nella *Strage* ("De' fregi tuoi vagheggiatore altero, / De l'altrui seggio usurpator rubello, / Trasformato e caduto in Flegetonte, / *Orgoglioso* Narciso, empio Fetonte", *Strage* I, 19, 5–8) e Lucifero nella *Distrutta*, sempre in relazione alla vittoria di Michele Arcangelo ("Del mirabil Thaù l'insegna altera / sciòrre il Campion di Dio quivi si vede, / aurea è la

190 Pieri (*Commento Distrutta*, p. 70, nota 17) nella statura gigantesca di Lucifero legge un indice del "sincretismo […] (e dell'amore per le cose a specchio)" mariniano, per cui "la ribellione degli angeli malvagi di Dio biblico ripeta (forma di 'doppio' che insieme afferma e distorna l'attendibilità della 'historia') la rivolta dei Giganti contro Zeus, che li fulminò dall'alto dell'Olimpo". Lo afferma lo stesso Marino nella *Musica* (Marino, *La Musica* 4, p. 174), rivedendo "la rovina degli angioli nei Giganti"; sempre su questa *Diceria* cfr. *infra* nota 192. Lucifero era definito "Angel gigante" anche nelle *Rime Sacre* (XXXI, 8).

lancia sua, qual fu la vera, / che del mostro *superbo* il tergo fiede", *Distrutta*, 75, 1–4).[191] Come già in altri casi ne *L'Adone*, Orgonte combina due distinti elementi in uno.[192]

Il legame tra Orgonte, Lucifero e Satana si mostra ancora più stretto se si nota la presenza di una collocazione letterale tra la descrizione di Orgonte e di Luciferno, il tracotante e mostruoso personaggio che gareggia al concorso di bellezza di *Ad.* XVI contro il protagonista: il suo nome parlante è un composto di *Lucifero* e *inferno*[193] e, non casualmente, proviene proprio dalla Scizia – la terra di Gelosia secondo *Ad.* XII, 7, 2. Se Orgonte ha "irto il crine, il pelo irsuto" (*Ad.* XIII, 256, 7), Luciferno al contrario ha "irta barba e […] irsuta chioma" (*Ad.* XVI, 150, 6). I sostantivi e aggettivi sono i medesimi, solo ricombinati a specchio all'interno della stessa opera:

> Grossa e rauca la voce e la statura,
> emula de le torri, ha di gigante:
> e del membruto corpo a la misura
> lo smisurato spirto è ben sembiante.
> Pietà, ragion, religion non cura,
> perverso, inessorabile, arrogante,
> bruno il viso, irto il crine, il pelo irsuto,
> temerario così come temuto.
> (*Ad.* XIII, 256)

> Vien Luciferno il fier dopo costui,
> così di Scizia un saracin si noma.
> Il Saca e 'l battrian soggiace a lui,
> il Margo ha vinto e la Sarmazia ha doma;
> e la gloria rapir presume altrui
> per irta barba e per irsuta chioma.
> Mostra ruvide membra, ossa robuste,
> lungo capo, ampie nari e tempie anguste.
> (*Ad.* XVI, 150)

Per quanto vi siano poche identiche collocazioni tra la descrizione fisica di Satana nella *Strage* e di Luciferno nell'*Adone*, lo svolgimento del tema è simile. Comune è

191 Solo come inciso, è interessante la tesi fonetica di Gian Piero Maragoni ("Orgonte e Armillo. Due ritratti fra le ottave dell'*Adone*", in: *Filologia e critica* 2 (2011), pp. 287–298, qui p. 297, nota 30), secondo cui il nome di Orgonte opera una ulteriore "magnifica[zione]" del modello tassiano di Argante, alternando le vocali nel nome originario, "mercé il fonosimbolo dell'innovativa vocale posteriore […] «o» come sinestetico segnacolo di timbri ottonacei e tinte cromose". È un'ipotesi che si allinea con quanto sostenuto in precedenza (§ 2.1) sul tono grave attribuito al fonema O in seguito alla ricezione del trattato ermogeniano.

192 Orgonte non è quindi soltanto "una sorta di variazione di Orgoglio" (Russo, *Commento*, p. 1408, nota 225, 1). La sostanziale sovrapposizione tra Lucifero e Fetonte, indizio di un sincretismo ideologico per problematica sovrapposizione di sacro e profano, era già presente nella *Musica*, in un fondamentale passaggio difensivo che verte proprio sul tema: "Sotto queste bende misteriose non solo si celano le fallacie delle bugiarde Deità degli Etnici, ma chiunque con zelo pio e con impegno catolico prende a spiarle addentro, vi si può contemplare eziandio adombrati assaissimi sacramenti della Cristiana religione. Così ritroverà in un certo modo (quantunque imperfetto) figurata la Trinità in Gerione, la generazione eterna in Minerva, la creazione dell'uomo in Prometeo, la rovina degli Angioli ne' Giganti, *Lucifero in Fetonte* [etc.]" (Marino, *La Musica* 3–4, p. 174); mio corsivo.

193 Già Pozzi (*Commento* pp. 604s.) ritiene che Luciferno sdoppi e si opponga a un Adone dai tratti cristologici.

l'iniziale soffermarsi, pur con diversa caratterizzazione, sugli stessi tre elementi, gli *occhi*(*o*), la *luce* contenutavi e le *nari*. Non la voce, ma lo sguardo di Luciferno corrisponde agli effetti dei ruggiti di Satana: entrambi generano tempesta, nella *Strage* letteralmente tuoni e fulmini, nell'*Adone* metaforicamente una lotta tra Aquilone ed Egeo. Se l'alito di Satana infiamma l'ambiente circostante ("avampa e fuma", *Strage* I, 82), Luciferno emette a sua volta un "denso fumo" (*Ad.* XVI, 154, 3). Li accomuna infine la corporatura fisica massiccia:

Ne gli **occhi**, ove mestizia alberga e morte,
Luce fiammeggia torbida e vermiglia.
Gli sguardi obliqui e le pupille torte
Sembran comete, e lampadi le ciglia;
E da le **nari** e da le labra smorte
Caligine e fetor vomita e figlia;
Iracondi, superbi e disperati
Tuoni i gemiti son, folgori i fiati.

L'**occhio** pien di terrore e di bravura,
in fra nero e verdiccio, altrui spaventa,
e con torvo balen di **luce** oscura
la fierezza e 'l furor vi rappresenta.
Portamento ha superbo e guatatura
sì feroce et atroce e violenta,
che rassembra Aquilon qualor più freme,
e col torbido Egeo combatte insieme.
(*Ad.* XVI, 151)

Con la vista pestifera e sanguigna,
Con l'alito crudel, ch'avampa e **fuma**,
La pira accende orribile e maligna,
Che 'nconsumabilmente altrui consuma.
Con amaro stridor batte digrigna
I denti aspri di rugine e di schiuma;
E de' membri d'acciaio entro le fiamme
Fa con l'estremo suo sonar le squamme.
(*Strage* I, 7–8)

Con la test'alta e con le **nari** rosse,
con furibonda e formidabil faccia,
sbuffando un denso **fumo** egli si mosse,
a guisa di leon quando minaccia.
Snudò le terga ben quadrate e grosse,
brandì le forti e nerborute braccia,
di forza, di vigor, d'asprezza piene,
scropolose di muscoli e di vene.
(*Ad.* XVI, 154)

Seppur con variazioni importanti, è probabile che alla descrizione di Satana nella *Strage* soggiaccia la descrizione di Luciferno in *Ad.* XVI,[194] basata a sua volta, per

194 A favore di questa ipotesi anche le collocazioni identiche nella descrizione di Satana ("Ne gli occhi, ove mestizia alberga e ***morte***, / Luce fiammeggia torbida e vermiglia. / Gli sguardi ***obliqui*** e le pupille ***torte***", *Strage* I, 7, 1–3) e nell'invettiva, di molto ampliata, pronunciata contro Luciferno (*Ad.* XVI, 157): "Chi non ravisa in quel color ferrigno / di questo cavalier tremendo e forte, / e 'n quel volto tra scialbo et olivigno / de le Furie l'effigie e de la ***Morte***? / Non vedete qual folgore sanguigno / da le luci saetta ***oblique*** e ***torte***, / con cui di seminar prende ardimento / tra bellezze et amori odio e spavento?". Presumibilmente, alla base dell'autocitazione sta un'ottava ariostesca di suggestione infernale, in cui la medesima catena di rime descrive le arpie: "Erano sette in schiera e tutte / volti di donne avean, pallide e ***smorte***, / per lunga fame attenuate e asciutte / orribili a veder più che la ***morte***. / L'alaccie grandi avean, deformi e brutte; / le man rapaci, e l'ugne incurve e ***torte***" (*Of* XXXIII, 120, 1–6). Ucciso infine per "strano prodigio e repentino" (*Ad.* XVI, 246, 2) da una freccia di Amore per aver osato negare la vittoria di Adone, Luciferno riprodurrà letteralmente la caduta di Satana; cfr. infatti *Is.* 14, 12: "Quomodo *cecidisti* de caelo Lucifer,

la collocazione vista sopra, sulla precedente descrizione di Orgonte in *Ad.* XIII. È inoltre probabile che il richiamo al "leone" (*Ad.* XVI, 154, 4) per caratterizzare il portamento insieme minaccioso e regale di Luciferno sia basato su una reminiscenza mariniana dello stesso Orgonte, che ha di "leon l'artiglio" (*Ad.* XIII, 255, 6), ma anche dell'archetipo apocalittico della Bestia del mare, che del leone aveva le "fauci" (*Ap.* 13, 2).[195] Le medesime suggestioni "infernali" caratterizzano così cinque diversi personaggi dalla funzione simile (Satana, Orgonte, Lucifero, Bestia del mare, Luciferno),[196] generando una catena di rimandi tra almeno quattro testi, partendo dall'*Apocalisse* ed arrivando ai tre mariniani (*Distrutta*, *Strage*, *Adone*), nonché una rete di rinvii dentro lo stesso *Adone*.[197]

---

qui mane oriebaris?"; *Ad.* XVI, 246, 7: "*Cadde* e giacque il meschin gelido e muto". Cfr. inoltre Marino, *Rime Sacre* XXXI, 8: "Fulminato *cadesti*, Angel gigante". Nei medesimi termini è descritta anche la fine di Orgonte: "La *caduta* d'Orgonte ci dinota il fine dove va a parar la superbia, la qual quanto più arrogantemente presume d'opprimer altrui, tanto più profondamente viene a precipitare" (Marino, *Allegoria al canto XIV*, p. 1417); "Et ecco alfine il fin (prendete essempio / temperari superbi) a cui soggiace / l'alterigia mortal, che giusto scempio / dal ciel aspetta, e l'insolenza audace. / *Cadde*, e *caduto* ancor mostrò quest'empio / segni d'ira arrogante e pertinace: / con atti di furor, non di cordoglio, / minacciando spirò l'ultimo orgoglio" (*Ad.* XIV, 154). Miei i corsivi.

195 Cui si somma un doppio prelievo dantesco e tassiano, assunto con poche variazioni, segnalato da Stigliani (*L'Occhiale*, p. 357) per l'ottava 154. Cfr. infatti *Purg.* VI, 64–66: "Ella non ci dicëa alcuna cosa, / ma lasciavane gir, solo sguardando / a guisa di leon quando si posa"; *Gl* X, 56, 1–3: "Sol con la faccia torva e disdegnosa / Tacito si rimase il fer Circasso: / A guisa di leon, quando si posa"; *Ad.* XVI, 154, 4: "a guida di Leon quando minaccia".

196 Almeno un altro personaggio dell'*Adone* si inserisce per omologia di concetto nella fitta rete di rimandi intratestuali: si tratta del gigante Membronio, "fiero scita" (*Ad.* XX, 137, 7), "pien di superbo e temerario orgoglio" (*Ad.* XX, 139, 1), dal "bieco sguardo" per la tendenza a "torcer le luci" (*Ad.* XX, 141, 1–2), nonché "membruto" (*Ad.* XX, 183, 8); costui, una volta battuto nei giochi funebri, a sua volta cadrà (*Ad.* XX, 185, 1–4: "Cadde con quel fragor che suole al basso / cader smosso da l'onde argine o ponte / e parve apunto che scosceso il sasso / venisse quasi a dirupare un monte"). Giacché Guardiani ("Teatro", p. 331) individua in Membronio una controfigura del cinghiale che uccide Adone, il discorso potrebbe essere ulteriormente ampliato.

197 Un altro episodio dell'*Adone* riconferma infatti la riscrittura dei propri testi secondo il principio della *omologia del concetto* attestando un'ulteriore e complessa stratificazione testuale. Nella novelletta del canto IV, le due malvagie sorelle di Psiche, mosse da invidia, cercano di separare gli amanti persuadendo la giovane a sorprendere Amore nel sonno, contravvenendo agli avvertimenti di questo ultimo: per convincerla della natura mostruosa dello sposo le due parlano di un 'serpente smisurato' e 'velenoso' secondo uno spunto già apuleiano (Apul., *Met.* V, 17: *immanem colubrum multinodis voluminibus serpentem, veneno noxio colla sanguinatem hiantemque ingluvie profunda*, qui pp. 338s.). Così, il medesimo concetto del serpente infernale (che suggerisce a sua volta per associazione le figure di Lucifero, Satana, Luciferno etc.) giustifica il passaggio di intere porzioni testuali da un'opera all'altra e da un canto all'altro. Sono numerose le collocazioni ripetute identiche e le sovrapposizioni tematiche tra la descrizione fatta dalle sorelle (*Ad.*

Limitandosi a constatare marginalmente che anche le parole rivolte da Orgonte a Falsirena riecheggiano, di molto amplificate, la promessa di Aletto a Sa-

IV, 134–142) e i passaggi della *Strage* e dell'*Adone* già analizzati. Solo a titolo di esempio tra i moltissimi, il "fier serpente; […] / serpente crudele" (*Ad.* IV, 135, 6–7) ha come il Satana della *Strage* "sonore squamme"; identica anche la rima *squamme-fiamme* che chiude le ottave in entrambi i testi: cfr. *Strage* I, 8, 7–8 ("E de' membri d'acciaio entro le *fiamme* / Fa con l'estremo suo *sonar* le *squamme*") e *Ad.* IV, 142, 7–8 ("e ribattendo le *sonore squamme*, / Mongibello animato, aventa *fiamme*"). Come Luciferno, il serpente sbuffa fumo (*Ad.* XVI, 154, 3: "*sbuffando* un denso *fumo* egli si mosse"; *Ad.* IV, 137, 3–8: "Da' minacciosi e spaventosi lumi / esce strano fulgor, ch'arde il terreno, / e di nebbia mortal torbidi *fumi* / infetti di pestifero veleno / *sbuffando* intorno, a lato a te si caccia / e fa la cova sua fra le tue braccia"). Uno stesso squallore giallo-dorato accomuna il drago della *Distrutta* e il serpente dell'*Adone*: cfr. *Distrutta*, VII, 74, 5–8 ("fiamma, fumo, venen mirasi d'alto / spirar l'orribil Drago in giù respinto, / e sparso di *squallor* livido e *giallo* / impallidire nel pallido metallo") e *Ad.* IV, 139, 4–6 ("mostra l'ali fregiate e 'l dorso tinto. / *Squallido d'oro* e turgido di tosco, / di macchie il collo a più ragion dipinto"); che tale squallore sia poi di origine metallica è chiarito nell'ottava seguente quando le squame sono paragonate a una cotta di maglia (*Ad.* IV, 140, 7–8: "il tergo e 'l petto armato a piastre e maglie, / di doppie conche e di minute scaglie"). Infine, il serpente infernale ha molto in comune con le stesse furie Crudeltà e Gelosia, nello specifico l'aspetto serpentino e gli effetti mortiferi sulla natura; cfr. almeno *Ad.* IV, 141 ("Livido foco che le selve appuzza / spira la gola et *aliti* nocenti. / Vibra tre lingue e ne le fauci aguzza / un tripartito pettine di denti. / Sanguigne schiume da la bocca spruzza, / *et ammorba co' fiati gli elementi*; / l'aure corrompe, mentre l'aria lecca, / strugge i fior, l'erbe uccide, e i campi secca") con *Strage* I, 47 ("Tosto che fuor de la vorago oscura / Venne quel mostro a vomitar l'Inferno, / Parvero i fiori intorno e la verdura / Sentir forza di peste, ira di verno. / Poria col ciglio instupidir natura, / Inorridire il bel pianeta eterno, / *Irrigidir le stelle e gli elementi*, / Se non gliel ricoprissero i serpenti") e con *Ad.* XII, 29 ("Tosto che fuor de la spelonca oscura / uscì quel sozzo vomito d'inferno, / sentiro i fiori intorno e la verdura / *fiati* di peste et *aliti* d'Averno. / Poria col ciglio instupidir Natura, / inorridire il bel pianeta eterno, / *intorbidar le stelle e gli elementi*, / se non gliel ricoprissero i serpenti"). Per il serpente della novelletta Russo (*Commento*, pp. 451–455, note 138–144) segnala la ripresa di ulteriori fonti classiche e – significativamente nell'ottica di un riuso sistematico – una parallela riscrittura dell'idillio *Proserpina*. Per l'episodio del serpente (*Ad.* IV) è utile cfr. Stigliani (*L'Occhiale*, pp. 101–103), che se ne serve per dimostrare una serie di problemi di ordine logico nella *dispositio* degli argomenti: il poema peccherebbe di "iscompiglio" e "cianciume", anteponendo, posponendo o intramezzando in modo sconveniente e illogico parti dello stesso episodio. In realtà, i problemi rilevati si spiegano se si legge il passaggio come riscrittura di singole tessere isolate provenienti da testi diversi collocate in un unico episodio secondo il principio dell'omologia di concetto, per cui il riuso seriale di tutti i modelli disponibili prevale sulla logica narrativa. Carminati (*Tradizione*, p. 101, nota 10; p. 103, nota 15) nelle vipere affrontate dal Duca di Savoia nota la puntuale riscrittura del serpente di Psiche (*Ad.* IV) e del drago della *Distrutta* (VII, 74) e sostiene pertanto che "il *Ritratto* diventa fonte dell'*Adone*, Marino fonte di sé stesso" (p. 101, nota 10). I riferimenti qui evidenziati consentono di complicare ulteriormente tale fondamentale assunto critico con una vera e propria rete di rimandi incrociati.

tana nella *Strage*[198] e che pertanto molto altro si potrebbe dire sui numerosi innesti dai testi giovanili, ci si riaggancia all'opinione di Giovanni Pozzi, il quale ritiene la *Strage* "testo infinitamente ritoccato, accresciuto, devastato con prelevamenti in favore dell'*Adone*",[199] notando che lo stesso avviene per la *Distrutta*, non solo a livello di ripresa puntuale, ma a livello di ispirazione globale, per la strutturazione stessa dell'episodio o dei concetti. Tra tutte le possibili riprese dalla *Strage*, comunque, il riuso dello medesimo concetto traslato da Crudeltà a Gelosia è particolarmente interessante a livello di *elocutio* per l'insistenza sul modulo fonico, che va intensificandosi nell'*Adone* maturando e amplificando uno spunto della *Strage*, nonché per la diversa modalità di trattamento del dispositivo patetico, per cui l'alterazione a livello di *dispositio* è resa subito evidente dalla riscrittura letterale della stessa ottava ad opera del poeta.

Fin dagli esordi della *Strage*, Marino imposta l'episodio così che emerga con una particolare *evidentia* sonora. Già a livello performativo, la dichiarazione di guerra rivolta da Satana al Cielo ha immediate conseguenze auditive giacché la prima reazione delle istanze demoniache è quella di produrre un fracasso infernale.[200] A livello sonoro, i quattro versi che descrivono tale reazione sono caratte-

198 Cfr. *Strage* I, 35 ("Se valer potrà nulla industria o senno, / Virtù d'erbe o di pietra, o suon di carmi, / Inganno, ira ed amor, che spesso fenno / Correr gli uomini al sangue e trattar l'armi, / Tu ci vedrai, sol che ti piaccia, a un cenno / Trar le stelle dal ciel, l'ombre dai marmi, / Por sossovra la terra e 'l mar profondo, / Crollar, spiantar da le radici il mondo") e gli *adynata* da *Ad.* XIII, 258–262; cfr. ivi in particolare 259, 5: "Vuoi ch'io ponga sossovra Olimpo et Ossa?"; 260: "[Vuoi] ch'io scacci di laggiú l'empie sorelle? / ch'io snidi di lassù la luna e 'l sole? / I denti svellerò da le mascelle / al rabbioso mastin da le tre gole. / Catenato trarrò giú da le stelle / lo dio ch'esser invitto in guerra suole. / Facil mi fia, se punto ira mi move, / tor l'inferno a Plutone, il cielo a Giove"; 262: "I poli sgangherar de l'asse eterno / purché 'n grado ti sia, mi parrà poco. / II gran globo terren vo con un perno / a guisa di paleo librar per gioco. / Il fulmine passar del re superno / al corso e di vigor vincere il foco, / e stracciar a due man l'istesso cielo / né piú né men come se fusse un velo". Le parole di Aletto ricordano inoltre tutte le tecniche magiche, necromanzia compresa ("Trar […] l'ombre dai marmi", *Strage* I, 35, 6), cui Falsirena ricorre per incantare Adone.

199 Pozzi, "Introduzione Strage", p. 602.

200 La connotazione caotica – nel senso sonoro del termine – dell'Inferno rovescia il principio dell'armonia auditiva che caratterizza il Paradiso secondo la teoria dell'armonia delle sfere di ispirazione pitagorico-platonica, teoria a fondamento del *Paradiso* dantesco (Anna Maria Chiavacci Leonardi, *Commento*, p. 28, nota 78); cfr. infatti Dante, *Par*. I, 76–81: "Quando la rota, che tu sempiterni / Desiderato, a sé mi fece atteso, / Con l'armonia che temperi e discerni, / Parvemi tanto, allor, del cielo acceso / De la fiamma del sol, che pioggia o fiume / Lago non fece mai tanto disteso"; sul tema cfr. almeno Chiara Richelmi, "Circulata melodia. L'armonia delle sfere nella *Commedia* di Dante Alighieri", in: *De Musica. Annuario del Seminario Permanente di Filosofia della Musica* 5 (2001), <https://sites.unimi.it/gpiana/dm5/dm5dancr.htm>. Sono molto grata a Simona Regazzoni per l'osservazione pertinente. Specularmente, l'Inferno dantesco si caratterizza per disfonia; cfr. infatti *Inf.* III, 22–30: "Quivi sospiri, pianti e alti guai / risonavan per l'aere sanza

rizzati da un modulo fonico densissimo di fricative labiodentali e alveolari sorde (*f*, *s*), dentali sorde (*t*) e plurivibranti (*r*), i suoni aspri per eccellenza nella tradizione fonica cinquecentesca (§ 2.1.3.2). Per la loro contiguità scandiscono un ritmo martellante:

> Loda**r**o i de**tt**i e **s**olleva**r** la **fr**on**t**e
> Le **tr**e **fe**roci e **r**igide **s**o**r**elle,
> E **tu**t**t**e in lui di **St**ige e d'Ache**r**o**n**te
> **R**o**t**a**r** le **s**e**r**pi e **sc**o**ss**e**r** le **f**acelle.
> (*Strage* I, 33, 1–4)

L'evidenza sonora si attenua nelle tre ottave seguenti, ma il richiamo di Satana che convoca Crudeltà genera un nuovo innalzamento del tono. La ferocia della furia è preannunciata dal distico finale della ottava 37, che combina i suoni aspri e duri delle plosive, delle fricative alveolari e labiodentali sorde e delle plurivibranti con due coppie di nome e aggettivo poste in sede di rima e dense dei due fonemi vocalici più gravi per la tradizione, A e O (§ 2.1.1). A questi si accompagna il fonema ritenuto prototipico per il pianto (§ 2.1.3.2), la nasale bilabile (*m*):

> Era costei de le tre dee del male
> Suora ben degna e fera oltre le fere,
> E sen gia d'or in or battendo l'ale
> A riveder quelle malnate schiere,
> Vaga di rinforzar l'esca immortale
> Al foco onde bollian l'anime nere
> Nel **p**iù **s**ec**r**e**t**o b***a***r***a***t***r****o*** **p**r***o*****f**o**nd*o***
> Del **s**e**mp**r**e** **tr**i**s**t**o** e l***a***g**r**i**m*oso*** **m**o**nd*o***.
> (*Strage* I, 37)

A livello insieme performativo e fonico, l'introduzione della figura di Crudeltà passa a sua volta per il senso dell'udito, realizzandosi nuovamente con particolare *evidentia* sonora. L'ottava 38 è infatti densissima dei fonemi vocalici e conso-

---

stelle, / per ch'io al cominciar ne lagrimai. / Diverse lingue, orribili favelle, / parole di dolore, accenti d'ira, / voci alte e fioche, e suon di man con elle / facevano un tumulto, il qual s'aggira / sempre in quell'aura sanza tempo tinta, / come la rena quando turbo spira". Sul tema cfr. anche Maria Antonietta Epifani, "«Verso i Cieli»: Parole, suoni e musica dall'*Inferno* al *Paradiso*", in: *Treccani*, 14 giugno 2021, <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_322.html>. Epifani ritiene che la disfonia caratterizzi la totalità dell'Inferno non appena varcatane la soglia, per cui "[p]otremmo affermare che la prima cantica è il regno della "non musica"". L'esasperazione fonica nella rappresentazione mariniana del panorama infernale è pertanto lecita sia dal punto di vista teologico sia dal punto di vista letterario autorizzandone la sperimentazione tematico-stilistica in altra direzione, secondo le linee tracciate nel presente paragrafo.

nantici aspri e duri già visti, cui va unendosi il fonema vocalico U, dal tono lugubre, posto in posizione rilevante nell'*incipit* del primo verso. Particolarmente evidente appare altresì il distico finale, con la combinazione delle fricative alveolari e labiodentali sorde (*s*, *f*). La disposizione di tali fonemi in una perfetta struttura chiastica trimembre (per cui: *s*–*s*–*f* / *f*–*s*–*s*) dimostra come l'inserimento delle fricative sia mirato: il poeta intende introdurre nel tessuto testuale un modulo fonico specifico per Crudeltà quale istanza dai tratti subdoli e serpentini, per riprodurre a livello onomatopeico il sibilo e il fruscio delle sue chiome. È un procedimento tecnico che ricorda analoghe ricerche foniche condotte da Imperiale nello *Stato rustico* per imitare mimeticamente il soffio dei venti (§ 2.2.2) e che nella *Strage* conoscerà grande sviluppo. Marino riprenderà infatti tale modulo anche in seguito, sperimentando e insieme perfezionando il procedimento:[201]

> Ulularo tre volte i cavi spechi,
> Tre volte rimbombar l'ombre profonde,
> E fin ne' gorghi più riposti e ciechi
> Tonar del gran Cocito i sassi e l'onde.
> Udì quel grido, e i suoi dritt'occhi in biechi
> Torse colei da le tartaree sponde,
> E per ri**s**po**s**ta al ***f***ormidabil nome
> ***F***è **s**ibilare le **s**erpentine chiome.
>
> (*Strage* I, 38)

La terribilità di Crudeltà è inoltre attestata dagli interni della sua dimora, ma anche queste impressioni visive passano per il senso dell'udito. Nell'ottava 39, Marino sperimenta in modo particolare con i fonemi vocalici lugubri e cupi delle parole-rima (O, U), eleggendo voci bisillabiche (salvo "oscura", v. 2), ricche di plosive e affricate sorde nonché di bilabiale nasale. Di nuovo è attivato da Marino il modulo fonico specifico di Crudeltà, ma questa volta le fricative alveolari e labiodentali sorde sono distribuite nei versi centrali dell'ottava. Nel distico finale, il fonema del pianto è

201 Cfr. *Strage* I, 59, che riprende il medesimo modulo (con l'aggiunta della fricativa alveolare sonora e della labiodentale sonora) nella scena in cui Crudeltà istiga Erode al massacro facendolo mordere dal proprio serpente velenoso: "Così gli parla, e poi l'an***f***e**s**ibene, / De le ***s***chiume di Cerbero nodrita, / Ch'al manco braccio a***vv***iluppata tiene, / ***V***enenos**a** e ***fi***schiante, al cor gl'irrita; / E gli ***s***pira in un ***s***o***ff***io entro le ***v***ene / ***F***iamma, ch'a***viv***a ogni ***v***irtù ***s***opita. / Ciò ***f***atto entra nel buio e ***s***i na***s***conde / Tra l'ombre più ***s***ecrete e più profonde". Simile anche *Strage* I, 61, in cui il modulo specifico di Crudeltà è ulteriormente raffinato dall'inserimento della fricativa postalveolare sorda e combinato con il modulo del pianto: "Come ***s***e larga ***m***an pa***s***colo accre***sc***e / D'e***s***ca a la ***f***ia***mm***a, o ***m***antice l'allu***m***a, / ***F***er***v***e conca***v***o ra***m***e, e ***m***entre ***m******esc***e / Il bollor col ***v***-apor, ***m***or***m***ora e ***f***u***m***a; / Gon***f***ia**s**i l'onda in**s**uperbita e cre**sc**e; / ***S***u 'l giro e**s**tre***m***o e **s**i con***v***ol***v***e e **s**pu***m***a, / ***V***er**s**a**s**i al ***f***ine intorno e nocer tenta / A quel ***m***ede***sm***o ardor che la ***f***o***m***enta".

combinato alla fricativa alveolare sorda in modo particolarmente evidente. L'ottava si chiude su una coppia di nome e aggettivo densi di *m*:

> Casa non ha la region di *Morte*
> Più de la sua terribile ed *oscura*,
> Stan sempre ai gridi altrui chiuse le *porte*
> Scabre e di selce adamantina e *dura*;
> Son di ferro le basi e son di ***f**orte*
> Diaspro impenetrabile le *mura*,
> E di sangue **m**acchiate, e tutte ***s**ozze*
> Son di teste recise e **m**e**m**bra ***m**ozze*.
> (*Strage* I, 39)

Seguono due ottave a loro volta giocate su moduli fonici aspri. L'ottava 40, in cui si descrivono le personificazioni ancillari di Crudeltà, recupera moduli già visti variandoli nella disposizione. Le parole-rima combinano i fonemi della *gravitas* A ed O con il fonema lugubre U nelle rime *mano-insano-lontano* (*Strage* I, 40 v. 1; v. 3; v. 5) e *ignuda-suda-cruda* (Strage I, 41 v. 2; v. 4; v. 6). Il corpo dell'ottava è diviso in due parti foniche diverse. La prima quartina è impostata sulla ripetizione della fricativa alveolare sorda combinata alle fricativa labiodentale sorda e sonora ("**V**'ha la **V**endetta in **s**u la **s**oglia e 'n mano / **S**pada brandisce in**s**anguinata ignuda; / Havvi lo **S**degno, e col **F**uror in**s**ano / E la Guerra e la **S**trage anela e **s**uda", *Strage* I, 40, 1–4), la seconda quartina è impostata sulla ripetizione della plurivibrante accompagnata dalle fricative sorde e dalla bilabiale nasale ("Con le **m**inaccie sue **fr**eme**r** lontano / **S**'ode la **R**abbia impetuo**s**a e c**r**uda; / E nel **m**ezzo **s**i **v**ede in **vis**ta ace**r**ba / La g**r**an **f**alce **r**ota**r** **M**o**r**te **s**uper**b**a", *Strage* I, 40, 5–8). L'ottava 41, che descrive gli oggetti presenti nella dimora di Crudeltà, combina i moduli fonici identificati con voci caratterizzate dal fonema stridente I, significativamente poste in sede di rima:

> Per le pareti abominandi ord***i**gn**i***,
> Onde talor sono i mortali offesi,
> De la fiera magion fregi sang***ui**gn**i***,
> In vece v'ha di cortinaggi, appesi:
> Rote, ceppi, catene, aste, mac***i**gn**i***,
> Chiodi, spade, securi ed altri arnesi,
> Tutti nel sangue orribilmente ***i**ntr**isi***
> Di fratelli svenati e padri ***u**cc**isi***.
> (*Strage* I, 41)

Tralasciando le cinque ottave seguenti dedicate alle restanti figure ancillari di Crudeltà – notevoli dal punto di vista sonoro, ma i cui esiti fonici ripetono sostanzialmente in diversa combinazione i moduli rilevati –, si giunge alle coppie di ottave 46 e 47. A questo punto, l'attenzione del poeta si sposta sulle azioni terribili che Crudeltà compirà. Dato che il richiamo di Satana era avvenuto nell'ottava 36,

l'effettiva entrata in scena della Furia era stata ritardata da Marino per oltre dieci ottave. In esse il poeta si era sforzato di generare un'atmosfera cupa, grave e terribile, curata dal punto di vista fonico, lessicale e ritmico, per conferire a Crudeltà una patina quasi epica, iperbolica e amplificata con il doppio espediente della *evidentia* sonora e dal dispositivo narrativo della dilatazione. Giunta infine allo snodo, al momento definitivo in cui Crudeltà può agire e manifestare la propria terribilità in tutto il suo potenziale, la sua effettiva uscita dall'inferno ha esiti minimi: il più immediato effetto è quello di far morire gli uccellini, i fiori e la natura. Ciò avveniva già nel modello ovidiano, quando Invidia è inviata da Minerva a ispirare Aglauro: "Nascosta da una nuvola fosca ovunque passa calpesta i campi in fiore, brucia le erbe, strappa le cime alle piante, e col suo fiato appesta la gente, le case le e città" (Ov., *Met*. II, 790–793).

La riscrittura mariniana, tuttavia, elimina volutamente gli effetti più violenti e distruttori del modello attraverso l'abile combinazione del passaggio latino con il topos lirico della natura che partecipa alla bellezza dell'amata.[202] Il topos è rovesciato in negativo perché la natura muore di fronte all'orribile Crudeltà, ma l'uso di un topos lirico integrato nel contesto grave della *Strage* lascia intravedere il tentativo autoriale di ironizzare sui dispositivi poetici tradizionali:

A costei la sua mente aperse a pena
L'imperador de la tremenda corte,
Ch'ella di Dite, in men che non balena,
Abbandonò le ruginose porte,
E la faccia del ciel pura e serena
Tutta macchiando di pallor di morte,
Sol con la vista avvenenati al suolo
Fe' piombar gli augelletti a mezzo 'l volo.

Tosto che fuor de la vorago oscura
Venne quel mostro a vomitar l'Inferno,
Parvero i fiori intorno e la verdura
Sentir forza di peste, ira di verno.

202 Il topos ha una lunga tradizione nella letteratura amorosa, ma cfr. almeno Marino, *Rime Boscherecce* XIV, dal titolo programmatico *Effetti cagionati ne' fiori dalla presenza della sua ninfa*: "Ogni prato, ogni fior ride al tuo riso / Mentre Elpinia fra lor movi le piante; / Nel tuo leggiadro aspetto il suo sembiante / Vago di vagheggiar, sorge Narciso. / In te si specchia Adon, ch'espresso il viso / Aver di Citherea gli sembra avante; / E Clitia, quasi volta al suo Levante, / Nel Sol de' tuoi begli occhi il guardo ha fiso. / Vinta in bellezza, e dal tuo piè calcata, / D'amorosa vergogna il volto tinto / Inchina a te la Rosa innamorata. / Fossi anch'io fiore, e per poter depinto / Mostrarti sospirando aura odorata / Ne le foglie il mio duol, fossi Giacinto". Per l'*Adone* cfr. la reazione commossa della natura di fronte alla straordinaria bellezza delle tre dee ignude nel giudizio di Paride (*Ad.* II, 126–131).

> Poria col ciglio instupidir natura,
> Inorridire il bel pianeta eterno,
> Irrigidir le stelle e gli elementi,
> Se non gliel ricoprissero i serpenti.
> (*Strage* I, 46–47)

Il poeta sembra infatti voler enfatizzare l'incongruenza non tanto a livello di *inventio*, ma a livello stilistico: la giustapposizione tra il registro della *gravitas* e il registro della *suavitas*, la simultanea presenza di un motore dell'azione già terribile in sé, poi ulteriormente amplificato e infine affiancato a elementi minuti e graziosi come gli "augelletti", su cui l'ottava 46 si chiude, non conferisce ulteriore patetismo e terribilità alla scena, ma piuttosto volutamente gliene sottrae. Dopo una preparazione tanto lunga e accurata, il passaggio alle effettive conseguenze dei comportamenti di Crudeltà opera consapevolmente una caduta del tono, altrimenti grave, alto e sostenuto, in un registro più basso. Il ricercato chiaroscuro tra registro alto e registro medio, tra le "ruginose porte" (*Strage* I, 46, 4) di Dite e la "vorago oscura" (*Strage* I, 47, 1) e "la faccia del ciel pura e serena" (*Strage* I, 46, 5), gli "augelletti" (*Strage* I, 46, 8), i "fiori" e la "verdura" (*Strage* I, 47, 3), con l'opposizione dei vezzeggiativi e delle voci dense di fonemi bassi, soavi e piacevoli con voci dai fonemi gravi, dà esiti inattesi. Marino opera un trascinamento forzato di un tono elevato su oggetti vaghi sì ma comunque minimi e instaura una bizzarra relazione di corrispondenza tra le tre parole-rima *oscura-verdura-natura*. *Verdura* è sì termine della tradizione amorosa stilnovistica e bucolica per indicare la vegetazione,[203] ma non è mai utilizzato da Petrarca, che presumibilmente lo reputa troppo basso. Nel libro I della *Strage*, Marino aveva già condotto sperimenta-

203 Cfr. Guido Guinizelli, *Canz.* V, 1–2, in: id., *Rime*, a cura di Luciano Rossi, Torino, Einaudi 2002, p. 33: "Al cor gentil rimpaira sempre amore / come l'ausello inselva i·lla *verdura*"; cfr. Dante, *Rime* C, 39–45, in: id., *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi 1965, p. 152: "Passato hanno lor termine le fronde / che trasse fuor la vertù d'Arïete / per adornare il mondo, e morta è l'erba; / ramo di foglia verde a noi s'asconde / se non se in lauro, in pino o in abete / o in alcun che sua *verdura* serba"; Dante, *Inf.* IV, 111: "giugnemmo in prato di fresca *verdura*". Il termine è attestato due volte anche nell'*Arcadia*: "Giace nella sommità di Partenio, non umile monte de la pastorale Arcadia, un dilettevole piano, di ampiezza non molto spazioso però che il sito del luogo nol consente, ma di minuta e verdissima erbetta sì ripieno, che se le lascive pecorelle con gli avidi morsi non vi pascesseno, vi si potrebbe di ogni tempo ritrovare *verdura*" (Sannazaro, *Arcadia*, *Prosa* I, p. 62); "e 'l suolo per terra tutto coverto di una minuta e spessa *verdura*, con bellissimi seggi da ogni parte, e colonne di translucido vetro" (ivi, *Prosa* XII, p. 294). Marino utilizza il termine 13 volte nell'*Adone* (*Ad.* I, 144, 3–4; *Ad.* VI, 76, 2; *Ad.* VII, 113, 4; *Ad.* VIII, 9, 8; *Ad.* VIII, 101, 7; *Ad.* IX, 94, 1; *Ad.* IX, 164, 7; *Ad.* XII, 29, 3; *Ad.* XIV, 177, 6; *Ad.* XIV, 206, 4; *Ad.* XIV, 246, 3; *Ad.* XIV 405, 6; *Ad.* XV, 204, 1), dove la prima ricorrenza è significativa per gli espliciti legami con il modulo bucolico: "pasco per l'odorifera *verdura* / i bianchi armenti, e Clizio è il nome mio" (*Ad.* I, 144, 3–4). Miei tutti i corsivi.

zioni a livello fonico-stilistico, ad esempio con il contrasto tra l'elemento grande e terribile e l'elemento piccolo e fragile, emblematicamente nei versi che profetizzavano a Satana l'umile nascita di Cristo. Si tratta dello stesso procedimento tecnico evidenziato da Marc Föcking nei *Pietosi affetti* di Angelo Grillo e nella coeva omiletica post-tridentina, la cui premessa fondamentale stava nella soppressione del criterio tradizionale della corrispondenza tra *res* e *verba*:[204]

> [Strana gli sembra e non possibil cosa]
> Che l'incompreso ed invisibil l***u***me
> Si rilevi a pastor mentre che n***a***sce;
> Che l'infinito onnipotente N***u***me
> Fatto sia prigionier di poche f***a***sce;
> Che latte bea con pueril cost***u***me
> Chi di celeste nettare si p***a***sce;
> Che 'n rozza stalla, in vil capanna ***a***ss***i***so
> Stia chi trono ha di stelle in P***a***r***a***d***i***so;
>
> Che 'l sommo Sol s'offuschi in picciol v***e***lo,
> E che 'l Verbo divin balbo v***a***g***i***sca;
> Che del foco il Fattor tremi di g***e***lo,
> E che 'l riso de gli Angeli l***a***ng***ui***sca;
> Che serva sia la Maestà del C***ie***lo
> E che l'Immensità s'***i***mp***i***cc***io***l***i***sca;
> Che la Gloria a soffrir venga gli aff***a***nni,
> E che l'Eternità soggiaccia agli ***a***nni.
> (*Strage* I, 22–23)

Nelle ottave in questione, Marino pone estrema attenzione alla dimensione sonora del testo così che tenda al tenue e al soave per rappresentare la picciolezza del "pargoletto Dio":[205] per le sedi di rima sceglie voci caratterizzate da fonemi

204 Föcking, *Genese*, pp. 200–208.

205 Il termine è dello stesso Marino, che nelle *Rime Sacre* svolge un tema simile. Cfr. Marino, *Rime sacre* XIII: "Felice notte, ond'a noi nasce il giorno / Di cui mai più sereno altro non fue, / Che fra gli orrori e sotto l'ombre tue / Copri quel Sol, ch'a l'altro Sol fa scorno. / Felici voi, ch'in povero soggiorno, / Pigro asinello e mansueto bue / Al *pargoletto Dio* le membra sue / State a scaldar con dolci fiati intorno. / Felici voi, degnate a tanti orrori, / Aride erbette e rustica cappanna, / Ch'aprir vedete a mezzo 'l Verno i fiori. / Così diceano a suon di rozza canna / Innanzi al gran bambin chini i pastori, / E sudò l'elce e 'l pin nettare e manna". Il mondo della chiusa del sonetto, basato sull'incrocio di due diversi riferimenti biblici, la terra promessa da Dio "dove scorre latte e miele" (almeno *Es* 3, 8; *Es* 33, 3; *Nm* 14, 8) e la pioggia di manna (*Es* 16, 13–15; *Nm* 11, 9), coincide perfettamente con quello profetizzato a Satana, nella *Strage*, dopo la nascita di Cristo: "Vede l'elci e le querce e gli orni e i pini / Sudar di mele, e stillar manna il vento, / Fiorir d'Engaddo a mezzo verno i dumi, / Correr balzamo i fonti e latte i fiumi" (*Strage* I, 14, 5–8). Sempre sulla paradossale maestà del "divin Pargoletto" anche il madrigale sul *nascimento di Christo* (Marino, *Rime* II,

percepiti come bassi (U), dolci (I, A) o medi (E) nonché, esemplarmente per l'ottava 23, da occlusive velari palatalizzate, ritenute più dolci delle controparti velari. Opera dunque il procedimento esattamente contrario rispetto al passaggio sul comportamento di Crudeltà, trascinando su un oggetto di per sé magnifico un tono soave e tenue, che lo fa percepire come piccola cosa, senza evidenziare l'incompatibilità di fondo, né con un'ulteriore ricerca di pathos né con una giustapposizione tra i toni. Diversamente da quanto avviene per il *pargoletto Dio*, nell'episodio di Crudeltà la contrapposizione deve essere ben avvertita. Dal momento che il modulo fonico aspro e grave tipico di Crudeltà è in seguito ripristinato,[206] appare chiaro che l'incongrua corrispondenza instaurata da Marino nell'ottava 48 della *Strage* tra i due lessemi rispettivamente alti e bassi, *oscura-verdura*, sia ricercata e programmatica. Si potrebbe dire che, nel caso delle ottave intorno al *pargoletto Dio*, l'ideale della *mezzanità* sia attivamente ricercato da Marino, mentre per l'uscita dall'inferno di Crudeltà esso sia volutamente sospeso.

Similmente a quanto avviene per la controparte nella *Strage*, anche l'effettiva entrata in scena di Gelosia nell'*Adone* è ritardata per ventisei ottave, amplificando di molto la già dilatata entrata in scena di Crudeltà. Tralasciando per intanto il prologo contenuto nelle prime sei ottave del canto, comunque interessante per il fitto incrocio di modelli letterari svolti intorno allo stesso tema, si notano due principali convergenze tra i poemi. Come primo evidente rilievo va detto che lo sviluppo narrativo è identico, seppur con lievi variazioni nella disposizione degli eventi: nell'*Adone*, l'iniziale descrizione della dimora di Gelosia è seguita dalla descrizione fisica della Furia, poi dalla introduzione delle personificazioni ancillari e infine dall'entrata in scena effettiva e reazione della natura; nella *Strage*, all'iniziale richiamo di Satana segue la reazione delle creature e della

madr. CLXXIX): "Sotto rustico tetto / Sovra rigido fieno / A peregrina Verginella in seno / Il divin Pargoletto / Stassi in poveri panni avinto e stretto. / O profonda umiltate / De la divina altezza; / O superbia mortal, che pompe apprezza". Miei corsivi.

206 Cfr. ad es. *Strage* I, 60, che descrive il risveglio di Erode, ispirato da Crudeltà; oltre a essere caratterizzata dal modulo fonico aspro denso di plurivibranti e fricativa alveolare sorda, l'ottava si apre con un *enjambement* fortissimo al secondo verso che ne frattura la sintassi: "***R***ompe***s***i il ***s***onno e, di ***s***udo***r*** le memb***r***a / ***S***pa***r******s***o, dal letto infau***s***to il ***r***e ***s***i ***s***caglia, / Che, benché ***r***icco e mo***r***bido, gli ***s***emb***r***a / ***S***iepe di ***s***pine e campo di battaglia. / Ciò che d'ave***r*** veduto egli ***r***imembra / E ciò ch'udì ne la memoria intaglia. / Pien d'affanno e d'angoscia a voto ***s***fida, / Impe***r***ve***r******s***a, minaccia ed a***r***mi g***r***ida". Il ripristino del registro aspro è funzionale a turbare bruscamente l'atmosfera dolce precedentemente evocata da Marino per descrivere il sonno di Erode. Si noti il modulo fonico dolce attivato dal ripetuto ricorso alla laterale alveolare *l*: "Già da***ll***e ombrose sue riposte cave, / De ***l***a notte compagno, aprendo ***l***'a***l***i, / ***L***ento e con grato furto i***l*** Sonno grave / To***gl***iea ***l***a ***l***uce a i pigri occhi morta***l***i; / E con do***l***ce tirannide e soave, / Sparse ***l***e tempie a***l***trui d'acque ***l***etali, / I tranqui***ll***i riposi e ***l***usinghieri / S'insignorian de' sensi e de' pensieri" (*Strage* I, 49).

stessa Crudeltà, di cui si descrivono solo le "serpentine chiome" (*Strage* I, 38, 8), cui fa seguito la descrizione della dimora, delle personificazioni ancillari e l'effettiva entrata in scena e conseguente reazione della natura. Il motivo evidente di questa variazione nella *dispositio* tra un testo e l'altro è identificabile nell'assenza del mandante, una circostanza che non corrisponde ai modelli soggiacenti e rende necessaria una diversa introduzione dell'episodio nell'*Adone*, ma che non intacca in alcun modo gli snodi fondamentali della narrazione, riproposti inalterati a livello di *inventio*.

La seconda convergenza, più significativa, riguarda il livello della *elocutio*: anche nell'episodio di Gelosia si ricerca una particolare *evidentia* sonora. Già Emilio Russo nota che "Marino aggiunge spessore attraverso largo ricorso al versante fonico, con fitto tessuto di suoni consonantici, accompagnando a dittologie di marca petrarchesca preziose tessere dantesche".[207] Lo "spessore" dato dalla densità delle consonanti è un tratto tipico dello scrivere grave perché ostacola il fluire del discorso e ne innalza il tono (§ 2.1.2; § 2.1.3), ma è la tipologia di consonanti concentrate nel passaggio a chiarire il registro fonico del discorso. L'ottava posta immediatamente dopo il prologo, che introduce metonimicamente Gelosia descrivendo l'ambiente circostante la sua dimora, è giocata sulle fricative alveolari (*s*), postalveolari (*ʃ*) e labiodentali sorde (*f*), sulle plosive sorde (*t*, *p*), sulle velari sorde (*c*) e sonore (*g*) e sulla plurivibrante (*r*). Tali fonemi tipici della *gravitas* aspra non solo pervadono l'intera ottava, ma si combinano in gruppi consonantici. Rispettano così la regola di intensificazione tracciata dai trattatisti cinquecenteschi per cui una maggiore densità di consonanti ne amplifica l'effetto:

> Giace del ***fr***eddo ***T***anai in ***s***u le ***sp***onde
> là nella ***Sc***izia una ***f***o***r***e***st***a ne***gr***a.
> Non di ***f***ior, non di ***p***omi e non di ***fr***onde
> ***sp***oglia mai ve***st***e in alcun ***t***em***p***o alle***gr***a,
> ma ***f***ulmina***t***e ***p***ian***t***e, al***p***i in***fe***conde
> ***p***eggio***r*** la ***f***an ch'A***cr***oce***r***auno o ***F***le***gr***a.
> D'au***r***e invece e d'augelli han le ***s***ue ***st******erp***i
> ***p***ian***t***i di ***g***u***f***i e si***b***ili di ***s******erp***i.
>
> (*Ad.* XII, 7)

207 Russo, *Commento*, pp. 1185s., nota 8. La riscrittura dantesca era già tipica della *Strage*, come avverte già Russo, *Marino*, pp. 236s., per i "virtuosismi descrittivi del Marino (così per alcuni scorci su Lucifero e la sua corte)". Cfr. infatti il lamento di Satana (*Strage* I, 27) in cui riecheggia, nelle parole-rima, *Inf.* III, 1–3 e, nell'ultimo verso dell'ottava, *Inf.* III, 9: "Che può più farmi o mai chi la celeste / Reggia mi tolse e i regni miei lucenti? / Bastar doveagli almen, per sempre in queste / Confinarmi d'orror case dolenti, / Abitatore d'ombre infelici e meste, / Tormentator de le perduti genti, / Ove, per fin di sì malvagia sorte, / Non m'è concessa pur speme di morte".

Altri indizi a livello vocalico confermano il rilievo fonico. Marino realizza ben due raffronti vocalici con i fonemi della *gravitas* O e A (*tempo allegra*, *Ad.* XII, 7, 4; *Acrocerauno o*, *Ad.* XII, 7, 6), chiude il verso finale con una allitterazione giocata sulla fricativa alveolare sorda, sulla vocale stridente *i* e introduce anche una voce che combina a questa anche il fonema basso e lugubre *u* (*gufi*, *Ad.* XII, 7, 8). È un doppio parallelismo con il testo giovanile: a livello tecnico, si tratta dei medesimi moduli fonici sperimentati nella *Strage*; a livello metonimico, anche la terribilità di Gelosia, come Crudeltà, è introdotta passando per il senso dell'udito e il dato fonico caratterizza il bosco circostante la sua dimora (*Ad.* XII, 8), i burroni e le belve che la proteggono (*Ad.* XII, 9), l'entrata stessa e gli interni della caverna (*Ad.* XII, 10; 12) nonché, infine, la sua stessa fisicità. Gli esempi sono numerosissimi: ai "pianti di gufi e sibili di serpi" (*Ad.* XII, 7, 8) si accompagnano ulteriori rilievi sonori che caratterizzano la dimora sferzata dai venti e dai ruggiti degli animali: "Piangono i fonti e 'n flebile concento / sospira e spira ancor spavento il vento" (*Ad.* XII, 9, 7–8); "Se la chiaman talor tigri o leoni / son le risposte sue fulmini e tuoni" (*Ad.* XII, 11, 7–8). Notevole è l'ottava 13, che verte interamente sulla rappresentazione della dimora della Furia proprio dal punto di vista sonoro:

> I latrati di Cerbero custode
> scaccian da la contrada armenti e greggi,
> pianger de l'alme ree la turba s'ode
> di Radamanto a le severe leggi,
> s'odon gli angui fischiar, batter le code
> de l'empie Erinni entro i tartarei seggi,
> e si sente bollir nel proprio fonte
> il gorgoglio di Stige e d'Acheronte.
>
> (*Ad.* XII, 13)

In essa Marino ricombina almeno due diversi spunti auditivi della *Strage,* distribuiti in più ottave nel poema giovanile, concentrandoli nei soli quattro versi finali: la reazione degli inferi alla convocazione di Crudeltà, per cui le Erinni esultano agitando le serpi "di Stige e d'Acheronte" (*Strage* I, 33, 3) e il richiamo di Satana che fa "ne' gorghi più riposti e ciechi / tonar del gran Cocito i sassi e l'onde" (*Strage* I, 38, 3–4), nonché la reazione della stessa Crudeltà, che in risposta fa sibilare i capelli (*Strage* I, 38, 8) e che di tanto in tanto "batt[e]" non la coda, ma le ali (*Strage* I, 37, 3) per andare ad assistere al "foco onde bollìan l'anime nere" (*Strage* I, 37, 6). La differenza con il testo giovanile è dunque quantitativa e qualitativa insieme: i moduli fonici dell'asprezza caratterizzano l'intero episodio di Gelosia protraendosi pervasivamente per più ottave, ma allo stesso tempo vengono concentrati in pochi passaggi emblematici, attestando una intensificazione nel-

l'uso. I moduli fonici in questione si ripetono inoltre, sdoppiati,[208] nell'episodio immediatamente successivo, quando la Furia si presenta al cospetto di Marte e gli instilla il sospetto del tradimento. Considerando che lo stesso episodio di Marte infuriato che vola a Cipro a chiedere spiegazioni all'amata è scandito dal medesimo iperbolico registro fonico,[209] si può dire che la *gravitas* aspra caratterizza una totalità di 62 ottave, dalla ottava 7 alla 69, in *Ad.* XII, risultando così ampliata di molto.

Con Giovanni Pozzi si è visto che il recupero ampliato dell'episodio di Crudeltà coinvolge un'ottava della *Strage*, trapiantata quasi identica nell'*Adone* con alcune variazioni stilistiche valutate dal filologo dal punto di vista semantico e sintattico (cfr. sopra). Anche dal punto di vista sonoro avvengono cambiamenti notevoli che lasciano preludere una variazione fonica in una direzione ben precisa. Marino aspira a incrementare lo spessore consonantico dell'ottava, supportandola ulteriormente con una parallela intensificazione della sonorità vocalica aspra. Le variazioni sono indicate in corsivo:

To**st**o che fuor de la *vorago* oscura
Venne quel *mo**st**ro a vomi**t**ar l'*Inferno,
***P**arvero* i fiori in**t**orno e la verdura
***S**en**t**ir for**z**a* di pe**st**e*, ira di* verno.
Poria col ciglio in**st**upidir na**t**ura,
Inorridire il bel piane**t**a e**t**erno,
Irrigidir le **st**elle e gli elemen**t**i,
Se non gliel ricoprissero i serpen**t**i.
(*Strage* I, 47)

To**st**o che fuor de la ***spelonca*** oscura
uscì quel ***s**ozzo vomi**t**o d'*inferno,
***s**en**t**iro* i fiori in**t**orno e la verdura
*fia**t**i* di pe**st**e*, et ali**t**i d'A*verno.
Poria col ciglio in**st**upidir Natura,
inorridire il bel piane**t**a e**t**erno,
***in**t**or**b**idar* le **st**elle e gli elemen**t**i,
se non gliel ricoprissero i serpen**t**i.
(*Ad.* XII, 29)

Dal primo verso della revisione potrebbe sembrare che Marino attenui la sonorità nell'*Adone*: alla voce originaria, *vorago*, che di prototipici fonemi della *gravitas* ne presenta ben tre, il poeta preferisce nella nuova versione la voce *spelonca*, che

208 Confermando così indirettamente la struttura bifocale postulata da Pozzi (*Commento*, pp. 75–83) per l'*Adone*.

209 Cfr. almeno *Ad.* XII, 69: "Con quel furor, con quel fragor ne venne / l'orribil dio degli elmi e de le spade, / con cui dal ciel su le vermiglie penne / vigorando sé stesso il folgor cade, / qualor da la prigion che chiuso il tenne / fugge e, serpendo per oblique strade, / con tre denti di foco in rauco suono / sbrana le nubi e fa scoppiarne il tuono". Sdoppiando gli effetti dell'entrata in scena di Gelosia, anche Marte infuriato fa morire la natura; cfr. infatti *Ad.* XII, 67–68: "Rompe le nubi e i turbini disserra / l'antenna folgorante e sanguinosa, / mari e monti travalca et ira e guerra / porta vibrata da la man crucciosa, / e vola a Cipro e si conficca in terra / onde ne piagne l'isola amorosa, / e con chioma sfrondata e volto essangue / la rosa e 'l mirto impallidisce e langue. / Torse il carro ferrato e 'n vista oscura / a quella volta il nume altier si mosse. / Toccò i cavalli, e de la sferza dura / sentir fe' loro i fischi e le percosse. / Volge le luci sì che fa paura, / di foco e sangue orribilmente rosse. / Al lume infausto de' maligni lampi / perdono il verde i boschi, il fiore i campi".

ne presenta due. In realtà, il poeta pur sceglie di mantenere il raffronto vocalico magnifico; anzi, questo ultimo, da raffronto tra O e O che era in origine (*voragᵒ oscura*, *Strage* I, 47, 1) passa a realizzare proprio il raffronto prototipico dello stile magnifico tra A e O (*spelonca oscura*, *Ad.* XII, 29, 1). Il secondo verso della revisione conferma la tendenza verso un'asprezza intensificata: i fonemi vocalici rispettivamente aspri e gravi (I, O) risultano incrementati e passano da quattro (*m**o**str**o** v**o**m**i**tar*, *Strage* I, 47, 2) a cinque (*s**o**zz**o** v**o**m**i**t**o***, *Ad.* XII, 29, 2). La revisione elimina inoltre tre vocali della prima versione ritenute dalla trattatistica cinquecentesca medie e chiare (*v**e**nn**e*** [...] *vomit**a**r*), sostituendole con due vocali di timbro rispettivamente più basso e stridente (***u**sc**ì***). Con la revisione del terzo e del quarto verso, Marino distribuisce diversamente le voci o ne sacrifica alcune, come *ira* (*Strage* I, 47, 4), per realizzare giochi di assonanze tra vocali aspre (*sentiro* [...] *fiori*, *Ad.* XII, 29, 3) e consonanze di dentali (*fiati* [...] *aliti*, *Ad.* XII, 29, 4); coerentemente, il poeta sceglie di mantenere la sibilante e la dentale della coppia *sentir* (*Strage* I, 47, 4) – *sentiro* (*Ad.* XII, 29, 3) nella revisione, ma elimina due voci dalle vocali chiare e aperte, *parvero* (*Strage* I, 47, 3) e *fòrza* (*Strage* I, 47, 4). Il settimo verso della revisione sostituisce infine *irrigidir* (*Strage* I, 47, 7), voce densa di I e di plurivibranti, con un termine che presenta sì una maggior variazione vocalica, ma contiene anche una O chiusa: *intorbidar* (*Ad.* XII, 29, 7). Se il tentativo di innalzare la sonorità vocalica dell'ipotesto attraverso interventi microscopici e mirati è sottile, ben più percepibile è la volontà di incrementare la densità consonantica. Le variazioni introducono una affricata alveolare sorda (*sozzo*, *Ad.* XII, 29, 2), prima assente, e i termini sostituitivi (*spelonca*, *sozzo*, *fiati*, *aliti*, *intorbidar*) non sono soltanto caratterizzati da consonanti di maggior spessore, ma presentano soprattutto il nesso della nasale più plosiva dentale sorda[210] e una maggior frequenza di fricative postalveolari, fonemi aspri per eccellenza.

210 Tesauro non considera il nesso. Il rilievo sulla sua asprezza si ricava semmai indirettamente dalla regola sulla densità consonantica ("tanto maggior sarà la durezza, quanto più le consonanti concorrono", Tesauro, *Cannocchiale*, p. 105). In alternativa, il precetto si trae sommando le descrizioni dei singoli fonemi (ibid.): la T è energica, sonora e pronunciata con una certa durezza ("col morbido della lingua sottoccando i denti sovrani vigorosamente ferisce la sua Vocale. Peroche nel litigio delle Consonanti appresso Luciano, la S porse libello di querela contro alla T facendola rea, che usasse violenza alla voce humana?"), mentre la N è una variante debole della L e della M ("non [è] dotata però della medesima sonorità, e dolcezza, sventando anch'essa, come la M, per le narici"). Pare ricavabile anche dagli esempi, che attestano come il nesso *-nd-* sia percepito come la variante più dolce del nesso *-nt-*: "Hora per mitigare l'energia della T, nacque la D: la quale altra non è, che la T, medesima scoccata con minor forza; & percio men Sonora, & più Dolce. Onde i Latini dell'aurea età, cangiarono per dolcezza *Alexanter*, & *Cassantra*, in *Alexander*, & *Cassandra*" (ibid.). Diversamente da Tesauro, Cavalcanti (*La Retorica V*, p. 263) ritiene che generi gravità l'incontro tra la nasale e le occlusive sorde e sonore o la fricativa sorda, secondo una scala

La sostituzione del termine *irrigidir* (*Strage* I, 47, 7) con *intorbidar* (*Ad.* XII, 29, 7) è particolarmente significativa perché attesta come Marino sia disposto a sacrificare la densità delle plurivibranti pur di introdurre il nesso consonantico dato dalla nasale e dalla dentale sorda e di sostituire con una plosiva bilabiale sonora la velare palatalizzata, ritenuta dolce. Allo stesso modo, attesta anche a livello microstrutturale come Marino conferisca maggiore asprezza fonica ai propri versi ricorrendo a una intensificazione delle voci in I e O. Lo stesso procedimento tecnico, combinato a una amplificazione di uno spunto tematico della *Strage*, è riscontrabile anche nella descrizione fisica di Gelosia. Crudeltà ha capelli di serpi (*Strage* I, 38, 8), una dimora di diaspro (*Strage* I, 39, 6) ed è accompagnata da una anfesibena con cui avvelena le vittime (*Strage* I, 59, 1). Nell'*Adone* Marino riunisce i tre spunti sparsi del testo giovanile in un'unica ottava per rappresentare Gelosia. La presenza martellante della fricativa alveolare sorda, delle plosive, plurivibranti e della bilabiale nasale è scandita dalla presenza pervasiva dei due fonemi vocalici O e I, in particolar modo nella chiusa dell'ottava:

> D'antica donna ha la sembianza e 'l nome
> squallida, estenuata e macilenta.
> Le mostruose e scompigliate chiome
> tutte son serpi ond'ogni cor spaventa.
> Dipse, anfisbene e dragoncelli o come
> inasprano il dolor che la tormenta,
> cencri, chelidri; et ondeggiando a tergo
> colman di doppio orror l'orrido albergo.
> (*Ad.* XII, 15)

L'intensa ricerca fonica in senso aspro nell'*Adone* si accompagna a un'amplificazione quantitativa e qualitativa dello spunto narrativo della *Strage*. L'uscita della Furia che, nella *Strage*, occupava due ottave, nell'*Adone* ne occupa cinque. Le ultime due ottave accessorie ne analizzano gli effetti mortiferi in senso iperbolico: Gelosia è tanto brutta da terrorizzare non solo la natura, ma l'intero cosmo. Gli esiti sono quasi parodici:[211]

> I vaghi augelli in dolci versi e lieti
> i lor semplici amori a sfogar usi,

graduata di combinazioni possibili: "ma più di grandezza dà lo m, lo n, innalzi al p, al t, al b, allo f, al d, al c, massimamente: come si può considerare in queste parole, *parlamento*, *tempo*, *ingombro*, *confondo*, *campo*, *trionfo*, & simili: & dove saranno anche doppie, come in *affronto*, *attempo*, *interrompo*, & dove le doppie saranno due volte, come in *afflitto*, *interrotto*, sarà anche maggiore ampiezza". Corsivi originali.

211 Cfr. anche Russo, *Commento*, p. 1194, nota 30: "La serie di iperboli passa dunque dal sospendersi e quasi ritrarsi della Natura al rovescio delle consuete prerogative di dei ed eroi".

fer pausa al canto e sbigottiti e cheti
volar tra' rami più nascosti e chiusi.
I destrieri d'Apollo in grembo a Teti,
per tema ombrosi e di terror confusi,
tuffaro il capo e se n'andar fuggendo
la brutta vista de l'oggetto orrendo.

Fu per sottrarsi e vacillando torse
gli omeri Atlante al suo celeste pondo
sì che fu Giove di caderne in forse
e tutto minacciò ruina il mondo.
Proteo a celarsi con sua greggia corse
nel cupo sen de l'oceano profondo,
né con l'umide figlie impaurite
uscir degli antri suoi volse Anfitrite.
(*Ad.* XII, 30–31)

Più significativamente, tuttavia, la differenza fondamentale tra i modelli (ovidiano, virgiliano o mariniano della *Strage*) e la riscrittura nell'*Adone* sta nella mancanza di una figura che spinga Gelosia ad agire. L'assenza del mandante consente a Marino di modificare i modelli sia dal punto di vista quantitativo (aggiungendo due ulteriori ottave rispetto alla *Strage* per chiarire i motivi di questa iniziativa personale), ma soprattutto a livello qualitativo: Gelosia agisce per invidia. Marino migliora così il modello ovidiano perché non solo la sua Gelosia opera in modo funzionalmente identico a Invidia, ma vi si sovrappone più sottilmente; addirittura è istanza più riuscita della controparte perché si convince ad agire di propria iniziativa.[212] In Ovidio, Invidia agisce infatti malvolentieri:

Pur provando ribrezzo, Minerva, la dea del Tritone, le rivolge queste brevi parole: «Infetta del tuo veleno una delle figlie di Cècrope. Bisogna così. Si tratta di Aglauro». Non aggiunge

212 Come rileva Russo (*Commento*, p. 1192, nota 27), una coppia di epiteti attribuiti a Gelosia ("livida e maligna") era già stata impiegata da Marino nell'invettiva contro Amore, definito in tal sede Furia (cfr. *Ad.* I, 12: "«Oimè, possibil fia (dicea Ciprigna) / ch'io mai per te di pace ora non abbia? / Qual cerasta più livida e maligna / nutre del Nilo la deserta sabbia? / qual furia insana, o qual arpia sanguigna / là negli antri di Stige ha tanta rabbia? / Dimmi, quel tosco, ond'ogni core appesti, / aspe di paradiso, onde traesti?"). A livello narrativo, si potrebbe individuare un parallelismo specchiato tra l'uscita di Gelosia invidiosa dalla grotta e l'uscita di Amore sdegnato dal Palazzo di Venere. Amore è certamente istigato da Apollo ("di Venere nemico", *Ad.* I, 26, 1) a conseguire i propositi di vendetta, ma il dio non svolge la funzione di mandante: Amore agisce di propria iniziativa e si trasforma, piuttosto, lui stesso in mandante, pregando Poseidone di inviare la tempesta che farà naufragare Adone a Cipro. Gli esiti narrativi dell'uscita di Amore e di Gelosia si equivalgono a livello funzionale: entrambi fungono da motore dell'azione, rispettivamente del poema e dello sviluppo romanzesco di esso.

> altro, e dandosi una spinta con la lancia, si stacca da terra e vola via. Quella, vedendo, con uno sguardo di sbieco, fuggire la dea, borbotta qualcosa, addolorata perché dovrà accontentarla. Poi prende il suo bastone, tutto fasciato di rami spinosi, e nascosta da una nuvola fosca ovunque passa calpesta i campi in fiore, brucia le erbe, strappa le cime alle piante, e col suo fiato appesta la gente, le case e le città, e alla fine giunge in vista della rocca di Atene, fiorente di ingegni, di ricchezza e di pace festosa, e a stento trattiene le lacrime, non scorgendo nulla di lacrimevole. Entra comunque nella stanza della figlia di Cècrope ed esegue l'ordine: con la sua mano color di ruggine le tocca il petto e le riempie il cuore di rovi uncinati, le insuffla un terribile veleno, come una pece, e glielo diffonde per le ossa e glielo spande dentro ai polmoni. (Ov., *Met*. II, 782–801)

Diversamente vale per Gelosia; la Furia manifesta anzi una estrema indipendenza anche rispetto alle controparti della *Strage* e della *Eneide*, che necessitano dello stimolo esterno per agire:

> Levò costei da la magion profonda
> al ciel la fronte livida e maligna.
> Sbiecò le luci ove di tosco immonda
> luce fiammeggia torbida e sanguigna
> e la vita mirò lieta e gioconda
> che 'n braccio al caro Adon traea Ciprigna,
> né cotanta in altrui quiete e pace
> fu senza rabbia a tollerar capace.
> (*Ad*. XII, 27)

L'assenza del mandante è dunque funzionale a perfezionare l'archetipo, consentendo al poeta di collocare la propria versione di furia a coronamento di una lunga serie di istanze letterarie omologhe. Essa sembra tuttavia ricoprire anche una seconda funzione, svolta già, seppur in modo meno perfezionato, nel testo giovanile. Gli affetti negativi di Gelosia si sommano infatti al suo orribile aspetto e ne amplificano sinergicamente gli effetti: rispetto a Crudeltà, che non aveva affetti propri e presentava solo connotati spaventosi, Gelosia ha infatti ben due motivi diversi per essere terribile. Ne deriva che il gioco del chiaroscuro realizzato nella *Strage* venga ulteriormente intensificato. Prestando ben attenzione a evitare *rapportationes* che avrebbero introdotto un indesiderato equilibrio sintattico, Marino insiste sull'elemento disarmonico introducendo una inconciliabile opposizione tra tre e due elementi: gli occhi ("di tosco immonda / luce […] torbida e sanguigna", *Ad*. XII, 27, 3–4), la fronte ("livida e maligna", *Ad*. XII, 27, 2) e i sentimenti ("rabbia", *Ad*. XII, 27, 8) di Gelosia e la vita degli amanti a Cipro, "lieta e gioconda" (*Ad*. XII, 27, 5), di "quiete e pace" (*Ad*. XII, 27, 7). L'incompatibilità ideologica è enfatizzata dal poeta nello stesso schema dell'ottava, con la corrispondenza di elementi incongruenti ed opposti in sede di rima: non vi potrebbe essere attributo più lontano da Venere di "maligna" e "sanguigna" (*maligna-sanguigna-Ciprigna*,

Ad. XII, 27, v. 2; v. 4; v. 6), così come non sono conciliabili gli attributi connotanti lo stile di vita e i tratti di Gelosia e lo stile di vita degli amanti a Cipro, *profonda-immonda-gioconda* (*Ad.* XII, 27, v. 1; v. 3; v. 5).

Come nota Emilio Russo in riferimento all'ottava 27, "il dettato si rovescia di tono immediatamente nella scena di Venere in braccio ad Adone",[213] ma tale rovesciamento non era una peculiarità del solo testo tardo: era un elemento già del testo antico. Difatti, a livello tecnico, Marino riprende l'ottava della *Strage* variandola a livello fonico-stilistico, aggiungendovi asprezza e corredandola di ulteriori elementi che intensifichino l'effetto mortifero di Gelosia. A quella che diventa l'ottava 29 del canto XII viene premessa una nuova ottava, la 28, nonché vengono posposte le due ottave parodiche (30 e 31). L'ottava 28 è particolarmente significativa perché introduce l'incompatibilità concettuale tra Gelosia e Cipro impostandola proprio su un chiaroscuro: non un chiaroscuro stilistico, ma un chiaroscuro concettistico, cromatico, tra il "bel seren celeste" di Cipro (*Ad.* XII, 28, 1) e l'"eterna notte" della grotta di Gelosia (*Ad.* XII, 28, 2). Della ottava della *Strage* Marino mantiene significativamente le rime riprendendo così anche il chiaroscuro stilistico dell'incongruenza ricercata tra *oscura-verdura-natura* e recupera inoltre gli elementi naturali uccisi dalla Furia nell'archetipo (i fiori, le piante, la natura). Nell'ottava 30, Marino amplia questo ultimo spunto tematico introducendo i "vaghi augelli" (*Ad.* XII, 30, 1) che fuggono sbigottiti di fronte a Gelosia, per poi indagare gli effetti mortiferi esercitati dalla Furia sull'intero cosmo. Vi è una attiva ricerca di pathos:

> I vaghi augelli in dolci versi e lieti
> i lor semplici amori a sfogar usi,
> fer pausa al canto e *sbigottiti* e cheti
> volar tra' rami più nascosti e *chiusi*.
> I destrieri d'Apollo in grembo a Teti,
> per tema ombrosi e di terror *confusi*,
> tuffaro il capo e se n'andar fuggendo
> la brutta vista de l'oggetto orrendo.
>
> Fu per sottrarsi e vacillando torse
> Gli omeri Atlante al suo celeste pondo
> sì che fu Giove di caderne in forse
> e tutto minacciò ruina il mondo.
> Proteo a celarsi con sua greggia corse
> nel cupo sen de l'oceano profondo,
> né con l'umide figlie impaurite
> uscir degli antri suoi volse Anfitrite.
> (*Ad.* XII, 30–31)

213 Russo, *Commento*, p. 1193, nota 27.

Marino riprende il procedimento tecnico già sfruttato nella *Strage* per cui opponeva l'elemento piccolo al grande, ma ricerca esiti nuovi e dall'effetto più dirompente. Il canto interrotto degli uccellini – indice metonimico di *suavitas*, tanto più che esso è esplicitamente connotato con gli attributi tradizionali dello stile amoroso, vago, dolce, lieto – attesta a livello tematico ciò che avviene a livello stilistico: ai primi due versi, caratterizzati da fonemi vocalici chiari e aperti e da una elevata frequenza di laterali alveolari, il fonema consonantico dolce per eccellenza ("I v***a***ghi ***au******g******el***li in d***o***l**l**ci v***e***rsi e ***li******e***ti / i ***l******o***r s***e***mp***l***ici ***a***m***o***ri a sf***o******g******a***r usi", *Ad.* XII, 30, 1–2), si sostituiscono gradualmente timbri più aspri. Il rovesciamento del tono, quasi una frattura nel tessuto dell'ottava, è preannunciato al verso terzo con l'introduzione della voce *sbigottiti* (*Ad.* XII, 30, 3): è indice di un modulo fonico aspro perché è termine denso di I stridente e di O chiusa e ha spessore consonantico per la compresenza della fricativa alveolare, delle dentali sorde, velare sonora e plosiva bilabiale sorda. Ulteriori rotture foniche si avvertono al centro dell'ottava 30 e in sede di rima, nella coppia di parole-rima *usi-chiusi-confusi* (*Ad.* XII, 30, v. 2; v. 4; v. 6) per la combinazione di fonemi vocalici aspri e bassi con le velari sorde e la fricativa alveolare sorda. I primi due versi della ottava 31, densi dei fonemi della *gravitas* A e O ("Fu per s**o**ttr**a**rsi e v**a**cill**a**ndo t**o**rse / gli **o**meri **A**tl**a**nte al suo celeste p**o**ndo", *Ad.* XII, 31, 1–2), introducono un tono alto che ben si addice al tema, giocato sui riferimenti mitologici e coinvolgente personaggi di primo rilievo nella mitologia greca, tra questi almeno il Titano Atlante e il Re dell'Olimpo. Il distico finale dell'ottava 31 si chiude tuttavia non solo su personaggi minori della mitologia greca, ma utilizza un registro fonico ben diverso, denso di I e U, fonemi bassi ("né con l'***u***m***i***de f***i***gl***ie*** ***i***mpaur***i***te / ***u***sc***i***r degli antri s***uoi*** volse Anf***i***tr***i***te", *Ad.* XII, 31, 7–8). La contrapposizione stilistica e tematica non potrebbe essere più netta: i diversi registri sono volutamente posti in antitesi da Marino e le loro incompatibilità devono essere percepite. Si potrebbe concludere sostenendo che, rispetto all'archetipo della *Strage*, la revisione nell'*Adone* mira a raggiungere un'ulteriore intensificazione fonica aspra e una resa evidente della contrapposizione stilistica attraverso l'ampliamento quantitativo e qualitativo della prima versione. Se già l'episodio di Crudeltà nella *Strage* sembrava sospendere o quanto meno porre in dubbio il ricercato ideale della *mezzanità*, l'episodio di Gelosia nell'*Adone* sembra addirittura infrangerlo.

Per passare alla terza opera mariniana, va premesso che diversi modelli puntualmente riscritti da Marino nella lunga digressione geografica che apre il *Ritratto del Duca di Savoia* Carlo Emanuele occupando le sestine 12–23 dell'opera sono stati recentemente identificati da Marco Corradini nonché ampliati dai sondaggi di Clizia Carminati, in dialogo con le *Postille* seicentesche di Stigliani. Tra i modelli letterari riscritti, il terzo verso della sestina 12 richiama immediatamente

la canzone petrarchesca *Italia mia*, combinandola a reminiscenze dantesche;[214] le stesse sestine attestano inoltre riusi mariniani di singoli sintagmi o versi, prelevati da testi antecedenti, come dalle *Rime* del 1602, o fluiti in seguito in altre opere, ne *La Lira* o *L'Adone*.[215] Per quanto riguarda invece la fonte di ispirazione globale per l'intero passaggio non è ancora stato identificato l'archetipo su cui Marino incastona poi i singoli prelievi, secondo un procedimento tecnico rilevato dallo stesso Marco Corradini già nel 2009 per le sezioni seguenti del *Ritratto*, per cui sull'ipotesto claudianeo, il modello riscritto in senso macrotestuale, venivano innestati da Marino ulteriori modelli, riscritti in senso microtestuale.[216] A nostro avviso, l'archetipo della digressione paesaggistica potrebbe essere individuato proprio nel concetto proveniente dalla *Strage* e successivamente rielaborato nell'*Adone*, che nel testo cronologicamente intermedio subisce una serie di trasformazioni tali da non renderlo immediatamente riconoscibile.

Con una "sorta di prolessi"[217] metonimica, la celebrazione del duca di Savoia passa prima per il paesaggio italiano, e più specificatamente piemontese, con un

214 Corradini, *Commento Ritratto*, p. 76, nota 12.

215 Cfr. per i riusi mariniani in queste sestine cfr. ivi, p. 76, nota 12 per i prelievi fluiti in *Lira* III; p. 77, nota 14 nonché p. 78, nota 16 per quelli fluiti nell'*Adone*; p. 78, nota 16 nonché p. 80, nota 19 per i prelievi dalle *Rime*.

216 Corradini ("Ritratto", p. 71) segnala come l'ipotesto in realtà includa l'intera produzione panegirica di Claudiano, riutilizzata in modo massiccio e diffuso nell'intera opera: "Il *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuello* è in sostanza costruito su una fonte unica, ossia rappresentata da un solo autore, Claudiano. Le opere coinvolte sono però diverse, e comprendono, ad esclusione dei carmi minori, tutti gli scritti dichiaratamente encomiastici del poeta latino […]. L'ampiezza complessiva dei debiti mariniani […] investono il testo nella sua interezza". Pur valutando se applicare i concetti di ipotesto e ipertesto al *Ritratto*, Corradini (ivi, pp. 72–99) opta per il più generale *intertestualità*, distinguendo specifiche sottotipologie di intervento sulla fonte claudianea.

217 Cfr. Corradini, *Commento Ritratto*, p. 81, nota 23 per Petrarca, *Rvf* CXXVIII, 33–35 ("Ben provide Natura al nostro stato, quando de l'Alpi schermo / pose fra noi et la tedesca rabbia") nonché "Italia bella" quale sintagma dantesco (*Inf.* XX, 61). Soltanto a titolo esemplificativo, tra gli autori riscritti nella sola digressione geografica rientrano, per Corradini (ivi, pp. 77–80, note 13; 15; 20), almeno Guarini, Sannazaro, Tasso, Aretino, Tansillo e Imperiale, senza contare che, per la sestina 21 sul Monviso, Stigliani (*Postilla 30*, in Carminati, "Postille Stigliani", p. 458) denuncia un furto ai propri danni. Per quanto concerne altre sestine non appartenenti alla digressione geografica (e cioè le sestine 42–47 e 127–129) ai modelli riscritti citati si combinano prelievi dagli autori della latinità classica aurea e argentea, della letteratura cavalleresca volgare e di opere coeve, come attesta Carminati (*Tradizione*, pp. 102–110). In relazione a sestine sempre estranee all'*excursus* iniziale, e cioè alle sestine 128–129, Carminati (ivi, pp. 109s.) individua significativamente una riscrittura del libro III della *Strage* nel *Ritratto*, che indirettamente supporta la mia tesi, ossia che Marino riscriva nell'opera cronologicamente posteriore un concetto proveniente dall'opera giovanile.

elogio delle Alpi, del Monviso e, in seguito, dalla sestina 24 in poi, del fiume di Torino, il Po. La digressione è giocata da Marino sull'opposizione tra la bellezza del territorio italiano e la terribilità delle Alpi, una terribilità funzionale, secondo un antico *topos*, alla difesa dalle invasioni straniere.[218] Già nella sestina 12 e per altre due volte nel testo[219] il *topos* è richiamato esplicitamente da Marino, che pare allinearvisi. Nel corso della narrazione, il poeta si distanzierà tuttavia dal topos trasformando questa prima funzionalità geopolitica in una diversa, di natura estetica. La seconda funzione ricoperta sarà quella di intensificare un chiaroscuro, facendo emergere *ex negativo* le contrapposte grazie del "bel giardino italico" (*Ritratto*, 23, 2):

> Simulacro del ciel, piazza del mondo,
> tra le braccia d'Europa Italia statti,
> Italia bella, al cui terren fecondo
> Con schermo natural d'acque e di sassi,
> perch'al barbaro ardir si possa opporre,
> il mare è fossa e l'Appennino è torre.
>
> Giace angolare il suo gran corpo, e quasi
> Abbattuta piramide si stende,
> le cui superbe e smisurate basi
> son l'Alpi inaccessibili et orrende
> che con rigide balze intorno alzaro
> a quest'ampio teatro alto riparo.
> (*Ritratto*, 12–13)

218 Già Alonzo, *Note*, p. 122, nota 20. Alonzo ("Introduzione e Nota al testo", p. 23) indica una terza funzione, propagandistica, per la digressione mariniana sulle Alpi: la delimitazione dei confini naturali corrisponde infatti perfettamente alla delineazione di "un autonomo concetto di *Italia*, [che] risponde perfettamente alle esigenze del duca intento a tutelare la propria indipendenza delle incombenti potenze estere", notando come uno scritto autobiografico redatto in lingua francese dallo stesso Duca di Savoia avesse sviluppo simile. La digressione del *Ritratto* era dunque ben lungi dall'essere "superflua", come erroneamente affermato da Stigliani (*Postilla 25*, in Carminati, "Postille Stigliani", pp. 456s.). Incidentalmente, Forno ("Imperiale", p. 306) segnala come l'intenzione di creare un giardino arcadico-edenico fosse parte della strategia autocelebrativa di Carlo Emanuele. La scelta mariniana di rappresentare l'Italia governata dai Savoia come un bel giardino aderisce pertanto perfettamente all'aspettativa encomiastica richiesta ai poeti della corte sabauda.

219 Cfr. Marino, *Ritratto*, 17: "Quinci e quindi la rupe, e dala destra / (quasi ripido muro) e dala manca, / ombra fa con la schiena aspra et alpestra / a l'italica gente et ala franca, / e le terre gemelle in doppia parte; / con divorzio brevissimo diparte"; Marino *Ritratto*, 20: "Quasi a l'arme straniere eccelse mete / e duri intoppi ale predaci squadre / che vengono a infestar le piagge liete / di quest'alma d'eroi nutrice e madre, / volse mirabilmente in su i confini / sì fatti edificar termini alpini".

Alla terribilità delle Alpi Marino dedica 10 delle 12 sestine totali che compongono la digressione paesaggistica, mentre la sestina iniziale e la sestina finale (la 12 e la 23 rispettivamente) fungono da cornice narrativa introducendo il giardino italico. A livello quantitativo, dunque, è la sezione dedicata alle Alpi a possedere maggior rilevanza, e ciò per un fine ben preciso: mimarne l'asprezza anche a livello di sonorità. Non casualmente, il termine *asprezza* ricorre due volte e connota per metonimia non solo la *res*, ma anche i *verba*. Con la prima ricorrenza il termine è applicato alle componenti minime della catena montuosa:

> Per drittissimo fil lungo contesto
> Natura ordì di catenate rupi.
> Pendono intorno e da quel lato e questo
> Precipizi profondi, alti dirupi,
> scoscesi scogli, acute rocce et erte,
> rotte schegge, *aspre* selci e pietre aperte.
> (*Ritratto*, 14)

Il termine passa tuttavia in seguito a designare l'intero complesso delle Alpi: "ombra fa con la schiena aspra et alpestra" (*Ritratto*, 17, 3). Per quanto concerne la sestina 14 in particolare, la concentrata presenza di fricative alveolari sorde combinate alle plurivibranti, alle plosive dentali e alle velari, unite alla fitta presenza di raffronti vocalici (uno per ogni verso della sestina, tranne nel primo) e all'abbondanza di voci in I e U poste in sede significativa, con la coppia di parolarima *rupi-dirupi* in posizione centrale dentro la sestina (*Ritratto*, 14, v. 2; v. 4) basta ad attestare al primo colpo d'occhio, senza la necessità di indugiare in più minuziose analisi fonetiche, la programmatica volontà mariniana di realizzare una sestina di notevole spessore consonantico e di sonorità vocalica aspra. La sestina è esemplare per il passaggio, ma ne rappresenta il caso più evidente ed estremo. La seconda sestina più intensa a livello fonetico in relazione all'asprezza, la sestina 21, introduce il Monviso. Il procedimento tecnico è affine, soprattutto per quanto concerne i versi centrali, ma la chiusura della sestina lascia già presagire un innalzamento del tono in senso magnifico e non più giocato sulle sonorità aspre. Alle I e U dei *macigni ruvidi* (*Ritratto*, 17, 3) si sostituiscono nel distico finale voci dense di fonemi alti e chiari, O aperta, A ed E:

> Ma fra' gioghi più gelidi e nevosi,
> che 'ncontr'a Borea qui volgan la faccia
> pien di macigni ruvidi e sassosi,
> quasi scala del cielo, il ciel minaccia,
> e con aguzza e nubilosa fronte
> alto si leva invêr le stelle un monte.
> (*Ritratto*, 21)

Le 12 sestine che compongono la descrizione paesaggistica presentano notevoli variazioni di tono, spazianti dal registro aspro al magnifico per rendere a livello di *evidentia* sonora la terribilità e la grandezza delle Alpi. Maggiormente significativa è tuttavia la variazione fonica che contrappone le sestine sulla catena montuosa a quelle sulla restante Italia. Parti della sestina 12 e della sestina 20 rispettivamente tentano di descrivere l'Italia con una fonetica dolce, caratterizzata da vocali dai timbri chiari e aperti, ma già gli attributi utilizzati (*bella*, *lieta*) sono quelli tradizionalmente attribuiti agli oggetti dello stile lirico: "Simul***a***cro del c***ie***l, p***ia***zza del m***o***ndo, / tr***a*** le br***a***cc***ia*** d'Eur***o***p***a*** ***I***t***a***l***ia*** st***a***ssi / It***a***lia b***e***lla, [...]" (*Ritratto*, 12, 1–3); "[predaci squadre /] che vengono a infestar le p***ia***gg***e*** l***ie***te / Di qu***e***st'***a***lm***a*** d'***e***roi nutr***i***ce e m***a***dre" (*Ritratto*, 20, 3–4). Con la sestina 23 Marino tenta di sovrapporre il registro lirico a uno tenue. Indugia così sull'elemento piccolo, minuto e grazioso che è il Po nascente per contrapporlo alla grandezza delle Alpi e del Monviso. Non casualmente la sestina sul Po nascente è densa di laterali alveolari, la consonante dolce per eccellenza, posta anche in sede di rima (*colli-rampolli*, *Ritratto*, 23, v. 1; v. 3) ed è equilibrata, nella seconda parte, tra fonemi aperti e chiari (A, O aperta) e bassi (U, I):

> Sovrasta al piano e signoreggia i colli
> Ch'al bel giardino italico fan siepe,
> e di palustre umor vivi rampolli
> nele concave viscere concepe.
> Qui si genera il Po, quindi stillante
> Con roco mormorio vagisce infante.
> (*Ritratto*, 23)

Il procedimento tecnico, pur ricordando quello impiegato nella *Strage* per descrivere il *pargoletto Dio*, genera tuttavia una variazione importante. Con una doppia operazione nuovamente basata sulla contrapposizione tra l'elemento piccolo e minuto e l'elemento grande, Marino opporrà il Po "pargoletto" anche al Po adulto, quando il fiume, ormai in piena, entrerà a Torino da vero regnante, sovrapponendosi funzionalmente per necessità encomiastiche al Duca di Savoia.[220] Con una serie di sestine dal tono magnifico per l'alta frequenza dei fonemi della *gravi-*

220 Se anche il Po può tradizionalmente valere da "Re degli altri, superbo, altero fiume" (Petrarca, *Rvf* CLXXX, 9), l'equiparazione implica potenzialmente un diffamante parallelismo tra le corna del fiume, derivanti dalla sua specifica morfologia fisica, e le corna metaforiche del Duca di Savoia, derivanti da un presunto adulterio. Già Stigliani, in relazione alla descrizione del Duca come toro dentro la stessa opera [*Ritratto*, 54: "Giunse a più ferma età, né fu men bello / del fiore il frutto o del'aurora il giorno. / Tanto sol basti dir: ch'emulo a quello / ch'ara i solchi del ciel di stelle adorno, / sotto tal giogo alza superbo il TORO / coronate d'onor le corna d'oro"], aveva rilevato il problema. Cfr. infatti Stigliani, *Postilla 51*, in Carminati, "Postille Stigliani", p. 463: "Qui

tas,[221] il poeta arriverà ad affermare che quello stesso fiume, tanto imperioso "che sdegna il letto, odia i ripari e n'esce" (*Ritratto*, 24, 4), come già il Po in piena di Imperiale (§ 2.2.2), è disposto a inchinarsi al solo Carlo Emanuele:[222]

> O di raro valor mirabil prova,
> che i fiumi stessi a riverirlo insegna!
> Quel fiume, che per tutto ove il piè mova
> Guerreggia invitto, imperioso regna,
> solo in segno d'onor, mentre che passa
> innanzi al suo gran re, l'orgoglio abbassa.
> (*Ritratto*, 25)

Come poi dichiarerà Marino nella sestina 34 con un gioco concettistico che si dispiega, a livello di *dispositio*, soltanto nel corso della lettura, solo il Duca di Savoia può superare il fiume: Carlo Emanuele è l'unico infante capace di lanciare "feroci vagiti" (*Ritratto*, 34, 4), con un livellamento paradossale e inedito che fa combaciare l'elemento piccolo al grande, il bambino all'eroe, trasformando il primo nel secondo. A tale livellamento contenutistico non corrisponde tuttavia un livellamento stilistico nel senso del vantato ideale della *mezzanità*. La sestina è tutta epica, con una mancata corrispondenza tra *res* e *verba* secondo un procedimento decisamente anticlassicistico:[223]

> Nacque, e gli fur degl'incliti maggiori
> Fasce l'insegne illustri e gloriose,

---

dubito di qualche maligna allusione conoscendo la rea lingua dell'autore che suole lodar di diritto, e biasimar di riverso p[er] mostrar biz[zar]ria di ingegno".

221 Marino, *Ritratto*, 24–34.

222 Il concetto del fiume imperioso e fiero che si inchina al sovrano per ragioni encomiastiche era già stato sfruttato da Guarini nel prologo al *Pastor Fido*, opera a sua volta dedicata al Duca di Savoia e alla consorte. Così, con un cambio di destinatario in contesto tuttavia identico dal punto di vista funzionale, il fiume Po che si inchina a Carlo Emanuele nel *Ritratto* mariniano riscrive il fiume Alfeo che si inchina a Caterina d'Asburgo, consorte dello stesso Duca, nel *Prologo* guariniano: "Ma chi mi fa veder dopo tant'anni / qui trasportata, dove / scende la Dora in Po, l'arcada terra? / Questa la chiostra è pur, questo quell'antro / dell'antica Ericina. / e quel che colà sorge, è pur il tempio / a la gran Cintia sacro. Or qual m'appare / miracolo stupendo? / Che insolito valor, che virtù nova / vegg'io di traspiantar popoli e terre? / O fanciulla reale [...], / gran Caterina [...] / A voi dunque m'inchino altèra figlia" (Giambattista Guarini, *Il pastor fido e il Compendio della poesia tragicomica*, a cura di Gioachino Brognoligo, Bari, Laterza 1914, pp. 39s., edizione da cui provengono tutte le citazioni).

223 Altrettanto epica anche la descrizione immediatamente successiva di Carlo Emanuele infante, mentre è allattato: "Sovente, allor che tenero suggea / dale fonti materne umor vitali, / la genitrice in fronte gli ponea / diadema di fiammelle orientali / e di real corona intempestiva / vedergli il crin folgoreggiar gioiva" (*Ritratto*, 36).

e dele trombe ai fremiti canori
con feroci vagiti alto rispose.
Per tutto intorno in segno d'umiltade
L'inchinar gli elmi e l'adorar le spade.
(*Ritratto*, 34)

Sostenere che nella sestina 34 sia attivo un procedimento anticlassicistico non implica negare che l'ideale della *mezzanità* venga attivamente perseguito nel *Ritratto*; piuttosto, significa constatare che in alcune specifiche sequenze l'ideale sia volutamente sospeso. Diverso è infatti il tenore della sestina che indugia sui "trastull[i]" (*Ritratto*, 35, 3) e gli "scherzi del real franciullo" (*Ritratto*, 35, 1), in cui la *mezzanità* si persegue in modo coerente, oltre ogni dialettica tra classicismo e anticlassicismo. Tale sestina è infatti caratterizzata dalla simultanea e parallela presenza di due toni diversi, attivati sia dal punto di vista lessicale con i termini tradizionali e opposti del registro erotico ed epico sia dal punto fonico, senza evidenziarne l'opposizione antitetica. Piuttosto, sembra esservi quel livellamento ideologico e insieme stilistico per cui gli aspetti paradossali e inconciliabili tra i due registri si sovrappongono senza che il tutto venga percepito come un problema:

Eran gli scherzi del real fanciullo
ricche faretre e lucide corazze
trattar per gioco, e volger per trastullo
zagaglie acute e ben ferrate mazze,
e 'n centro e centro barbare loriche
de' padri vagheggiar le palme antiche.
(*Ritratto*, 35)

Lo stesso principio determina anche la coppia di sestine successive in cui il giovane Duca, programmaticamente definito "pargoletto" (*Ritratto*, 38, 4), accoglie il padre di ritorno dalla guerra. La contrapposizione tra la – tutta apparente – delicatezza di Carlo Emanuele e la terribilità paterna non è enfatizzata da Marino né a livello tecnico né ideologico.[224] Si può così concludere che, nel *Ritratto*, Marino attivi o sospenda il principio della *mezzanità* secondo pratica opportunità:

224 Ancora prima di arrivare al personaggio di Adone, la sovrapposizione tra i due registri epico ed erotico in uno stesso giovinetto avveniva già nelle *Amorose*, nel ciclo di sonetti ironici dedicati dalla Cortigiana al "di Marte e d'Amor vago Guerriero" (Marino, *Amorose* XLI, 9). Ammesso che tali componimenti suggeriscano a Marino la descrizione del Duca di Savoia, la contrapposizione tra le due nature del giovane è enfatizzata nelle *Amorose* in senso totalmente opposto a quanto avviene nel *Ritratto*, secondo un procedimento anticlassicistico espressione manifesta, per Regn ("Petrarkismus-Problematik" pp. 255–280), di una sistematica volontà di minare e trasgredire il modello petrarchesco e petrarchistico.

Solea, qualor dal'espugnate squadre
Tutto di strage tepido e vermiglio
Facea ritorno il trionfante padre,
farglisi incontro il pargoletto figlio,
e dele spoglie e de' trofei di Marte
con festa pueril chiedergli parte.

E quei, rasserenando il torvo viso,
spesso da terra in su lo scudo alzollo,
e con baci dolcissimi e con riso
recolsi in braccio e lo si strinse al collo.
Et ei dela sublime armata testa
Stendea le mani ala depinta cresta.
(*Ritratto*, 38–39)

Ritornando però alla parentesi geografica introduttiva, accanto al rilievo fonetico va evidenziato anche un dato parallelo concernente lo svolgimento del tema. Le sestine 15 e 16, ulteriormente ampliate da due analogie mitologiche nelle sestine 18 e 19,[225] antropomorfizzano le Alpi eroicizzandole. Nel paesaggio aspro descritto da Marino regnano neve e ghiaccio, elementi naturali causati dalla rigida temperatura e da un cielo coperto che ostacola i raggi solari, dunque inconciliabili con ciò che è richiesto al bel giardino italico per lussureggiare. La base del concetto è pertanto la giustapposizione tra due ambienti naturali l'uno all'altro ostili e incompatibili, dove il primo dei due è forte e terribile e ha la potenzialità per soffocare il secondo, di natura dolce e idilliaca. A livello funzionale, il concetto corrisponde esattamente agli effetti di Crudeltà nella *Strage* e di Gelosia nell'*Adone* che distruggevano la natura circostante con la propria terribilità. L'unica variazione consta nella personificazione di una stagione, il "Verno" (*Ritratto*, 15, 8), e non di un affetto psicologizzato. Implicitamente, infatti, l'inverno delle Alpi si oppone alla primavera italica:

Veste d'adamantin smalto e di ghiaccio
Le lor cime infeconde orrida pompa,
cui raggio estivo o da robusto braccio
vibrato palo esser non può che rompa.

225 Marino, *Ritratto*, 18–19: "Qual già di Grecia il giovinetto forte, / giunto ale rive de l'estrema tana, / chiuse colà del'irboree porte / l'angusto passo e dela force ircana, / per impedir del Caucaso l'uscita / al Battro audace, al'orgoglioso Scita; / E qual de' mostri il domator tebano, / dopo molto solcar l'onde spumanti, / per porre il morso al'ardimento umano / e prescriver il segno a' naviganti, / fondò l'alte colonne, Abila e Calpe: / tal apunto Natura eresse l'Alpe". Le Alpi si sovrappongono cioè per funzione rispettivamente ad Alessandro Magno ed Ercole (cfr. Corradini, *Commento Ritratto*, note 18–19, pp. 79s.).

Qui, circondato di rigore eterno,
possiede il trono et ha la reggia il Verno.

E quinci, genitor d'oscure nubi,
e nebbie e nembi al ciel vomita e fumi,
ond'è che spesso al sol la luce rubi
e contamini al giorno i chiari lumi;
e manda i venti, e i turbini disserra
(furie del mondo) a conquassar la terra.
(*Ritratto*, 15–16)

Non solo la sonorità aspra accomuna il passaggio del *Ritratto* con le altre due opere, ma determina anche moltissime convergenze tematiche: "alpi infeconde" circondano la dimora di Gelosia (*Ad.* XII, 7, 5), posta nell'inverno perenne della Scizia ("non di fior, non di pomi e non di fronde / spoglia mai veste in alcun tempo allegra, *Ad.* XII, 7, 3–4), dove l'ambiente era molto simile a quello alpino, caratterizzato da "burroni cavernosi e cupi", "balzi scoscesi inaccessibili et inculti", "erme sempre e solitarie rupi" (*Ad.* XII, 9, 1–3). Tale luogo che "rifiuta il sole e fugge i suoi splendori" (*Ad.* XII, 11, 2) ricorda l'assenza della luce solare che caratterizzava anche la dimora di Crudeltà (*Strage* I, 45, 2). L'equivalenza funzionale tra i tre episodi è altresì evidente negli effetti generati dall'inverno sulla natura. Marino addirittura utilizza lo stesso verbo, seppur mutato di poco tra una riproposizione e l'altra del concetto originario, limitandosi a sostantivarlo in un caso. Nel *Ritratto*, il Verno "vomita" il cattivo tempo (*Ritratto*, 16, 2) che "contamin[a] al giorno i chiari lumi" (*Ritratto*, 16, 4). Nella *Strage*, Crudeltà è detta "vomitar l'inferno" (*Strage* I, 48, 2), "tutta la faccia del ciel pura e serena / tutta macchiando di pallor di morte" (*Strage* I, 47, 5–6). Nell'*Adone*, per la ripresa letterale dell'ottava della *Strage*, Gelosia è a sua volta "sozzo vomito d'inferno" (*Ad.* XII, 29, 2) che passa "al bel seren celeste" (*Ad.* XII, 28, 1) per "intorbidar le stelle e gli elementi" (*Ad.* XII, 29, 7). In modo molto più significativo ed eloquente, tuttavia, Marino ostenta il *tertium comparationes* che permette il passaggio del concetto da un testo all'altro: dato che sulle Alpi agiscono le "furie del mondo [...] a conquassar la terra" (*Ritratto*, 16, 8),[226] l'identificazione con le due furie descritte nelle altre due opere è totale. Il contesto di integrazione del medesimo concetto è interscambiabile perché tutte e tre le istanze, che si chiamino Crudeltà, Gelosia o Verno, sono terribili. Lo sono per metonimia, perché l'attribuzione di tale terribilità si basa sulla descrizione naturale dell'ambiente che le circonda, lo sono per sonorità, per la ricerca aspra attuata da Marino nell'episodio, lo sono a livello

226 Il concetto è presumibilmente maturato sulla base di un gioco onomastico da Orazio, *Serm.* II, 5, 41 ("Furius hibernas canâ nive conspuet Alpis"). Come rileva Russo (*Commento*, p. 1115), il medesimo verso probabilmente suggerisce anche l'espressione "Alpi canute" impiegata nell'*Adone* (*Ad.* XI, 71, 4).

narrativo per gli effetti mortiferi esercitati sulla natura. Appare pertanto lecito considerare la *Strage*, il *Ritratto* e l'*Adone* una triade di opere sulla base dell'omologia del medesimo concetto.

Ora, se il concetto originale è identico perché c'è una equivalenza funzionale che, nella mente di Marino, giustifica l'interscambiabilità di un contesto per un altro, bisogna tuttavia notare una fondamentale incongruenza, indice di un diverso sviluppo nel riciclo del medesimo spunto: nei modelli latini Aletto e Invidia avevano un mandante e così nella *Strage* anche Crudeltà, mentre, nel caso dell'*Adone*, Gelosia agisce di propria iniziativa. Nel caso del *Ritratto*, la faccenda si complica ulteriormente palesando una situazione intermedia di sdoppiamento paradossale: dentro la sestina 16, il Verno si comporta inizialmente come le furie per equivalenza funzionale (vv. 1–4), per agire poi da mandante (vv. 5–6). Il paradosso si rivela in tutta la sua portata se si considera che sono i venti a essere esplicitamente definiti furie, così come il verbo stesso designante l'azione del Verno ne chiarisce esplicitamente il ruolo di mandante: "e manda i venti, e i turbini disserra / (furie del mondo) a conquassar la terra" (*Ritratto*, 16, 5–6). A differenza del contesto originale della *Strage*, ripristinato nell'*Adone* in modo identico, il concetto riutilizzato nel *Ritratto* non funziona perfettamente.[227] Lo stesso vale per un altro spunto narrativo, aggiunto da Marino rispetto ai modelli latini sia nel poema sacro sia nel poema grande: gli "augelletti" atterriti da Crudeltà (*Strage* I, 47, 8) e i "vaghi augelli" ammutoliti da Gelosia (*Ad.* XII, 30, 1) sono presenti anche nel *Ritratto*, ma si comportano in modo differente. Il Verno non ha effetti

227 Ciò possibilmente perché una parte del concetto del *Ritratto* (il Monviso come re mandante dei venti) sembra riutilizzata nell'*Adone* in un nuovo contesto, quando Marte si palesa a Gelosia: per la similitudine con Eolo, l'entrata di Marte genera un effetto sul cielo e sulla terra pressoché identico, seppur ulteriormente ampliato e reso ancora più evidente a livello sonoro, all'effetto dei venti che sferzano il Monviso. Cfr. infatti *Ad.* XII, 38–40: "Non era l'empia dea giunta a la corte, / quando udì di lontan batter la cassa. / L'aria s'offusca e cresce assai più forte / il temporal che gli arbori fracassa. / Et ecco aprir le strepitose porte, / ecco lo dio che fulminando passa. / Tremando il monte e 'l pian, l'onda e la riva / dan segno altrui che 'l gran campione arriva. / Come qualor de' suoi ministri alati / i vagabondi esserciti insolenti / scatena fuor con procellosi fiati / il crudo re che tiranneggia i vènti, / spoglia le selve, disonora i prati, / scaccia i pastor, disordina gli armenti, / et ingombrando il ciel di nembi foschi / saccheggia i monti, e discapeglia i boschi, / così, mentre il crudel scorre l'arene, / geme il lido biston, Strimone stride / e fa per tutto intorno, ovunque viene, / mormorar le minacce, e le disfide. / Trema la terra istessa che 'l sostiene, / s'apron le nevi, e l'onda si divide / e come passi o la saetta o il foco, / ogn'intoppo gli cede e gli dà loco". Nelle *Rime* giovanili Marino aveva sviluppato un trittico sul rapporto tra "superbo Appennin", sede del "Verno", "de' monti Re" (Marino, *Boscherecce* XVIII, v. 5; 3; 7) e i venti che ne nascevano, analizzandone gli effetti; per l'intero trittico cfr. *Boscherecce*, XVIII, XIX, XX, sonetti notevoli anche dal punto di vista fonico.

su di loro. Essi, semmai, sono funzionali a enfatizzare con la loro picciolezza l'altezza del Monviso, iperbolicamente detto:

> Alto così, che i musici augellini
> ponno i concenti apprender dale sfere,
> e del celeste Can troppo vicini
> temon gli assalti ador ador le fere.
> La cima sovra i nuvoli eminente
> Il sussurro de' tuoni apena sente.
> (*Ritratto*, 22)

Non solo quindi i "musici augellini" (*Ritratto*, 22, 1) contribuiscono a intensificare il chiaroscuro e la paradossale opposizione tra elemento piccolo ed elemento grande, ma abitano soprattutto un'isolata sede, collocata in un inverno perenne e non dove sarebbe altrimenti logico, nel "bel giardino italico" (*Ritratto*, 23, 2) della sestina successiva, tanto più se si pensa che la dimora di Gelosia era programmaticamente priva di uccelli (*Ad*. XII, 7).[228] Se ai "musici" uccellini attribuissimo già, all'altezza cronologica del *Ritratto*, quel ruolo di simbolo del registro lirico assunto poi nell'*Adone*, otterremmo un passaggio in cui possono coesistere, livellati e senza apparente conflitto, un registro magnifico e iperbolico e uno più basso, tenue e tendente al lirico – una sorta di *mise en abyme* della *mezzanità*. Pur nella sua rilevanza, tale *mise en abyme* costituisce nel *Ritratto* un episodio fuggevole, di soli sei versi su un totale di 66. I restanti 60 versi della digressione paesaggistica non mirano infatti al livellamento stilistico dei due ambienti, ma si basano al contrario sulla giustapposizione evidente di due stili che vanno a cozzare l'uno contro l'altro per generare uno scontro percepibile: è il procedimento anticlassicistico tecnicamente opposto all'ideale della *mezzanità*. Diversamente da quanto avviene nella omogeneità stilistica della *mezzanità* che tutto confonde limando gli opposti, *res* e *verba* non sono separati l'uno dall'altro, ma mantengono ancora un certo legame convenzionale stabile, a livello lessicale e stilistico, che li rende riconoscibili; in caso contrario, il desiderato chiaroscuro non sarebbe rilevato come tale. Anche il dispositivo del patetico funziona in senso non classicistico, ma in modo diverso dai casi di *mezzanità*: più che di "non patetico", per il *Ritratto* sembra corretto parlare di un "blocco" del dispositivo patetico, dapprima attentamente predisposto dall'autore e successivamente interrotto in modo brusco per disvelarne in modo percepibile la natura e le finalità. L'asprezza e terribilità epica della residenza del Verno, amplificata e retoricamente intensificata con procedimenti iperbolici e frequenti dispositivi sonori, si dissolve – per restare nella metafora – come neve al sole di fronte alla vaghezza del "bel giardino italico" cui

228 *Ad.* XII, 7, 7–8: "D'aure invece e d'augelli han le sue sterpi / pianti di gufi e sibili di serpi".

si contrappone. È il medesimo procedimento tecnico anticlassicistico sfruttato già da Imperiale nella sua versione di tempesta (§ 2.2.2) ed è esattamente quel procedimento compositivo che Tasso aveva sanzionato quando, nella *Cavaletta*, aveva invitato a non iniziare mai la composizione con pathos, ma semmai a terminare con esso.[229] Non casualmente, Stigliani avverte il problema stilistico criticando pesantemente, dentro le proprie *Postille*, la presenza di iperboli ardite nel *Ritratto*.[230]

Restano da chiarire due ulteriori aspetti. Il primo aspetto riguarda il motivo per cui, nella mente di Marino, gli effetti del Verno e delle furie si equivalgano. Il testo più tardo della triade, che è anche il più ampio, può fornire indizi in questo senso. L'invettiva contro Gelosia che apre il canto XII dell'*Adone* combina numerosi modelli letterari; tra i modelli identificati e abilmente ricombinati in sei ottave la critica cita almeno i componimenti di Torquato Tasso, Tansillo e Della Casa.[231] Come già alcune personificazioni ancillari di Crudeltà, Gelosia era paragonata a "empia Medea" (*Ad.* XII, 2, 1). Tale figura mitica, così come molti dei modelli letterari riscritti da Marino nel prologo del canto XII, comparivano in un pre-

229 Tasso, *La Cavaletta overo de la poesia toscana*, in: id., *Dialoghi*, pp. 665–728. È il primo parametro cui ricorre il Forestiero Napolitano per sancire, a parità di concetto, l'eccellenza di Della Casa rispetto al Coppetta, attribuendo una fondamentale importanza alla chiusura del componimento e ai suoi effetti fonico-stilistici: "[F.N.]: Avendo il Coppola dunque fatta elezione di nobilissimo soggetto e scelta la testura grandissima, dovea parimente quel carattere o quella forma che fosse nobilissima oltre tutti gli altri che nel sonetto potesse usarsi. […] Ma in questa forma sarebbe sconvenevole che 'l suono e 'l numero e la gravità de' versi andasse tanto più scemando quanto più s'avicina al fine, percioché, sì come una zolla di terra o una pietra o altro corpo grave acquista gravità nel movimento quanto più s'avicina al proprio luogo, così ancora lo stilo grave dee accrescer ne l'ultimo la gravità, il numeroso il numero, il grande la grandezza" (p. 678). Il Coppetta aveva infatti posto una voce densa di consonanti e dunque molto sonora nell'*incipit* del sonetto, ma aveva concluso lo stesso con una rima densa di vocali, più adatta a chiudere un componimento dolce giacché gli "toglie di forza" (p. 673). Della Casa aveva strutturato il sonetto in modo specularmente opposto, con una chiusura grave corrispondente alla gravità del concetto e dunque atta ad amplificarne l'effetto.

230 Cfr. almeno Stigliani, *Postilla 31*, in Carminati, "Postille Stigliani", p. 458, sull'iperbolica altezza del Monviso ("Questa è una sfiondata alla romana, ed una [fa]nfarronata alla spagnuola"), ma Carminati stessa (ibid., nota 35) rileva una condanna costante delle iperboli dentro le *Postille*. In seguito, Carminati (*Tradizione*, pp. 110–112, qui p. 112) ridiscute questo passaggio e, incrociando le *Postille* all'analisi intertestuale e retorica del *Ritratto*, dimostra che l'opera costituisce un testo di svolta dal punto di vista stilistico, coincidendo con l'inizio di una seconda maniera stilistica del Marino, posteriore al 1615. Questa si caratterizza per "maggiore arditezza dei traslati, […] concentrazione retorica, […] accumulo di figure una nell'altra, quasi elevate a potenza" e prevede talvolta, accanto all'amplificazione iperbolica, l'intensificazione della sonorità della fonte di partenza (ivi, pp. 108s.).

231 Pozzi, *Commento*, pp. 486s., aggiornato da Russo, *Commento*, pp. 1181–1184, note 1–7.

cedente discorso tassiano sulla gelosia.[232] È assai verosimile che Marino abbia avuto in mente questa prosa, poi incrociata con l'iconografia di Cesare Ripa. Il discorso con cui Tasso esplicava i riferimenti metaforici dell'iconografia di Gelosia presentano infatti notevoli convergenze tematiche con la triade analizzata:

> resta ch'io vi rechi inanzi, quasi una breve pittura, la descrizione della gelosia, che nel Filocopo del Boccaccio si ritrova, nella quale descrizione molte delle sue proprietà si potranno conoscere. *Dice egli, che l'albergo della gelosia è situato in una dell'altissime rocche dell'Apennino, in una oscurissima grotta circondata da ogni intorno di neve, combattuta dal vento*, a la guardia della quale stanno sempre vigilanti due grandissimi cani; ch'ella va vestita a bruno; che di sesso è femina, di età vecchia, di color livida, di disposizione del corpo magra; che si scaldava ad un foco dove rilucevano due quasi estinti tizzi; che dormiva sul liminal dell'uscio fra' duo suoi cani. *Da questa descrizione si possono facilmente comprendere molte sue proprietà. Si finge che le sue case siano sopra i monti fra le nevi, per dinotare la freddezza della sua natura; perchè essendo ella timore, conviene che sia tale, essendo ogni timor freddo: perciò che il sangue si raccoglie e si raggela intorno al core.* [...] *È figurata la grotta dov'ella abita oscura, per dimostrare la mestizia di quei petti ov'ella alberga:* i cani, che sono in guardia della casa, e il dormir fra questi suoi animali, ch'ella fa sul liminare, ci danno a divedere la vigilanza sua; perché, come i cani sono vigili per natura, così i gelosi sono vigilantissimi, e desti sempre a spiare tutti i pensieri e l'azioni a l'amato. Dice che si scalda al fuoco quasi estinto; perché la gelosia, quando è in colmo, caminando verso la disperazione, va estinguendo il fuoco amoroso.[233]

232 Tasso, "Discorso della Gelosia", in: *Le prose diverse di Torquato Tasso, nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti*, a cura di Cesare Guasti, 2 vol., vol. II, Firenze, Le Monnier 1875, pp. 171–185. Il *Discorso* tassiano, letto per la prima volta nel febbraio del 1577, venne stampato a Venezia presso Manuzio nel 1585 (Guasti, *Commento*, p. 169). Tra i modelli letterari della gelosia Tasso indica i sonetti di Tansillo e Della Casa e, tra i personaggi che la incorporano, appunto Medea (ivi, p. 176). Dalla prosa tassiana Marino potrebbe aver inoltre tratto l'ispirazione per descrivere la propria Gelosia come occhiuta e per inserire il riferimento ad Argo su base associativa: "Come Giano ha duo volti, et apre e gira / cento lumi qual Argo e piangon tutti" (*Ad.* XII 17, 1–2); cfr. infatti Tasso, *Gelosia*, pp. 178s.: "Sentirono alcuni [Dei] che là giù nel Tartaro, fra' giganti e fra gli altri spergiuri, dovesse esser relegato [Amore arrogante]: altri altramente giudicarono; e finalmente si concluse, che si dovesse creare alcuno che, mai da lui non si scompagnando, spiasse diligentemente tutti gli andari e i disegni suoi, e quelli riferire, acciò che da' suoi consigli, quando fossero perniciosi, guardar si potessero: e perché fosse di tal officio esecutrice migliore, le diedero mill'occhi e mille orecchie; e questo fu la Gelosia" Che Tasso stia alludendo a sé stesso è circostanza notata dallo stesso Cesare Ripa (*Iconologia di Cesare Ripa Perugino*, Siena, Matteo Florimi 1613, p. 285) che, nella *Iconologia di Gelosia*, cita il sonetto in questione [Tasso, *Rime* I, XCIX, pp. 144s.: "Geloso amante apro mill'occhi e giro / E mille orecchi ad ogni suono intenti"], chiarendo insieme la paternità del riferimento e contribuendo incidentalmente alla sua diffusione. Meno interessante invece il dialogo tassiano sul medesimo tema, *Il Forestiero Napolitano overo de la gelosia*, in: Tasso, *Dialoghi*, pp. 197–212.

233 Tasso, *Gelosia*, p. 184; mio corsivo. Mango (*Fonti*, p. 173) indica tra i possibili modelli letterari della Gelosia mariniana proprio il Boccaccio ("Un'altra bella descrizione della Gelosia è nel *Filo-*

Interpretando l'introduzione delle Alpi nel *Ritratto* non soltanto come una dovuta necessità encomiastica, ma come un ulteriore elemento che, in ottica agonistica, consente al Marino di fare meglio del Boccaccio, superando in potenza, grandezza e terribilità i ben più miti Appennini,[234] si spiega così, in retrospettiva, il passaggio e la trasformazione del concetto da un testo mariniano all'altro: secondo l'iconografia del *Filocopo* citata dal Tasso, non soltanto l'inverno regna rigido sulla grotta della gelosia, custodita dai cani – una volta traslata la dimora dalle Alpi all'oltretomba e innalzato il discorso con una rievocazione mitologica, anche presso la dimora di Gelosia vi è "Cerbero custode" (*Ad.* XII, 13, 1) –, ma soprattutto la sferzano i venti. Nella *Strage* il riferimento ai venti è ancora inconsistente, sebbene sia presente presso la dimora di Crudeltà: "Sospir' son l'aure, e lacrime i torrenti" (*Strage* I, 44, 4). Il riferimento appare invece intensificato, con notevole *evidentia* sonora, per la dimora di Gelosia presso cui "sospira e spira ancor spavento il vento" (*Ad.* XII, 9, 8). Con un procedimento che gli è proprio, riportante cioè i traslati metaforici della spiegazione tassiana al piano letterale del discorso, Marino può dunque sovrapporre Verno e Gelosia (e quindi, indirettamente, Crudeltà) nonché l'azione dei venti a quella delle furie. Nel riuso, i tre contesti vengono a coincidere per funzionalità; pertanto, anche due soggetti poetici all'apparenza del tutto slegati l'uno all'altro, a livello logico e a livello di coerenza intertestuale, quali sono un paesaggio e un affetto, possono venire a sovrapporsi. Il riciclo del medesimo concetto in testi di scopo, genere e tema diverso attesta così un certo grado di indifferenza di Marino verso il soggetto stesso della poesia: il referente concreto del concetto può variare perché ogni legame semantico può essere ri-

copo del Boccacci"), che fornirebbe a Marino spunti tematici per tutto il canto (p. 176); non rileva però i legami con la prosa tassiana.

234 Il meccanismo evidenziato risponderebbe cioè a una logica di assorbimento e perfezionamento del modello attraverso una sua amplificazione analoga a quella riscontrata per Gelosia nell'*Adone*: proprio l'accentuazione iperbolica delle funzioni della Furia, quale motore autonomo e indipendente della sua stessa azione, rendeva questa figura un'istanza più potente delle controparti tradizionali. Per tornare tuttavia al *Ritratto*, va ricordato come Marino avesse preparato la traslazione da una catena montuosa all'altra già in apertura, affermando prima che "l'Appennino è torre" (*Ritratto*, 12, 6) e descrivendo subito dopo "Alpi innaccessibili et orrende" (*Ritratto*, 13, 4). Corradini (*Commento Ritratto*, p. 76) suggerisce di interpretare il termine *Appennino* secondo l'uso antico, quale designazione tradizionale delle Alpi; se il passaggio petrarchesco citato a riprova convince non solo per vicinanza tematica, ma anche per l'effettiva coincidenza tra le due catene [Petrarca, *Seniles*, XVII, 3, 6: "Altissimo fra i gioghi dell'Appennino sorge nell'Italia verso ponente e il capo nasconde fra le nubi il Monviso, molto già per la sua mole", citato secondo Petrarca, *Lettere senili di Francesco Petrarca, volgarizzate e dichiarate con note da Giuseppe Fracassetti*, 2 vol., vol. II, Firenze, Le Monnier 1870, p. 544], appare altrettanto, se non più persuasivo ipotizzare un sistematico influsso sotterraneo del modello del Boccaccio mediato dal Tasso, capace di spiegare il rimando agli Appennini a tutto tondo.

mosso o ripristinato a seconda della concreta necessità letteraria. Nel processo di composizione poetica prevale la funzione del modello-mattoncino proprio in quanto elemento funzionale a comporre:[235] radicalizzando, si potrebbe addirittura dire che la sua disponibilità pragmatica per il gioco ricombinatorio precede e prevale su ogni altra legge poetica; per questo obiettivo che giustifica ogni riuso particolare, proprio o altrui, Marino sarebbe disposto a sacrificare la stessa ispirazione tematica originaria appuntata nello zibaldone secondo materia.

Posta quindi tale disposizione generale a base della poetica mariniana, per ragioni di completezza occorre infine chiedersi perché nello specifico il medesimo concetto sia stato traslato in almeno tre diversi contesti. Commentando in altra sede il "consueto passaggio di carte da un'opera all'altra, emblematico della scrittura osmotica e estremamente conservativa del Marino",[236] Clizia Carminati fornisce alcune convincenti motivazioni per spiegare il principio mariniano del riciclo dei materiali già scritti: la riproposizione *ex novo* può essere dovuta a contingenti necessità encomiastiche o cambi di fazione politica, può essere motivata dal desiderio enciclopedico di "non far mancare al poema alcune «novità» contemporanee" di storico o pubblico interesse oppure può infine trattarsi di un "genuino interesse" del poeta.[237] Questo ultimo caso sembrerebbe costituire la motivazione più ragionevole nel caso della triade: dal momento che tutti e tre i passaggi sono accomunati dallo stesso tono aspro, pare verisimile che il poeta abbia colto l'occasione per sperimentare un registro ritenuto tutto sommato relegato ai margini

235 Cfr. anche Corradini, "Bibbia", p. 90, quando riflette sull'impiego indiscriminato, e anche forzatamente reinterpretato, di alcuni riferimenti biblici nel prologo morale di *Ad.* VI: "Per spiegare questa inconsueta caratterizzazione non occorre ipotizzare un Marino scandalizzato [...], ma piuttosto pensare che gli *exempla* scritturali gli si presentano sostanzialmente privi di contenuto morale, puro materiale plastico da utilizzare secondo necessità, riorientandone di volta in volta il significato in base alle esigenze del contesto". Nel presente paragrafo si è visto che il procedimento agisce in modo sistematico nella poetica mariniana: non coinvolge i soli testi sacri – seppur, dato il periodo storico, le implicazioni socioculturali siano notevoli –, ma qualsiasi tipologia di materiale a prescindere dalla sua origine. Si potrebbe pertanto generalizzare l'osservazione finale (ivi, p. 82) interpretandola come il criterio fondante dell'esperienza compositiva mariniana: "Lo stesso uso della storia sacra, a ben vedere, non sembra differire nella sostanza tra la lettera burlesca e la prosa devota, entrambe impegnate alla ricerca di *exempla* da associare per via analogica al caso proposto, fatto salvo ovviamente il diverso intento dei due scritti".

236 Carminati, "Carte", p. 199. Ivi, pp. 194s.: "Uno dei tratti più sorprendenti è la grande longevità dei materiali: a distanza di anni, Marino preferisce riciclare versi già scritti (anche nella misura della singola ottava) piuttosto che di comporne di nuovi", dando prova di una "attenzione viva, quasi maniacale al testo e alla sua riscrittura".

237 Carminati, "Carte", p. 195.

della propria produzione.[238] Passato alla storia come Ovidio toscano e poeta dolce,[239] Marino aveva dato prova di limitati momenti poetici aspri all'altezza storica del *Ritratto*: alcune tracce si trovano nelle *Rime Marittime* e *Boscherecce* intorno alla *asperitas* della amata ritrosa;[240] si tratta tuttavia di un topos lirico alta-

238 Russo (*Marino*, pp. 238s.) conferma indirettamente questa ipotesi rilevando per la *Strage* una "accentuazione descrittiva sugli atti di Crudeltà, secondo quel binomio di orrore e diletto che è movente complessivo dell'opera e sua petizione di ordine stilistico" e citando un esempio dal registro fonico aspro, denso di M, consonante del pianto, di plurivibranti e del fonema stridente I. Un ulteriore esempio di "esuberanza cromatica e sonora" è scelto da Russo (p. 156) per illustrare l'omicidio di Enrico IV nel *Tempio* (1615) in un passaggio infernale dove ritornano le furie: "O Fera, o Furia, o Lestrigone, o Mostro, / più crudo assai, che Troglodito, o Thrace, / da qual latebra del Tartareo chiostro, / uscisti a conturbar l'humana pace? / Qual flutto ti sputò, quando più insano, / per le risse degli Austri è l'Oceano?". Nonostante la fama di poeta dolce, Marino sperimenterà dunque altre volte il modulo fonico aspro nella narrativa posteriore al *Ritratto*. Negli stessi anni del *Ritratto*, Marino componeva inoltre la *Galeria*. In essa sono particolarmente significativi i due sonetti LXXI e LXXII, tratti dalle *Favole*, su *La guerra de' Giganti del Fulminetto*, di sonorità aspra e di tema funzionalmente equivalente, secondo quanto affermato dallo stesso Marino nella *Musica*, alla caduta degli angeli biblici. Cfr. almeno Marino, *Galeria*, *Favole* LXXI, sonetto sovrapponibile alla triade di testi analizzati al livello della sonorità, del lessico nonché delle parole-rima; i termini *vomitare* e *orgoglio* sono infatti spie eloquenti della riscrittura: "Quei ch'agli eterni dei superba guerra / mosser con armi alpine empi Giganti, / oh con quai strali di vendetta e quanti / l'ira del ciel saettatrice atterra! / E sotto il peso, onde gli opprime e serra / Giove, indomiti pur, pur minaccianti, / con muggiti e sospir rauchi e fumanti / scotono i fianchi e fan tremar la terra. / Ischia vacilla, Etna rimbomba e geme, / mentre de' mostri rei l'*orgoglio* fiero / *vomita* i sassi e le faville insieme. / Qual meraviglia fia se quell'altero / furor, che vinto ancor calcitra e freme, / pose spavento nel celeste impero?"; miei corsivi. Tutte le citazioni dalle *Favole* e *Istorie* seguono la nuova edizione moderna (Giovan Battista Marino, *La Galeria*, a cura di Carlo Caruso et al., vol. I *Le Pitture, Favole, Istorie*, Milano, BIT&S 2024, qui pp. 196–199), attualmente ancora in fase di pubblicazione.

239 Russo, *Marino*, pp. 332–339, su Marino quale Ovidio toscano, da accostare a Beltrami, "Imperiale", pp. 199–209 per il rapporto tra Imperiale e Marino. Cfr. anche Martini, "Autoelogio", pp. 237–256, per i punti di contatto tra l'autobiografia di Fileno (*Ad.* IX) e i *Tristia* ovidiani.

240 Almeno due sonetti, rispettivamente tratti dalle *Boscherecce* e dalle *Marittime*, appaiono esemplari per le suggestioni foniche aspre. Cfr. infatti Marino, *Rime Boscherecce* VIII: "S'egli è pur ver che lupa aspra e selvaggia / Ai Latini gemelli il latte porse, / Te lattaron (cred'io) le Tigri e l'Orse, / perché più vera il mondo alma non aggia. / E se de' tronchi alpestri in selva o 'n piaggia / Talor rustica figlia uscir si scorse, / D'elce o d'alno ancor tu nata se' forse, / Per cui cotanto a torto Amor m'oltraggia. / E se l'arte potè de la scoltura / Pietra animar di senso e spirto priva, / Te di pietra formò certo natura. / O ninfa no, ma cruda fera e schiva, / Fera non già, ma sorda quercia e dura, / Quercia non già, ma roza selce, e viva"; Marino, *Rime Marittime* XII: "Ricci pungenti, o misero Fileno, / A chi (sia pur il cor) doni non cura / Recasti in dono. Un dono omai procura / Che lei rassembri, e la contenti a pieno. / Che se pari al rigor ch'ella ha nel seno, / Lor di scogli e di spine armò natura, / Sott'aspre punte e scorza alpestra e dura / Dolce frutto e gentil chiudono almeno. / Dono le fia più caro un'Orsa, un angue; / ma più s'egli averrà che tu le porte / Un vaso o

mente frequentato e per di più circoscritto al giro di 14 versi. Agli occhi di Marino, la narrativa poteva dunque offrire un inesauribile margine di libertà nella sperimentazione di note poetiche meno sfruttate nonché consentirgli di presentarsi al pubblico come poeta capace in ogni stile possibile, anche in quelli non prediletti. Verosimilmente, entrambe le opportunità potevano apparirgli abbastanza ghiotte da spingerlo a rinnegare almeno parzialmente quello stesso ideale di *mezzanità* su cui aveva fondato la propria eccellenza poetica nei paratesti.

3.3 Il principio di neutralizzazione affettiva

L'ideale della *mezzanità* sviluppato da Marino nella prassi compositiva si è sinora dimostrato una commistione idealmente livellante e confondente tra loro stili e generi diversi, realizzata talvolta con volute e problematiche contaminazioni d'autore tra registri non solo tecnicamente, ma ideologicamente e moralmente distanti come l'amoroso dolce e il burlesco salso compresenti in simultanea nello stile medio. Privilegiando l'effetto potente, temporaneo e contestuale del testo a scapito dei contenuti, rimossi tra l'altro nella loro dimensione etica dalla poesia, la *mezzanità* sembra implicare un ultimo e collaterale corollario: assolvere a una funzione pragmatica incerta.

Che il testo dovesse tuttavia fungere da veicolo ideologico di contenuti e valori specifici era un'idea della retorica classicistica antica,[241] eletta poi a fondamento dell'ordine socio-letterario della società umanistica rinascimentale,[242] una garanzia dell'*ethos* dell'autore e della qualità dell'opera. Persino i retori "riscoperti" come l'alessandrino pseudo Demetrio e il tardo manierista greco-bizantino Ermogene di Tarso, fautori di un ben temperato pluristilismo stilistico che consentiva maggior licenze rispetto alle poetiche tripartite classicistiche, ponevano l'accento sulle funzioni dei singoli stili, raccomandando al retore di subordinare con coerenza persino le dimensioni più superficiali del piano discorsivo, come la fonetica e la prosodica, alla funzione propria di ogni stile. Se però la funzione dell'orazione doveva restare chiara perché il contenuto fosse ben calibrato alla situazione come al pubblico, una confusa situazione pragmatica comportava un pro-

del tuo pianto, o del tuo sangue. / Chi non sa ciò che sia malvagia sorte, / Chi vago di morir vivendo langue, / Ami costei, ch'è quant'amar la morte". La sperimentazione con il registro fonico aspro è assai tipica delle *Marittime*.

241 Cfr. almeno Fumaroli, *Eloquenza*, pp. 1–57; Jerrold E. Seigel, *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism. The Union of Eloquence and Wisdom, Petrarch to Valla*, Princeton, Princeton University Press 1968.

242 Cfr. almeno Buck, *Dichtungslehren*, p. 58; Regn, "Petrarca", pp. 11–45.

blema importante: confliggeva con i princìpi fondamentali dell'arte retorica. Uno specifico sviluppo socioculturale del primo Seicento italiano, sulla spinta della reazione controriformistica, aveva reso esigenza pressante raggiungere efficacemente il pubblico: con la radicalizzazione e la rifunzionalizzazione in chiave cattolica di un principio cardine della retorica antica, con il passaggio cioè dal *movere* al *flectere*, la persuasione del pubblico veniva a essere intesa come lo scopo pragmatico principale dell'interazione e l'interazione stessa, di natura verbale o testuale che fosse, un fondamentale veicolo propagandistico (§ 2.1.4). Considerato dunque da tale doppia prospettiva l'ideale mariniano della *mezzanità* costituiva una doppia sfida: una sfida "interna", giocata su un asse propriamente retorico-letterario, e una sfida "esterna", dalle pericolose conseguenze extra-letterarie. Di queste ultime abbiamo approfondita conoscenza, grazie alla ricostruzione di Clizia Carminati sui rischiosi rapporti di Marino con l'Inquisizione,[243] esposte poi nella loro valenza ideologica anche in lavori di altri autori e autrici.[244] Il presente capitolo intende perseguire una diversa direzione di ricerca, concentrandosi specificatamente sull'aspetto affettivo connesso all'esigenza retorica del *flectere* e sul rapporto di tale principio con la *mezzanità* dal solo punto di vista teorico.[245] Ci si

243 Carminati, *Inquisizione*.

244 Pozzi, *Commento*, pp. 62–64; Fingerle, *Lascivia*.

245 Per la concreta produzione letteraria vale la pena rinviare agli studi su Angelo Grillo. Per Marc Föcking (*Genese*, p. 158), Grillo persegue l'ideale di un certo 'monostilismo lirico di stile medio', di una certa "dolcezza spirituale" che, per Ferretti ("Gli esordi dello «stil pietoso» di Angelo Grillo", in: *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di Maria Luisa Doglio e Carlo Delcorno, Bologna, il Mulino 2007, pp. 107–140), si basa sulla commistione di *gravitas* e *dulcedo* stilistica: presenterebbe cioè morfologia analoga alla *mezzanità* mariniana. A mio avviso, la sostanziale differenza sta nel fatto che la commistione su cui si basa lo stile di Grillo resta saldamente ancorata alle "istanze patetiche del *movere*" (ivi, p. 110), assenti invece nell'ideale mariniano: "La novità dello «stil pietoso» messo a punto da Grillo nei primi anni Novanta e praticato fino alla morte non stava tanto nella scelta del madrigale sacro, quanto nella particolare fruizione del genere, trasfigurato alla luce della coeva «fenomenologia dei generi nuovi»: una perpetua commistione di stile sublime e stile fiorito; una leggerezza melica coartata e convertita alla *gravitas*, del tutto innovativa nel panorama del petrarchismo spirituale [...]. Il madrigale sacro diventa ora il campo di prova per uno stile che, ad uso di concetti tragici, si serve d[i ...] arguzie, paronomasie, iperboli, anafore a piene mani; ricorso a termini ossessivamente replicati; metaforismo peregrino e abbagliante; rime facili e vocaliche; versi e strofe brevi; ritmi marcati e cantabili; impalcature di immagini mentali (mai davvero vivide e sensuali) – con esibito, violento contrasto fra la veste retorica vezzosa e le immagini tragiche e funeree, chiamate a raccolta nel grande teatro della *meditatio*" (ivi, p. 117). Alla base dell'ideale stilistico del predicatore resta insomma lo "stimolo [...] a disciplinare la retorica dell'amore terreno e a trascenderla in carità cristiana" (ivi, p. 121): non per caso Grillo ha probabilmente maturato l'idea della commistione stilistica leggendo il *De elocutione* di Demetrio (ivi, pp. 126–128). In altra sede, Ferretti (*Muse*, pp. 215–306, qui p. 294) vaglia la produzione di Grillo dal punto di vista stilistico; confrontandola

concentrerà pertanto sull'asse puramente retorico-letterario della questione descritta, sebbene questo non verrà mai scisso dal contesto ideologico socioculturale; piuttosto, sarà proprio il contesto extra-letterario cinque e secentesco a far emergere con maggiore evidenza le affinità e le differenze tra l'ideale mariniano e due coeve discussioni che esplicitamente si focalizzano sul tema degli affetti.

Per la retorica antica il principio del *movere* prevedeva una componente affettiva: l'ottimo retore doveva servirsi parimenti degli argomenti della logica e di quelli di natura più emozionale, inserendoli o eccitandoli opportunatamente nell'orazione secondo un concreto proposito, con una sottile manipolazione psicologico-affettiva dello spettatore idealmente misurata e garantita nella sua bontà dall'*ethos* del retore stesso.[246] È intuibile come nella riattualizzazione in chiave cristiana della retorica antica nell'ambito sacro, scolastico prima e omiletico poi, e a maggior ragione in un contesto storico che rendeva necessario non allentare la presa ideologica sui fedeli, l'eccitamento degli affetti nel pubblico potesse consistere in una operazione di manipolazione affettiva,[247] la cui moralità era sempre

agli esiti mariniani, avverte due differenze: "La prima [differenza] consiste nella cura che Marino ripone nello smussare gli eccessi metaforici dei *Pietosi affetti* […]. L'altra differenza è da indicare nella diversa funzione attribuita all'argutezza e al «capriccio». Grillo può permettersi di essere più ardito di Marino, perché usa il «capriccio» in funzione di un messaggio devoto. Le novità e gli eccessi retorici gli servono per produrre uno stupore spirituale, funzionale a un pianto edificante sopra una materia nella quale […] non c'è nulla di arbitrario". Il filologo conferma così sia la centralità di un principio di composizione mariniano individuato nel presente lavoro, vale a dire il principio della dolcezza dei versi (§ 3.1), sia l'ipotesi da noi prospettata: la commistione stilistica ricercata dal Grillo assume come principio autoregolante il fine pragmatico del testo.

246 Cfr. ad es. Quint., *Inst. or.* XII, 10, 61–63, sulla potenza trainante dello stile elevato, che, come un fiume in piena, travolge ogni rimostranza razionale del giudice trascinandolo nell'emozionalità: "Ma colui che fa rotolare i massi ed è «insofferente dei ponti» e si fa le rive da sé, come un fiume gonfio e in piena si porterà dietro il giudice anche se fa resistenza e lo costringerà a dirigersi là dove lo trascinerà. Codesto oratore risveglierà anche i morti […]. Farà scendere dall'Olimpo gli dèi a incontrarsi e a parlare con lui […]. Susciterà sentimenti d'ira e di misericordia: nel momento in cui egli parlerà, il giudice invocherà <gli dei> e piangerà e, trascinato per ogni dove attraverso tutte le emozioni, gli terrà dietro e non sentirà il bisogno di sentirsi dettagliatamente informato. Perciò, se occorrerà scegliere uno dei tre stili, chi esiterà a preferire agli altri due questo, che è, oltre tutto, il più valido e il più adatto anche per i più grandi processi?" (vol. II, p. 715). Cfr. anche Elke Koch, "Konzepte von Emotionen und Affekt im Mittelalter", in: *Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, a cura di Hermann Kappelhoff et al., Berlino, Metzler 2019, pp. 12–22, in particolare pp. 18–19 sull'impiego delle emozioni in retorica.

247 Per attestare la centralità del principio nell'oratoria tridentina basti citare l'opinione di un illustre protagonista dell'epoca, in quell'opera che è insieme "bilancio" e "notevole affresco a posteriori di una stagione già conclusasi da ormai oltre un ventennio" (Giombi, "Borromeo", p. 163); come afferma infatti Federico Borromeo, *De Sacris nostrorum temporum Oratoribus*, p. 82: "*Persuadendo* fertur victoria". Mio il corsivo.

assicurata da una duplice garanzia: da una legittimazione metafisica, direttamente derivante dall'appello di Cristo agli Apostoli perché diffondessero il Verbo e argomentativamente forte per il contesto di pronuncia durante l'Ascensione,[248] e da una legittimazione intrinseca, per la stessa bontà dei contenuti divini. Anche nell'ambito della poesia mondana vigeva l'aspettativa che, per essere definito buono, un testo potesse e dovesse veicolare contenuti affettivi, commuovendo o eccitando affetti al momento opportuno, suscitandoli con mezzi adeguati, nella giusta misura e per uno scopo ben determinato. Tralasciando l'operazione, comunque di vasta portata nel Seicento, del vaglio morale del *Canzoniere* petrarchesco per chiarirne l'autenticità sentimentale,[249] la precedente discussione affettiva cinquecentesca aveva affrontato la questione nelle polemiche letterarie intorno alla *Liberata* sulla spinta della ricezione della *Poetica* aristotelica e il tema aveva presto assunto rilevanza sistematica per la trattatistica tassiana.[250] Trasversalmente vigeva dunque una chiara aspettativa rispetto al contenuto affettivo del testo.

248 *Mc* 16, 15–20: "Gesù disse loro: «Andate in tutto il mondo e predicate il vangelo ad ogni creatura. Chi crederà e sarà battezzato sarà salvo, ma chi non crederà sarà condannato. E questi saranno i segni che accompagneranno quelli che credono: nel mio nome scacceranno i demoni, parleranno lingue nuove, prenderanno in mano i serpenti e, se berranno qualche veleno, non recherà loro danno, imporranno le mani ai malati e questi guariranno». Il Signore Gesù, dopo aver parlato con loro, fu assunto in cielo e sedette alla destra di Dio. Allora essi partirono e predicarono dappertutto, mentre il Signore operava insieme con loro e confermava la parola con i prodigi che l'accompagnavano" (citato secondo: *La Sacra Bibbia,* Edizione ufficiale della C.E.I, Milano, Paoline, 1987).

249 Simona Morando, "Petrarca al vaglio degli affetti. Su alcuni commenti primo-secenteschi", in: *Lettere italiane*, LXIII (2011), 4, pp. 505–534, qui p. 507. Morando ("Modernità e affetti nel Seicento letterario" in: *Moderno e modernità: la letteratura italiana,* a cura di Clizia Gurrieri, Angela Maria Jacopino e Amedeo Quondam, Roma 2009, <*italianisti.it*>, pp. 1–17, qui p. 5) ha sottolineato per prima l'adeguatezza di un approccio critico che tenga conto della questione affettiva nel ricostruire il contesto culturale e letterario seicentesco: "È indubbio che la musica, l'arte, la poesia sacra e mistica, l'oratoria del Seicento non siano leggibili a prescindere dalla questione degli affetti. Perché dunque l'ingegnosità 'profana' dovrebbe avere chiavi di lettura diverse? Gli autori del Seicento non avevano dubbi in tal senso, poesia, pittura e musica avevano tutte lo stesso scopo, muovere gli affetti".

250 Sulla teoria degli affetti nella *Liberata* cfr. Teresa Staudacher, «Volendo far la favola affettuosa»: Affektpoetik und Heidendarstellung bei Torquato Tasso, Wiesbaden, Harrassowitz 2013; Katharina Kerl, *Die doppelte Pragmatik der Fiktionalität. Studie zur Poetik der* Gerusalemme Liberata, Stoccarda, Steiner 2014; Maria Debora Capparelli, "Buchbesprechung zu: Teresa Staudacher, *Volendo far la favola affettuosa. Affektpoetik und Heidendarstellung bei Torquato Tasso*; Katharina Kerl, *Die doppelte Pragmatik der Fiktionalität. Studie zur Poetik der* ‚Gerusalemme Liberata'", in: *Romanistisches Jahrbuch* 67, 1 (2016), pp. 202–208, id., *Ibridazione*. Cfr. Maria Virgili, "Le postille di Torquato Tasso al commento di Pier Vettori alla *Poetica* di Aristotele", in: *Aevum* 66, 3 (1992), pp. 539–569, qui pp. 554–558,

Quattro anni dopo la stampa dell'*Adone*, con un testo esplicitamente ancorato a princìpi poetici tardocinquecenteschi,[251] Tommaso Stigliani infiammava la scena letteraria aprendo una nuova polemica. Autoproclamatosi correttore del poema "confettato" e *bugiardo* che avrebbe potuto ingannare di primo impatto e traviare la "studiosa gioventù" italiana,[252] Stigliani si propone di "sottraere all'*Adone* tutti i predetti puntelli segreti, e tutte l'occulte forcine che lo sostentano in aria".[253] Avendo giustificato la propria correzione sulla base del principio del "pubblico giovamento del prossimo, il quale è commune bersaglio d'ogni uom dabbene"[254] e avendo ricondotto il composito poema mariniano nel solco della tradizione eroica, Stigliani poteva chiamare in campo la quarta e ultima qualità del poema, il *costume*, accanto alle restanti parti *favola*, *locuzione* e *sentenza*, impostando la polemica anche in relazione al contenuto etico-morale del testo. Così, nei capitoli XXIV–XXVI dell'*Occhiale*, Stigliani vagliava il poema alla luce delle tre condizioni del *costume* (*bontà*, *convenevolezza* ed *egualità*) e, specificatamente in relazione alla *bontà* del poema mariniano, sosteneva che l'*Adone* mancasse di osservare le leggi e le norme etiche vigenti. Nel poema si errava per malignità su molteplici livelli, in relazione alle figure dell'autore come dei personaggi, ai dispositivi paratestuali,[255] ma soprattutto lo si faceva al livello stesso della *inventio* "perche oltre l'essere il suo generale argomento uno infame adulterio di Dei, e d'Eroi, ed una scandalosa rivalità de' medesimi, esso vene ancora descrivendo per tutto, e mostrando così [...] ogni sorte di vizio, di difetto, ma soprattutto la lascivia, e la disonestà".[256] La malvagità non veniva così solo a costituire un gene-

con focus specifico sulle conseguenze affettive della catarsi; Fabio Giunta, "L'*evidentia* delle passioni. Quintiliano nella poetica del Tasso", in: *Lettere Italiane* 68, 3 (2016), pp. 445–475.

251 F. Croce (*Tre momenti*, pp. 95–115, qui p. 105) ritiene la critica di Stigliani mossa da "rimpianto per l'equilibrio tardo-rinascimentale".

252 Stigliani, *L'Occhiale*, pp. 11s.: "la studiosa gioventù potrebbe forse rimanere per alcun mese ingannata da questo confettato componimento il quale altro non essendo in vero, che un mostro mascherato da vivo; ed avendo tolta in prestito una anima posticcia, e straniera, falsamente camina, e bugiardamente rispira, e rifiata".

253 Ivi, p. 11.

254 Ivi, p. 13.

255 Ivi, pp. 110s. Come caso di contravvenzione dei buoni costumi nella persona dell'autore Stigliani cita l'anguilla offerta in dono alla religione dell'amore dall'alter ego mariniano Fileno (*Ad.* IX, 48–51), nonché diversi altri episodi, tra cui gli atti onanistici di Feronia (*Ad.* XIII, 99) e gli amplessi tra il satiro e la ninfa (*Ad.* VIII, 58–60) e tra Venere e Adone (*Ad.* VIII, 90–149). Per quanto riguarda i dispositivi paratestuali Stigliani sanziona apertamente le allegorie, che afferma di ritenere più lascive del canto stesso.

256 Ivi, p. 110. L'argomento era stato sfruttato in precedenza da Stigliani (ivi, p. 68) in diverso contesto, ossia trattando i difetti nella *varietà* della *favola*, per cui il poema peccherebbe di eccessiva, monotona unità non solo nelle persone e negli avvenimenti, ma negli stessi fatti di costume

rico problema di impostazione poetica, ma collocandosi al livello stesso delle fondamenta dell'opera ne comprometteva irrimediabilmente la costruzione. Poco prima, in relazione alla convenienza della *locuzione* del poema (cap. XIV), ritenuta comunque viziosa e macchiata (cap. XVII), Stigliani aveva malignamente sostenuto che i problemi dell'*Adone* nascessero a monte e fossero imputabili alla competenza del suo autore, che, oltre a intendere poco di grammatica, metrica e retorica, avrebbe peccato anche in ambito etico.[257] L'allusione, neppure troppo velata, era alle accuse di immoralità ed empietà che avevano condizionato la biografia mariniana sin dai primi anni e che erano ora ripristinate da Stigliani anche *in mortem auctoris*.

La natura personale e diffamatoria dell'*Occhiale* non deve tuttavia impedire di approcciare la questione anche da un'altra prospettiva notando come, nella riattualizzazione di parametri tardocinquecenteschi, Stigliani dia voce a una certa aspettativa sentimentale nel rapporto tra la configurazione morfologica dell'opera e la sua funzione pragmatica, evidenziando cioè l'attesa di una forte corrispondenza tra il genere del testo e gli affetti trasmessi al pubblico. La prima traccia di tale parametro si ritrova negli esordi dell'*Occhiale*, quando Stigliani prescrive il tono adeguato al fine della favola: questo deve essere "gioioso".[258] Nel corso del trattato, questo stesso argomento è ripetuto altre due volte in relazione ai difetti della favola dell'*Adone*. Nel Cap. IV, per dimostrare che la favola non è *compìta* Stigliani afferma che il poema pecca, tra gli altri difetti, di *isproporzione*. Oltre a dare così voce all'accusa di natura voluminosa e composita del poema mariniano (già definito poco prima "groppo di poemi ammassati insieme")[259] Stigliani tematizza anche il fine "tragico" di un poema che si chiude con la morte del protagonista, confliggendo così con il fine eroico postulato dalla definizione. Com-

("le persone più importanti son tutte Dei (da Adone in fuori) tutte lascive, tutte innamorate, e tutte effemminate senza pure eccettuarne Marte stesso"), con un'anticipazione dell'argomentazione delle censure successive motivata da evidenti fini strategici.

257 Stigliani, *L'Occhiale*, pp. 79s.: "Né ci lasciamo dare ad intendere, che i falli della grammatica, della metrica, della rettorica, e dell'ettica, perche non son falli di favola, non sian falli di poesia, ma d'altre arti, e per conseguenze non siano essenziali nel poeta, ma d'accidente; onde possano bastevolmente scusarlo. Perciocche questo [...] non è vero dell'arti sottordinate à quello, quali sono le quattro sudette, le quali gl'insegnano il ben parlare, il ben verseggiare, il ben concettare, ed *il ben formare il costume*, cose senza cui essa favola o è nulla, o è solamente una nuda idea nella mente dell'artefice"; mio corsivo.

258 Ivi, p. 17: "La favola dunque Eroica (che è il trovamento, e la disposizion dell'azzione) per essere legittima, e buona, debbe aver nove condizioni, le quali sono, che sia una, che sia compìta, che sia grande, che sia bene episodiata, che sia ravviluppata, che sia mirabile, che sia credibile, *che sia gioiosa*, e che sia varia"; mio corsivo.

259 Ivi, p. 20.

binando le due prove in una, Stigliani rileva la presenza di un amalgama di generi diversi nel fine della stessa favola, con un concreto esito stilistico e affettivo diverso da quanto atteso e da quanto conveniente secondo i precetti di una poetica classicistica:

> Erra ultimamente l'*Adone* per isproporzione nel principio, nel mezo, e nel fine. Nel principio, perche quello è troppo piccolo à rispetto di sì gran mezo, nel mezo, perché quello è troppo grande à rispetto di sì picciolo principio: e nel fine, perché quello è tragico, non eroico. Sicchè adempisce la sconvenevolezza oraziana *Desinat in Piscem mulier formosa superne*.[260]

260 Ivi, pp. 25s. Che lo Stigliani lamenti subito dopo di essersi trovato così spiazzato dalla struttura composita del poema da sentirsi costretto a interpretare a propria discrezione le parti corrispondenti al principio, al mezzo e al fine della favola appare un rilievo notevole per il discorso intorno alle mancate aspettative pragmatiche connesse al fine del poema. L'opera non si chiude infatti né, come vorrebbe il mito, con la morte di Adone avvenuta già nel canto XVIII né con l'esito gioioso voluto da Stigliani ("il vero fine [doveva essere] il congiugnimento con Venere, overo l'assunzione al regno", ivi, p. 27), ma prosegue per altri due canti chiudendosi infine sulle celebrazioni in onore del protagonista, in un'atmosfera tesa tra la riscrittura in chiave ludica dei giochi funebri propri del codice epico e il cordoglio per la dipartita (cfr. in merito Cherchi, *Metamorfosi*, pp. 9–39, p. 13: "La morte inevitabile d'Adone! Ecco almeno un fatto che potrebbe costituire un valore assoluto, un punto non sostituibile del poema. Invece [...] i giochi nell'*Adone* hanno la funzione di farla dimenticare o di ridurla ad un pretesto di festa"). Lo statuto dell'ultimo canto rappresenta un caso irrisolto per la critica, al punto da essere stato letto come una "appendice non conclusiva, ma additizia" o un "dopo-poema" accessorio (Pozzi, *Commento*, p. 695), un "programma di svalutazione" (Cherchi, *Metamorfosi*, p. 15), una storia "in sospeso" (Fingerle, *Lascivia*, p. 109), un'adesione al codice epico volutamente "inconclus[a], larvale" (Artico, *Anatomia*, pp. 242–244, qui p. 244). Considerato dalla prospettiva cinquecentesca, una funzione pragmatica non chiaramente individuabile in un momento chiave per la favola, quale lo scioglimento, non solo problematizza lo sviluppo narrativo precedente, ma rende difficile qualsiasi interpretazione ideologica del testo, che resta di funzionalità incerta, con implicazioni problematiche per l'*ethos* del suo autore. Cfr. pertanto l'argomentazione originaria di Stigliani, *L'Occhiale*, pp. 26s.: "Ma avvertasi (accioche altri non mi pigli in parola) ch'io chiamo principio, mezo, e fine, quelle trè parti dell'*Adone*, non perche io stimi, ch'esse sian tali, ma perche suppongo che dovrebbono essere, e perche non so con quale altro titolo chiamarle per essere inteso: non vi si trovando per verità né capo, né busto, né coda, se non meschiatamente; ed in confuso il che si protestò da prima. Percioche quello, ch'in esso Poema è principio, non è più principio, ch'egli sia sia fine, ò mezo: e quello, ch'è mezo, non è più mezo, ch'egli si sia fine, ò principio: e quello, ch'è fine, non è più fine, ch'egli si sia principio, o mezo. Di maniera, che mi vi par di vedere uno assai somigliante ritratto di quell'antico caos, che è nel primo delle *Metamorfosi*". L'accostamento alle *Metamorfosi* rovescia in chiave negativa proprio quell'argomento con cui Marino rispondeva argutamente alle accuse mossegli intorno alla qualità e al genere dell'*Adone* dichiarando di aver saputo comporre non un poema eroico, come la *Liberata*, ma addirittura un poema divino come quello ovidiano (Marino, *Lettere*, n. 216 a Preti, p. 395).

Più avanti, nel Cap. X, Stigliani ritorna specificatamente sull'aspettativa sentimentale connessa allo scioglimento della favola epica. Questa deve essere gioiosa nel fine, ossia il protagonista deve portare a termine con successo la propria missione. Nell'*Adone* ciò non avviene perché, secondo la sua percezione di lettore tardocinquecentesco che si aspetta un rapporto di corrispondenza tra genere letterario e affetto, Stigliani ritiene che

> questo poema [...] finisce colla miseria di tutti e trè gli più principali personaggi. Adone muore ucciso, Venere resta sconsolata, e Marte in disgrazia di Venere. Ilqual fine atroce conviene bene alla tragedia le più volte, ma non mai all'epopea, non essendone infino al dì d'oggi stata scritta niuna, che non si termini in allegrezza, se non forse da qualche sregolato romanzatore, e massime in lingua nostra, quali in ispezieltà furono quel del *Morgante*, e quel della *Leandra*.[261]

In altre parole, per dimostrare che l'*Adone* è cattiva epopea Stigliani si concentra proprio sull'imperfetto funzionamento del dispositivo affettivo attivato dalla fine della favola, rilevandone una "atrocità" e "miseria" più conveniente a tragedia che a epopea, regolata o sregolata che sia. Assumendo infatti l'*Iliade* come miglior esempio di epopea regolata in senso aristotelico e con lunga argomentazione capziosa, Stigliani tenta di dimostrare come l'opera sia "non [...] pure gioiosa, ma più che gioiosa, [...] gioiosissima", dal momento che, se la si interpretasse correttamente, intendendo cioè come vero soggetto della favola non la guerra di Troia, ma lo sdegno di Achille, si noterebbe che il protagonista trae dall'azione ben otto motivi di "allegrezza" che lo portano non solo a ripristinare la propria condizione felice originaria, ma addirittura a migliorarla di molto.[262] Così non termina però l'*Adone*, che si chiude con la morte del protagonista come due altri esempi di romanzo sregolato citati da Stigliani, il *Morgante* di Pulci e la *Leandra* di Pietro Durante. Dato che però epopea e romanzo sono, per Stigliani, di specie "medesima" al punto da proporre radicalmente di impiegare i termini come sinonimi,[263] anche per il romanzo dovrebbero valere i medesimi parametri dell'epica. Per il suo fine "mesto", "miser[o] [...] e d'esito infelice, quale è l'*Adone*"[264] il poema mariniano non è dunque soltanto un esempio di cattiva epopea, ma anche di cattivo

261 Stigliani, *L'Occhiale*, pp. 56s.

262 Ivi, pp. 61–64.

263 Ivi, p. 117, secondo una precisa scala di valore cui dà notizia a p. 121: "Non essendo altro il romanzo che una epopea viziosa". Cfr. ivi, pp. 119–122, per l'intera argomentazione di Stigliani, che ritiene che tra romanzo ed epopea vi siano meramente differenze accidentali

264 Ivi, p. 64.

romanzo.[265] Allo stesso tempo, il poema contravviene anche al principale fine della poesia secondo il dettato aristotelico: "perché aiutino a conseguire il diletto (che è il bersaglio del Poeta secondo Aristotele medesimo) e servendo à questo conseguimento più il lieto fine, che non fa il mesto, deve dunque il fin lieto, e non il mesto, darsi alla favola".[266] Secondo Stigliani, Marino non potrebbe giustificare il fine sregolato e mesto della sua favola neppure se si appellasse a un sotterfugio argomentativo di stampo moralistico, presentando cioè la morte del personaggio come la giusta punizione al suo agire vizioso;[267] a monte resta infatti l'irrisolvibile problema di *inventio*: "uno errore non può difendersi coll'allegarne uno altro peggio, potendosi a ciò replicare, che niuna necessità costrigneva l'autore à formare essa azzione più tosto viziosa, che virtuosa".[268]

Se nei due passaggi esaminati (Cap. IV e Cap. X) il parametro degli affetti risultava inserito in una discussione letteraria che non considera il fine pragmatico dell'opera, prescindendo cioè da ogni considerazione intorno alla concreta presenza di un destinatario del contenuto affettivo del testo, diverso è il tono dei capitoli VII e VIII dell'*Occhiale*, in cui la questione della fruizione dell'opera acquista notevole rilievo. Il capitolo VII tratta lo sviluppo degli affetti nell'intero complesso della favola vagliandone il *ravviluppamento*, ossia la presenza di adeguati cambi di stato nella felicità dei personaggi e la compresenza di stati di infelicità e felicità nell'azione, così che la favola non risulti troppo semplice e pertanto noiosa. Significativamente, Stigliani nota che nel poema si pecca anche di un secondo difetto, di *inveschiamento*, perché gli statuti di felicità e infelicità dei personaggi vengono indiscriminatamente mescolati negli episodi. A conferma di tale affermazione porta aneddoticamente la propria esperienza di lettore affermando di non aver saputo intendere il senso dei canti più romanzeschi dell'*Adone*, provando irritazione e nessun diletto:

> per inveschiamento lo fa, perche se mai accoppia felicità, e miseria, fa una mestura non ravviluppata, ma impiastricciata, la quale non si capisce, né diletta non essendo fatta con buona catena, né con legittime mutazioni, e riconoscimenti, come per esempio è la storia di

265 Stigliani rovescia così, sottilmente e già nel corso del trattato, anche la dichiarazione attribuita a Marino per cui l'*Adone* non sarebbe epopea ma romanzo, che il materano riporta nell'ultimo capitolo dell'*Occhiale* (Cap. XXVII).

266 Stigliani, *L'Occhiale*, pp. 58s.

267 Come quello che parrebbe implicato dai dispositivi paratestuali, dai prologhi morali posti a inizio canto o dalla protasi; cfr. infatti Marino, *Ad.* I, 10: "Ombreggia il ver Parnaso, e non rivela / gli alti misteri ai semplici profani, / ma con scorza mentita asconde e cela / quasi in rozo Silen, celesti arcani. / Però dal vel, che tesse or la mia tela / in molli versi e favolosi e vani, / questo senso verace altri raccoglia: / smoderato piacer termina in doglia".

268 Stigliani, *L'Occhiale*, p. 64.

> Filauro, di Filora, de' ladroni, e di Furcillo, raccapezzar sentimento veruno per molto, che si legga.[269]

Per supportare la propria impressione Stigliani sceglie di argomentare una seconda volta con un aneddoto personale, presumibilmente per la maggior *evidentia* persuasiva e la maggiore immediatezza rispetto a qualsiasi argomento dialettico. Racconta così di aver assistito di persona alla lettura di una complessa descrizione di Discordia che Marino avrebbe recitato per tre volte senza essere mai capito prima di rassegnarsi a tacere, scatenando le risate degli astanti.[270] Le rimostranze di Stigliani verso l'*Adone* sono pertanto principalmente motivate dalla logica narrativa e, si potrebbe dire, da ragioni di chiarezza semantica e sintattica; in esse tuttavia comincia ad acquistare un profilo proprio anche il parametro della funzione pragmatica del testo presso il pubblico, che si rapporta, sia come individuo che come gruppo, al messaggio veicolato con precise aspettative, anche affettive.

Nel successivo Cap. VIII, che prescrive alla favola di essere *mirabile*, ossia capace di suscitare meraviglia narrando accadimenti inaspettati, nuovi e vari, Stigliani chiarirà puntualmente quale tipo di aspettativa affettiva nutra per il testo. Secondo Stigliani, infatti, la meraviglia non è che un parametro ontologicamente negativo, un contenitore affettivo vuoto sempre disponibile per essere riempito con uno specifico affetto a discrezione del poeta epico;[271] non esiste di per sé, ma solo come rafforzativo di affetti già esistenti[272] e non è pertanto pensabile senza di essi: "Quando non si versa intorno a gli affetti, non è meraviglia, e quando vi si versa, gli aggrendisce".[273] Non solo affetti e meraviglia sono legati a filo doppio, ma anche meraviglia e diletto, quel diletto che è il fine principale della poesia: "nella favola la condizione di essere mirabile vuol dire essere accrescitiva delle passioni, ma spezialmente del diletto".[274] Narrativamente parlando, per Stigliani manca la meraviglia quando si erra per *vulgarità* (disponendo cioè la favola in modo tanto realistico da risultare quotidiano), per *furto* (innestando di peso episodi già noti e indebitamente prelevati da altri poeti) o per *reiterazione* (servendosi cioè dei medesimi snodi narrativi). L'esordio del capitolo dell'*Occhiale* rende

269 Stigliani, *L'Occhiale*, p. 44.

270 Ivi, pp. 45s.

271 Ivi, p. 47: "La qual meraviglia non essendo altro che ignoranza di cagione, e perciò non avendo stato da sé se non negativo: anzi convenendo per forza trovarsi sempre congiunta a qualcun degli affetti: vien solamento ad essere il colmo di quegli".

272 Stigliani (*L'Occhiale*, pp. 47s.) arriverà così a postulare l'esistenza di un "meraviglioso piacere, di un "grandissimo e meraviglioso dolore", di un "meraviglioso spavento" e simili.

273 Ivi, p. 48.

274 Ibid.

tuttavia evidente come parte dell'argomentazione si svolga su un piano implicito, in un discorso che oltrepassa i confini dell'interna coerenza narrativa per vagliare anche il grado di coinvolgimento del destinatario. Se la lettura dell'*Adone* non scatena "sentimento veruno", che è la quintessenza della meraviglia, a sua volta componente essenziale del diletto quale fine della poesia, allora l'*Adone* non è solo un cattivo esempio di epopea, di romanzo o di poesia: è un testo fallimentare anche da un punto di vista pragmatico perché non adempie alla propria funzione di veicolo comunicativo. Il problema si manifesta in modo dirompente proprio quando Stigliani si trova a postillare la morte di Adone. Il lamento delle ninfe su Adone morto (*Ad.* XVIII, 133–137) gli appare non solo un cattivo esempio di poesia epica, ma addirittura un cattivo esempio di poesia tragica, mancando cioè di realizzare anche *in sub ordine* quello che Stigliani riteneva il corrispettivo imperfetto dell'epico. Il motivo di tale mancata tragicità è da ricondursi alla sfera emotiva del *movere*, a una trasmissione inadeguata, parziale o assente degli affetti, che impedisce al pubblico di simpatizzare con i personaggi:

> Il verso intercalare replicato in queste stanze cinque volte variatamente si è uno artifizio frivolo, e fanciullesco: poiche mai non s'avezza colla sentenza precedente, e genera dicacità. Ma questo si dona. *Il peggio è che il lamento, non è patetico, nè muove nel lettore compassione verso le Ninfe piangenti, o verso Venere, ma più tosto verso l'autore, che abbia gettato il tempo in formar così disutile cantilena. Benche questa parte dello svegliar affetti l'autor non l'abbia in nessuna altra sua opera.* Loquacità di stile, e freddezza di sentenza.[275]

La maligna ironia dello Stigliani,[276] che nuovamente attribuisce il mancato potenziale affettivo dell'episodio a una dubbia padronanza della tecnica poetica da

275 Stigliani, *L'Occhiale*, pp. 378s. Cfr. almeno *Ad.* XVIII, 133–134: "Diceano: «È morto Adone. Amor dolente, / or che non piagni? Il bell'Adone è morto. / Empia fera e crudel col duro dente, / col dente empio e crudel l'uccise a torto. / Ninfe, e voi non piangete? Ecco repente / Adon, vostro piacer, vostro conforto / lascia del proprio sangue umidi i fiori. / Piangete Grazie, e voi piangete Amori. / Giace Adone il leggiadro, Adone, il vanto / di queste valli, in grembo a l'erba giace / pallidetto e vermiglio. Il riso, il canto / lasciate, o Muse. Amor, spegni la face. / Piangete Adone, Adone degno è di pianto, / sbranato da cinghial crudo e vorace. / Adone, il nostro Adone or più non vive. / Piangete o fonti, e lagrimate o rive".

276 Per il ritratto di Stigliani cfr. Pieri (*Per Marino*, pp. 105–216); Francesco Guardiani, "Le polemiche secentesche intorno all'*Adone* del Marino", in: *I capricci di Proteo*, pp. 177–198, qui p. 179: "forse non [si] tiene conto adeguato della motivazione principale dello Stigliani nel censurare *L'Adone*. Il Materano covava da anni un uggioso rancore per il Marino che solo con *L'Occhiale* manifestò pienamente". Cfr. in merito Giacomo [Girolamo] Aleandri (*Lettera* CXIV, in: *Epistolario* II, pp. 181–184, qui pp. 183s.) inviata a Claudio Achillini da Roma il 20 gennaio 1629: "Queste cose, si come note sono allo Stigliani, cosi ben pensar potete ch'egli amaramente ne roda il freno, avendo in più luoghi del suo *Occhiale* a larghissima bocca detto che l'*Adone* come fuoco di paglia avea fatto una fine momentanea, ch'era totalmente morto, che niuno avea pazienza di leggerlo, e

parte di Marino, non deve distogliere l'attenzione critica da un aspetto centrale: la componente melodica del passaggio, che lo trasforma in una *cantilena disutile*, cioè controproducente ai fini pragmatici attesi. Indirettamente, dalla argomentazione presentata nel Cap. VII dell'*Occhiale* e idealmente ampliando l'orizzonte argomentativo dal singolo dispositivo narrativo ad altre dimensioni testuali, si può ipotizzare la ragione di un tale problema: come gli episodi non funzionavano a livello narrativo per la mescolanza confusa e *impiastricciata* di nodi e scioglimenti dall'esito contrastante, così a livello tecnico il passaggio manca di conseguire l'attesa tonalità tragica per la frapposizione indebita di fatti estrinseci in materia di *elocutio*, che contrastano con quella stessa tragicità della favola, intrinseca invece per ragioni di *inventio*, influenzandone e problematizzandone la percezione complessiva. A livello elocutivo, infatti, il lamento in morte di Adone prevede l'inserimento di cinque ottave estremamente elaborate dal punto di vista stilistico: caratterizzate da numerosi chiasmi, simmetrie, parallelismi, ripetizioni e da una chiusura "formulare"[277] attestano in modo evidente sia la loro stretta e reciproca connessione sia l'ostentato obiettivo virtuosistico del poeta. Un tale virtuosismo rappresenta però l'esatto contrario di quanto prescritto in retorica e in poetica al dispositivo tragico che, proprio per veicolare immediatezza e spontaneità emotiva, doveva celare l'arte servendosi di un linguaggio semplice, spezzato, disarmonico, come prescritto da Aristotele, dallo pseudo Demetrio, da Ermogene e, in tempi all'incirca coevi a quelli di Marino e Stigliani, da Tasso. Per riprendere due termini tassiani, proprio la peculiarità sintattica e ritmica del lamento di Adone fa presumibilmente percepire a Stigliani il passaggio non come "affettuoso", ma come "affettato".[278]

---

si fatte filastrocche, le quali neanco egli stesso si credea, benché i miserelli di leggieri si diano a intendere tutto quello che intensamente disiderano. Ché se creduto veramente l'avesse, non averebbe posto tanto studio e fatica in procurarne la proibizione da' censori ecclesiastici: nel che non si vedeva mai stanco, maneggiandosi or da se stesso or per via de' suoi seguaci, si come è stato scritto da piú persone e non dubito ch'a voi ancora non sia venuto all'orecchie, essendo cosa, possiam dir, nota a tutta Italia e di cui va il medesimo Stigliani vantandosi come di gloriosa impresa". Il termine *filastrocca*, nel senso di "orazione la quale sia stata, come il pesce pastinaca, cioè senza capo, e senza coda", è attestato nei dialoghi di Benedetto Varchi (*L'Ercolano*, vol. I, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani 1804, pp. 181s.).

277 Russo (*Commento*, p. 1920, nota 133) sul verso finale di ogni singola ottava del lamento, che riproduce ritmicamente "il passo della litania funebre"; cfr. infatti *Ad.* XVIII, 133, 8 ("Piangete Grazie, e voi piangete Amori"); *Ad.* XVIII, 134, 8 ("Piangete o fonti, e lagrimate o rive"); *Ad.* XVIII, 135, 8 ("Piangete o selve, e rispondete o colli"); *Ad.* XVIII, 136, 8 ("Piangete o fiumi, e sospirate o venti") e *Ad.* XVIII, 137, 8 ("piangete o sassi, e risonate o boschi").

278 Per il primo termine, cfr. almeno la definizione indiretta datane dal Tasso (*Discorsi del poema eroico* IV, p. 658) sullo stile proprio della tragedia che, in conformità con la materia, si serve di uno stile *affettuoso* puro e semplice: "Ma lo stile de la tragedia, quantunque descriva

Nel momento stesso dello scioglimento della favola non "gioiosa" e del raggiungimento del suo fine "tragico, non eroico" il poema di Marino commette dunque due errori in uno, peccando sia in senso epico sia in senso tragico. I motivi personali e strategici[279] che spingono Stigliani a sottolineare per l'intero corso del trattato l'inadeguata competenza mariniana dipendono dalla volontà di ricondurre il poeta dell'*Adone* alle strette maglie del genere lirico, estromettendolo cioè fin dal principio dai generi più ambiziosi per il Cinquecento critico. Con il bilancio finale che chiude la prima censura dell'*Occhiale*, nel Cap. XXVII, Stigliani affermerà infatti esplicitamente che Marino avrebbe dovuto pubblicare l'*Adone* "come cose liriche, in un volume ordinato à sorte [...] non istampando ogni cosa, ma faccendo scelta delle pochissime buone" (p. 123). Così egli avrebbe effettivamente raggiunto il fine della poesia dilettando realmente, ma si sarebbe soprattutto guardato bene dall'abbandonare arditamente il proprio *nido*:

> egli avrebbe senza dubbio recato a' lettori qualche diporto, e trattenimento, per la corrente dolcezza de' versi, ch'in vero egli hà del suo e per l'arguzie ch'egli trasporta da altri scrittori. Il quale spezzamento s'egli avesse fatto beato lui: perche rimanendosi dentro a' termini del suo vero talento, e della sua vera vocazione, che è la semplice poesia lirica (se ben da qualche tempo in qua anche questa è in lui corrotta, e peggiorata), non avrebbe stese le ali fuora dal nido, né disubbidito con suo grave danno al consiglio d'Orazio, *sumite materiam vestris qui scribitis equam viribus*, non essendo il soggetto eroico impresa da tutti ingegni.[280]

Nonostante il netto giudizio negativo, Stigliani riconosce quella che ritiene essere la reale predisposizione poetica del rivale: il "vero talento" mariniano consisterebbe nella "dolcezza" dei versi combinata all'arguzia dei concetti. Rimarcando tuttavia l'altrui provenienza di questi ultimi, resta valido solo il primo talento e non si tratta comunque di una grande concessione: il pubblico savio aspira a un leggere diverso, ben più gratificante di quello di "alcuni versificatori [...] li quali

---

avvenimenti illustri e persone reali, per due cagioni dee esser meno sublime e più semplice de l'eroico: l'una, perché suol trattar materie più affettuose; e l'affetto richiede purità e semplicità, perch'in tal guida è verisimile che ragioni uno che sia pieno d'affanno o di timore o di misericordia o 'altra simile perturbazione [etc.]". Per il secondo termine, cfr. ivi, p. 704, sugli effetti controproducenti, per la sentenza e per gli affetti evocati, degli artifici propri dello stile dolce quando impiegati in un contesto elocutivo magnifico e grave: "La dolcezza del suono a l'incontra, o più tosto la tenerezza, per così dire, e l'egualità, suole esser nemica de la gravità: nemici ancora de la gravità son i contraposti e le sentenze contrarie fatte con affettata diligenza e con arte viziosa". Omogeneizzando il suono e il ritmo del discorso, le sonorità dolci ostentano l'arte, privando il dettato di quell'asprezza che genera magnificenza e che simula allo stesso tempo un'autentica affettività; ne consegue l'impressione di un affetto costruito.

279 Corradini, "Famiglia", pp. 137–164, per le rivalità personali e poetiche di Stigliani e Marino in ambito epico.

280 Stigliani, *L'Occhiale*, p. 124.

leggono interrottamente per solo contemplar la sonorità de' vocaboli, e pur rubar qualche concettino da farne un madrigale".[281] La chiara allusione è allo stesso Marino che, secondo Stigliani, oltre ad aver peccato di "furto"[282] aveva appunto composto un "poema di madrigali" con parole pellegrine e belle, scelte in virtù della loro assonanza e musicalità.[283]

Nei limiti di un'argomentazione fortemente condizionata da attriti privati, Stigliani ha comunque il merito di rilevare la frizione tra una aspettativa teorica inattesa (l'aspettativa affettiva del testo nel suo uso pragmatico) e la sua attuazione concreta negli snodi centrali della favola, motivata dalla compresenza simultanea di fattori elocutivi (stilemi o sonorità indebita, tono) incoerenti con il contenuto o con lo sviluppo del testo. Non si tratta di questioni irrilevanti. Per quanto riguarda la sola sonorità, senza addentrarsi nella percezione della critica moderna di cui si trovano tuttavia numerose attestazioni (cfr. § 1.2), ma limitandosi a due esempi di percezione secentesca, Clizia Carminati ha recentemente documentato come la *dolcezza* potesse costituire l'unico criterio che permettesse al custode della Biblioteca Vaticana Stefano Gradi di apprezzare almeno in parte, seppur non di salvare davanti alla Congregazione inquisitoriale, il testo mariniano,[284] mentre Emilio Russo ha reso nota la testimonianza di Padre Angelo Grillo, che fonda la sua lode della perizia tecnica mariniana, oltre che sulla "vivezze" e sulla "bellezza di concetti" anche sulla dolcezza dei versi ("soavità di stile, nobiltà di numero, e naturalità di rime").[285] A sua volta, la questione della

281 Ibid.

282 Ivi, p. 50.

283 Cfr. ivi, p. 89; ibid., per l'intera lista: "cinquanta bei vocaboli in circa, parte de' quali siano, desiri, beltà, vaghezza, martiri, dolce, soave, pena, tormento, vezzi, baci, porpora, ostro, rubini, zaffiri, crini, chiome, begli occhi, aurato, luce, splendore, grembo, soviente, erbette, fiori" etc.

284 Per l'intero giudizio di Stefano Gradi (Gradić) cfr. Carminati, *Inquisizione*, pp. 376–380; per la contestualizzazione cfr. id., *Tradizione*, pp. 160–164, qui pp. 163s.: "Gradi non nasconde, dunque, la sua ammirazione per le altissime qualità poetiche di Marino; ma subito dopo ricorda come tra i due doveri attribuiti ai poeti, giovare e dilettare, Marino scelga il secondo e a quello solo sia tutto intento; e ricorda come, all'interno del *delectare*, Marino sia troppo occupato a blandire l'orecchio, infondendovi smoderata voluttà (*in mulcendis auribus et voluptate immodica perfundendis*), e non invece a dilettare in modo veritiero e solido (*vere et solide*). [...] [I]l discorso di Gradi è di natura letteraria, non censoria: Marino sbaglia caricando tutto il peso sull'*elocutio*, badando più all'orecchio che al succo, al sodo. La sua poesia non dà nutrimento, ma titillamento. Subito dopo, infatti, Gradi accuserà Marino di imbandire vivande poetiche troppo dolci e troppo salate, *sine modo*"; corsivo originale. Come dimostrato (§ 2.2.1; § 3.1), i termini dolce e salso ("dulces ac sapidas", Gradi, *Censura*, in: Carminati, *Inquisizione*, p. 377) rievocano nel Seicento precise marche stilistiche.

285 Angelo Grillo, *Lettera a Giannettino Spinola*, pp. 508s., citato in Russo, *Marino*, p. 60. Per Russo (ivi, p. 61): "Esiste un margine di codifica del linguaggio e di formularità degli omaggi, e

favola non "gioiosa" e del fine "tragico, non eroico" del suo protagonista ha portato la critica a interrogarsi sul significato ideologico del poema. Ne sono emerse diverse chiave di lettura, accomunate dal tentativo di una lettura tragica dell'*Adone*[286] e motivate anche dalla celebre protasi del poema che vuole che allo "smoderato piacer" segua la "doglia" (*Ad.* I, 10, 8), ma la questione è lungi dall'essere esaurita. Numerose sono le incongruenze, tra la protasi e lo stesso poema,[287] nonché all'interno degli stessi passaggi tragici, secondo quanto esemplarmente rilevato da Stigliani per *Ad.* XVIII o in precedenza segnalato per *Ad.* XIX (§ 1.2). Come ritiene lo stesso Emilio Russo, commentando il poema, permane nell'*Adone* un'irriducibile ambiguità di fondo:

> È paradossalmente la discontinuità, di *ethos* e di inclinazione narrativa, la legge più ferma nella costruzione del poema [...]. E la lettura in chiave tragico del poema di Adone [...] deve credo scontrarsi con queste incongruenze e abbassamenti repentini, dal chiaro intendo ludico, e magari di base figurativa, come la scena di Amore che si spiuma le ali per il dolore causato dalla morte di Adone (XVIII), subito accanto all'infinito lamento recitato da Venere sul corpo dell'amato, per giunta scandito su modelli sacri; più ancora deve misurare la so-

tuttavia nelle righe di Grillo, ove si faceva spazio per tempo il rilievo sui furti mariniani, la dolcezza dello stile e la vivacità dei concetti vengono individuati in modo puntuale a sancire una temperatura". Su questa lettera di Grillo, risalente al 1604, "che così in breve spazio riunisce le direttrici principali della poesia barocca, che in data così alta ne prefiguri gli sviluppi [...], quasi un minuscolo capitolo di critica letteraria", cfr. anche Carminati, *Tradizioni*, pp. 65–67.

286 Pur notando a ragione come, nell'*Adone*, l'attributo *tragico* mai costituisca una dicitura di genere o di stile, contro cui d'altro canto Marino si scaglia, Corradini ("Tragico", p. 273; p. 277) dà una lettura ideologica al poema, leggendovi il simbolo "del nucleo tragico dell'esistenza" e "della finitezza umana"; parimenti Erminia Ardissino ("*Vanitas vanitatum*: una lettura dell'*Adone*", in: *Testo: studi di teoria e storia della letteratura e della critica* 79, 1 (2020), pp. 41–63, qui p. 54), secondo cui "l'*Adone* è denso di tragicità". Pur concordando con l'interpretazione di Corradini circa il mancato funzionamento del dispositivo tragico nel poema, Bàrberi Squarotti ("Tragico negato", pp. 441–452) e Morando ("Affetti", p. 16 per lo "smorzamento del pathos") si sforzano comunque di fornire una giustificazione ideologica alle scelte mariniane. Opposta l'interpretazione di Guido Morpurgo-Tagliabue ("Aristotelismo e Barocco", in: *Retorica e Barocco*, a cura di Enrico Castelli, Roma, Bocca 1955, pp. 119–196, qui p. 164), che nell'*Adone* legge una "fiaba per grandi: che nasce non tanto dagli animali parlanti o dalle trasmutazioni degli uomini in fiori, ma dal meccanismo dei compensi, dalla continua consolazione psicologica, propria delle divagazioni immaginarie. A tutto si rimedia sempre con soddisfazione del lettore: le colpe hanno castighi, ma i castighi trovano consolazioni, secondo un bisogno di compiacenza ottimistica", esemplificata proprio dal canto XVIII dell'*Adone*, dal cinghiale perdonato perché innamorato e dal suicidio della ninfa delatrice Aurilla, subitamente trasformata in soave brezza. Significativamente, anche Corradini ("Tragico", p. 277) considera la chiusura del poema "una pur minimale forma di pacificazione", capace di far emergere per contrasto come la tragedia di Adone sia priva di scioglimento catartico; ritiene tuttavia che per questo la storia si trasformi in "elegia".

287 Sui problemi della protasi cfr. almeno Mehltretter, "Episteme", pp. 331–356.

> stanziale assenza di pathos che si avverte con continuità sotto la superficie dei versi, a dispetto dei tanti monologhi elegiaci, dei lamenti per la sofferenza amorosa, per la lontananza, per la morte stessa, tutti esperiti come mirabili esecuzioni di canovacci di genere.[288]

L'assenza di un elemento patetico efficacemente funzionante unita alle molteplici contraddizioni interne, di natura narrativa, poetica e tematica, rende l'*Adone* un'incognita sul piano ideologico. Sul piano stilistico, le oscillazioni del tessuto testuale verso i registri più bassi e burleschi complicano l'orizzonte di una lettura univocamente tragica o, se si vuole, di un tragico effettivo. Come tuttavia mostrato in precedenza (§ 3.1), anche gli abbassamenti stilistici nel burlesco non sono esenti da problemi, dal momento che lo stesso burlesco viene a rappresentare un momento poetico assai circoscritto all'interno del più ampio tessuto narrativo. A livello tecnico, il poema si muove cioè in modo contraddittorio e ambiguo tra i due piani, tragico e comico, senza risolversi compiutamente né nell'uno né nell'altro. Si spiega così il problema legato all'incoerente risveglio degli affetti: se l'*ethos* del testo non è chiaro, lo è di conseguenza anche l'affetto, che risulta privo di efficacia e quindi fallimentare nel suo scopo.

In un tentativo di descrivere formalmente il procedimento tecnico attivo in *Ad.* XVIII si potrebbe ricorrere al concetto di *neutralizzazione affettiva* a fini estetici. La compresenza in una stessa o contigua porzione testuale di un affetto mosso dalla lettura di un passaggio tragico e di un affetto di tono opposto genera infatti uno scontro di cui sono prevedibili, in astratto, almeno due esiti diversi. Il primo esito implica che, nell'incontro, entrambi gli affetti risultino potenziati singolarmente; qualora i due affetti vengano cioè fatti confliggere tra loro al fine di enfatizzarne gli attriti e le contraddizioni, si otterrebbe un procedimento tecnico che, nel concreto, a scopi ludici, può introdurre nel testo un dirompente e perce-

288 Russo, "Introduzione Adone", pp. 20–22. Anche Cherchi (*Metamorfosi*, pp. 71–92) rileva nell'intero canto XVIII la presenza di una marcata "vena antifrastica" (p. 84) con l'attivazione di molteplici dispositivi narrativi che contribuiscono a sabotare sistematicamente ogni contenuto patetico potenzialmente associato alla morte di Adone. Per Cherchi (ivi, pp. 91s.): "La morte di Adone poteva – anzi, secondo le norme della tradizione *doveva* – costituire l'occasione di un grande fuoco; invece Marino accende tanti piccoli fuochi per poter moltiplicare gli estintori, che non sono necessariamente i fiumi di lacrime di Venere e delle ninfe, quanto i piani senza risultati, gli interventi sfasati, una generale mancanza di messa a fuoco e di congruenza fra cose e parole. La morte, che dovrebbe essere risolutiva dal punto di vista della storia, diventa in realtà un episodio senza il rilievo dovuto". È pertanto significativo che, nel medesimo canto, Cherchi (p. 73) rilevi la "fortissima tendenza [mariniana] a muovere il discorso sempre su una tonalità ambigua", in cui, oltre a non essere presente l'elemento patetico, coesistono "ricorsi sottili e di natura intellettuale che sfiorano il comico senza provare il riso" (p. 91). Non sembra inopportuno considerare questo rilievo una conferma impressionistica di quel principio di indefinitezza pragmatica che si è fin qui tentato di ricostruire dal punto di vista retorico-stilistico.

pibile effetto parodico o, al contrario, a scopi seri, evidenziare una incoerenza di fondo tra due contenuti.[289] Il secondo esito ipotizzabile, di funzionamento specularmente inverso al primo, implica un depotenziamento affettivo del passaggio, qualora cioè la commistione livelli le frizioni tra i due affetti opposti, disattivandone il singolo potenziale per ottenere un tono indefinito tra i due. La differenza tra i procedimenti sta nel diverso impiego del medesimo dispositivo. Nella prima situazione descritta, la funzione affettiva dei due elementi commisti è mantenuta inalterata e, proprio in ragione della sua presenza ed accentuazione, si ha quella contraddizione percepibile che genera concretamente la parodia. Nella seconda situazione descritta, la funzione affettiva dei due elementi è minimizzata, tacendo la contraddizione che altrimenti vi sarebbe stata con un tentativo estremo di armonizzazione estetica.

Rielaborando liberamente a fini euristici e con alcune cautele il terzo principio della dinamica,[290] si potrebbe interpretare l'interazione tra i due contenuti di

289 Data la complessità del fenomeno parodico tra Cinquecento e Seicento (per cui cfr. Myriam Chiarla, "«In stile e concetti burleschi»: riscritture parodiche petrarchesche nel Seicento italiano", in: *Le forme del comico*, pp. 592–600 per le parodie del *Canzoniere*; Corradini, "Parodie", pp. 165–200, per la vena parodica del Marino), si adotta a fini euristici la definizione proposta da Guglielmo Gorni e Silvia Longhi: "L'istituto della parodia si regge su due condizioni necessarie: la conservazione parziale della lettera del testo [...] e la contemporanea alterazione del senso" (Gorni/Longhi, *La parodia*, p. 467, in Chiarla, "Riscritture", p. 597, nota 28). Chiarla (ivi, p. 598) rielabora la definizione supponendo che alla base di molte riscritture seicentesche stia l'"idea della ricollocazione delle tessere [...] *in senso diverso o contrario*"; affine la definizione di Martini ("Postpetrarchista", p. 20) per le riscritture parodiche nella *Lira*: ivi la "*iunctura* petrarchesca [è] trasposta a senso diverso, per lo più straniante, con esiti quasi sempre parodistici". Tali definizioni andrebbero però ulteriormente precisate per cogliere un processo di riscrittura che implica la rifunzionalizzazione di una tessera isolata, intenzionalmente ricalcata e innestata in un nuovo contesto con cui presenta incongruenze vistose, considerando sia la collaterale corrosione del modello, ma anche riconoscere la natura composta e ibrida del nuovo testo. Anche altre tipologie di citazione e/o riscrittura più o meno velate, basate sullo "straniamento del luogo" di un autore illustre facevano infatti parte dei moduli tipici con cui si realizzava la "koiné linguistico-stilistica cinquecentesca", coinvolgendo processi di *ricontestualizzazione*, *desemantizzazione* o semplice *banalizzazione* semantica del modello (per cui cfr. Baldassarri, *Sonno*, pp. 129–142). Dal panorama tracciato da Baldassarri specificatamente per il codice epico-cavalleresco emerge un comune filo rosso: gli innesti o i calchi non sembrano necessariamente voler deridere la fonte né esibire la riscrittura a fini autorizzanti; più spesso si limitano a guardare al modello come a un repertorio di pura testualità: non sfociano pertanto in parodia.

290 Il paragone sembra lecito perché, sin dal prologo di *Ad.* XVIII, l'opposizione tra Amore e Sdegno è descritta nei termini di un rapporto tra forze: "Son d'egual forza et emuli nel regno, / ma contrari d'effetto e di natura: / l'uno è dolce trastullo e dolce affetto, / l'altro produce solo odio e dispetto" (*Ad.* XVIII, 1, 5–8). Il rapporto conflittuale tra i due affetti nell'animo umano è rapportato anche allo squilibrio tra due pesi posti sulla medesima bilancia: "L'anima afflitta in sì crudel

tono opposto nel passaggio come una interazione tra forze applicate sul medesimo oggetto, nel caso specifico il testo. Nel primo caso di accrescimento affettivo, i due potenziali si comportano come forze sbilanciate, di intensità diversa, per cui come l'oggetto si muove nella realtà fisica così, a livello testuale, muta in modo percepibile il tono del passaggio per un evidente disequilibrio.[291] Nel secondo caso di depotenziamento affettivo, che è il caso rilevante ai fini del presente discorso, i due potenziali si comportano come forze equilibrate, di uguale intensità e di verso opposto ma convergenti nella stessa dimensione, per cui l'una annulla l'altra e, in tale stato di equilibrio nella realtà fisica, l'oggetto non cambia direzione. A livello testuale, l'analogia con le forze equilibrate non è applicabile perfettamente: il tono del passaggio cambia trasformandosi in una commistione indefinita tra i due. L'analogia è tuttavia in una certa misura giustificata se si tiene conto che idealmente, nella neutralizzazione affettiva testuale, il tono del passaggio cambia status in modo del tutto armonico: con un mutamento cioè non percepibile che occulta il mutamento stesso simulando una situazione di equilibrio. In questo senso e con queste cautele la definizione proposta di *neutralizzazione* affettiva si ispira a una situazione di annullamento tra forze uguali ma fra loro opposte.

Per quanto riguarda i tentativi di neutralizzare gli affetti nell'*Adone*, non si intende speculare sui motivi epistemologici dietro la scelta d'autore, quasi a voler provare a sondare l'animo del poeta,[292] né si vuole leggere nel poema una ten-

battaglia, / mentre a prova con quel questo contende, / sì come libra le cui lance agguaglia / doppio peso conforme, in dubbio pende; / et al gemino spron che la travaglia / or di desire, or di furor s'accende; / quando di là, quando di qua la gira / alternamente o l'appetito o l'ira" (*Ad.* XVIII, 3).

291 Con la precisa cautela che, per il caso presentato, i toni del testo rappresentano forze di verso opposto, mentre in fisica due forze sbilanciate non sono necessariamente di verso opposto.

292 Parecchi i tentativi di interpretazione in questo senso. Corradini ("Tragico", pp. 223–277, qui p. 273) presenta Marino come "figlio di un'epoca che più di ogni altra ha avvertito il germe della corruzione e del disfacimento nel cuore di ogni manifestazione di vita[:] certamente esperisce a fondo il duro nucleo tragico dell'esistenza umana, a cui non può contrapporre una speranza sorretta da una fede religiosa sufficientemente salda". Simona Morando ("Passions as Limits and Resources in 17th century Italian Literature: Giovambattista Marino's *Adone* (1623)", in: *The Human and its Limits*, a cura di Margareth Hagen, Randi Koppen e Margery Vibe Skagen, Oslo, Spartacus 2012, pp. 255–272, qui pp. 260s.) ritiene sì il 'distanziamento di Marino dal patetismo tassiano' ("Marino's [...] «distance» from the pathos in Tasso") frutto di una scelta programmatica, anche in senso stilistico, ma sostiene che tale 'attenuazione patetica' ("weakened pathos") sia espressione di sfiducia nei confronti della capacità umana di controllare razionalmente le emozioni. Infine, Ardissino ("Vanitas", p. 61) legge nel poema una "malinconia diffusa, un inesorabile piegarsi a leggi superiori, che condannano alla morte, e che proclamano la vanità del tutto", con la morte che è "pensiero di fondo" e la metamorfosi che simboleggia "la precarietà

denza al melodramma,[293] che, in casi estremi, ha portato a concepire l'opera come puro fatto sonoro privo di semantica[294] e di affettività.[295] È ipotizzabile che all'origine della scelta mariniana vi sia anche una motivazione stilistica e ideologica riconducibile al contesto tardocinquecentesco per il forte influsso esercitato da due discorsi coesistenti che parallelamente si pongono la questione del potenziale affettivo del testo e/o dell'orazione. Il primo discorso, esclusivamente retorico-letterario, intende legittimare il neonato genere tragicomico, per cui si possono trovare tracce della riflessione sul ruolo degli affetti nel sistema dei generi cinquecenteschi in alcuni scritti polemici di Giovan Battista Guarini. Il secondo discorso, proprio dell'ambito sacro e di maggiore ambizione rispetto al primo, cerca di definire la potenzialità affettiva del *medium* (orale o scritto che sia) vincolandola alle esigenze omiletiche post-tridentine. Suscitare il pianto dei fedeli diventa un obiettivo centrale della persuasione e le lacrime diventano così oggetto di studi sistematici, con la pubblicazione di manuali catechetici e spirituali specificamente dedicati al tema, tra cui l'esemplare più significativo è costituito dai tre volumi a firma del Cardinale Bellarmino, *De Gemitu Columbæ, Sive De Bono Lacrymarum* (1617, pubblicato in volgare l'anno seguente con il titolo *Il gemito della*

nella sensibilità barocca, allineando Marino ad altri esponenti di questa età di profonda crisi" (pp. 58s.).

293 Basterà citare l'interpretazione più radicale e celebre in questo senso: "Fu da questa corruzione e dissoluzione letteraria, che uscì il melodramma, e l'«*opera*», serbata a sì grandi destini. Il primo tipo del melodramma è l'*Orfeo*. Il Tasso, il Guarini, il Marino sono scrittori melodrammatici. La lirica seicentistica è in gran parte melodrammatica. E quelle canzonette, tutti quei languori di Filli e Amarilli sono i preludii del Metastasio. I trilli, le cadenze, le variazioni, i parallelismi, le simmetrie, le ripigliate, tutt'i congegni della melodia musicale, appariscono già nella poesia. La parola, non essendo altro più che musica, avea perduta la sua ragion d'essere, e cesse il campo alla musica e al canto" (De Sanctis, *Storia*, pp. 170s.)

294 Cfr. ad es. l'interpretazione ironica, ma radicale di Giampaolo Dossena, *Storia confidenziale della letteratura italiana*, 4 vol., vol. IV *Il Cinquecento e il Seicento*, Milano, Rizzoli 1994, p. 277: "Alcuni si chiedono ancora oggi perché [...] Giovan Battista Marino fa questi giochi, eccede nelle freddure, non si sa bene se dica sul serio o se scherzi, e si rispondono da soli che li fa per disimpegno, per corruzione, per sensualità viziosa e impudente, per amore intemperante del lusso, per ostentazione del superfluo, per sciupare il tempo, per buttare via la vita, per stupidità propria e per istupidimento del lettore; perdita della libertà, dominazioni straniere, morte della civiltà delle corti, cappa controriformistica, fine della storia d'Italia. Tutto quello che volete. Tutto è stato scritto dai nemici di Giovan Battista Marino, e dai nemici dei giochi di parole, e dai nemici del gioco. Basterebbe dire: Giovan Battista Marino crede che le parole siano certamente un suono, ma non è sicuro che abbiano un significato".

295 Come mostra Pierantonio Frare ("La condanna etica e civile dell'Ottocento nei confronti del Barocco", in: *Italianistica* 33, 1 (2004), pp. 147–166), è questo il minimo comune denominatore della ricezione ottocentesca dell'*Adone*, con influssi anche sulla critica del primo Novecento.

colomba, overo de la utilità delle lagrime).[296] Il discorso coinvolge però anche altre dimensioni artistiche e altri formati mediali, ponendo in rilievo la rappresentazione poetica, iconografica e teatrale delle lacrime, nonché interessa altre pratiche orali e testuali, tra cui l'attività pastorale e predicatoria, culturalmente rilevanti per il contesto post-tridentino. Numerose sono le dichiarazioni sulla necessità e bontà delle lacrime da inserire opportunatamente all'interno delle prediche, come esemplarmente attestano le riflessioni di Francesco Panigarola (cfr. oltre).

Soffermandosi sul primo discorso, va premesso che il poeta conosce molto bene la polemica letteraria intorno al genere tragicomico. Come ricostruisce Vania De Maldé analizzando gli scritti polemici di Marino, questi traccia strategicamente un parallelo tra la propria autorità letteraria e quella di Guarini, ormai celebre in tutta Europa per il suo *Pastor Fido*, ricorrendovi con costanza nel corso della sua vita.[297] De Maldé fa risalire tale operazione di sovrapposizione già ai tempi torinesi quando, nel *Ragguaglio al Duca di Savoia* (1609) intorno all'attentato del Murtola, Marino inserisce esplicitamente il Guarini in una schiera di poeti perseguitati da critici e oppositori fin troppo pedanti:

> Così si vede (per tralasciare moltissimi esempi antichi) che il Caro da Ludovico Castelvetro, il Tasso dall'Infarinato della Crusca e il *Guarini dal Nores, dal Summo e dal Malacreta* hanno portato in pace queste fiancate e sono perciò più famosi divenuti.[298]

Come mostra De Maldé, lungi dall'esaurire soltanto la funzione di un topos, lo spunto del *Ragguaglio* si ritroverà anche nei paratesti successivi e contribuirà a fare convergere le diverse argomentazioni verso un unico fine strategico: l'individuazione di un comune programma poetico bucolico-arcadico che idealmente

296 Al cardinale gesuita Roberto Bellarmino Marino aveva dedicato un ritratto tra i *Pontefici e Cardinali* (*Galeria*, *Ritratti* XIV, p. 170) per il suo ruolo di rettore del Collegio romano e per la fermezza con cui aveva gestito, tra il 1606 e il 1608, la controversia tra la Curia papale e la corona inglese, causata dal giuramento di fedeltà imposto da Giacomo I ai cattolici inglesi per limitare il potere papale nel deporre e scomunicare i sovrani: "Del drappello d'Ignatio al bel governo / Dela gran navicella / Scelto quaggiù dal'Argonauta eterno, / Contro il furor del gelido Aquilone, / Che dal Settentrione / Movea crudele, & horrida procella, / E contro i fieri inganni / Degli assalti Brittanni / Trattai di santità remi possenti, / Scoccai di verità fulmini ardenti". Secondo Marzio Pieri e Alessandra Ruffino (*Commento Galeria*, p. CXXVI), Marino potrebbe intendere più vagamente la generale ostilità del Bellarmino verso la Riforma protestante e lo Scisma della corona inglese.

297 De Maldé, "Polemiche", pp. 88–99, sulla polemica tra Giovan Battista Guarini e Giason de Nores.

298 Marino, *Ragguaglio*, p. 81, citato in ivi, p. 90, mio corsivo. Per la seconda polemica citata nel *Ragguaglio*, vale a dire quella tra il Tasso e l'Infarinato della Crusca, cfr. ivi, pp. 99–106. Sulla prima polemica citata, quella tra Annibal Caro e il Castelvetro, cfr. ivi, pp. 106–118; Russo, "Castelvetro", pp. 121–137.

connette, in ottica continuativa ma mai priva di un certo agonismo di fondo, gli autori dell'*Aminta* e del *Pastor Fido* al Marino stesso. Accanto a quello del Tasso, il nome di Guarini compare infatti nella prefatoria del *Ritratto del Duca di Savoia* tra gli ospiti illustri della corte sabauda, in funzione di garante di qualità poetica,[299] nonché nella prima e quarta lettera prefatoria della *Sampogna* a rimarcare l'affinità di indirizzi e interessi.[300] Anche a livello poetico vi saranno numerosi omaggi: Marino scriverà due sonetti in morte del Guarini pubblicati poi nelle *Lagrime*, una canzonetta inclusa nella *Galeria* e due diversi idilli della *Sampogna*. Di notevole rilevanza anche dal punto di vista teorico appare inoltre la scelta mariniana di scrivere un prologo al *Pastor Fido*, rappresentato poi a Nola nel 1599, cui fa seguito, due anni dopo, l'incontro di persona e un contatto epistolare serbatosi fino alla morte del poeta ferrarese.[301] Il *Prologo* mariniano, in particolare, ha

299 Marino, *Dedica al Ritratto* 7, p. 66, citato in De Maldé, "Polemiche", p. 91: "E chi non sa, poche penne pellegrine essersi in questo secolo sollevate a volo eminente, che non abbiano in questa corte avuto ricovero? Fede ne rendano specialmente Torquato Tasso, il cavalier Battista Guarini, monsignor Giovanni Botero e Gabriello Chiabrera, i quali dopo l'aver ottenuto il favor di quest'aura si sono fra gli altri notabilmente avanzati". Il passaggio è interpretato da De Maldé (ibid.) in un'ottica a caldo, ossia alla luce della polemica tra Marino e Murtola, quale "primitivo catalogo, ascritto al Rovigliasco, dell'aristocrazia letteraria sabauda a nome dell'unico nome 'plebeo'" dell'attentatore. Sull'attività di Guarini presso i Savoia cfr. Alonzo, "Introduzione e Note al testo", p. 119, nota 7.

300 Marino, *Lettera I*, *Sampogna*, pp. 171–138, citata in De Maldé, "Polemiche", p. 97: "Tanto più che questa ch'io ora le [al Duca di Savoia] presento non è la sampogna già ritrovata dal famoso dio d'Arcadia, perché quella, dopo che dalle selve della Grecia fu trasportata in quelle del Lazio e dalle mani del pastor di Siracusa passò a quelle del mantovano, sene stette quasi sempre mutola infino al tempo del buon Sincero [...], ma sa indi in qua nel nostro secolo, a pochi altri, salvo Aminta e Mirtillo, è stato permesso d'accostarvi degnamente le labra". Per la menzione del Guarini nella quarta lettera prefatoria cfr. Marino, *Lettera ad Achillini*, p. 31.

301 Di tutte queste circostanze dà puntualmente notizia De Maldé, "Polemiche", pp. 96–98. Sui sonetti delle *Lagrime* in prospettiva agonistica ma legata all'intenzione mariniana di eleggersi erede ideale dell'indirizzo poetico guariniano, cfr. Alessandro Regosa, *Commento*, in: Giambattista Marino, *Lagrime*, a cura di Alessandro Regosa, Città di Castello, Emil 2020, pp. 49–63. Sul carteggio tra Guarini e Marino cfr. Elisabetta Selmi, "Preti, Guarini, Marino e dintorni: questioni di poesia e storia culturale nelle accademie del primo Seicento" in: *Ellisse* V (2010), pp. 47–90, qui pp. 69–90. Il nome di Marino ricorre in due epistole pubblicate da Selmi, dove il contesto di riverenza è quello di un generico omaggio risalente agli anni romani del Marino, cfr. ivi, pp. 80s. (*Lettera di Casteldurante, li 18 di Novembre 1602*, inviata da Guarini a Monsignor Crescenzi a Roma [Moderna, Archivio di Stato, Archivio per Materia, Letterati, busta 29, fasc. 15]: "Al mio gentilissimo signor Marini di cuore mi raccomando, e saprei volentieri alcuna nuova di lui"); ivi, p. 84 (*Lett. 133, inviata da Guarini a Gasparo Salviani* [Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. I 496] e risalente al 1601: "Al signor Marini rendo il saluto con molta usura").

secondo Emilio Russo "significato più ampio dei 250 versi che lo costituiscono" rappresentando il "segno di una ammirazione non consueta".[302]

Anche nell'*Adone* Marino pone i suoi omaggi, collocandoli in un canto di posizione eccentrica nell'impianto del poema per l'assenza di ogni lettura moralizzante, per la posizione isolata rispetto agli altri e soprattutto per la "centralità della funzione d'autore" nella lunga parentesi autobiografica: ricorderà Guarini nel canto IX, "il canto di Marino/Fileno e della poesia".[303] Con il canone dei poeti (*Ad.* IX, 164–183) si ha il coronamento finale della lode del poeta ferrarese a livello performativo. Come ultimo esponente di una tradizione poetica che parte da Pindaro, Museo, Teocrito e Mosco, passa per la lirica latina e toscana e giunge infine sino ai giorni dello stesso Marino, Guarini chiude la fila dei

> poeti alati e musici selvaggi,
> che con rime amorose a volta a volta,
> e con infaticabili passaggi,
> intrecciando sen van per la verdura
> di lasciva armonia dolce mistura.
> (*Ad.* IX, 164, 4–8)

Il ferrarese corona così una rassegna dal tono non soltanto *amoroso*, *armonico* e *lascivo*, ma che è essenzialmente svolta all'insegna dello stile *dolce*: "[g]iurò Venere istessa in ciel avezza / che le sfere non han tanta dolcezza" (*Ad.* IX, 165, 7–8).[304] Ri-

302 Russo, *Marino*, p. 52. Oltre al modello del *Pastor Fido*, Marino aveva tratto dal Guarini anche altre fonti di ispirazione: tra queste, almeno la ripartizione tematica interna delle *Rime* e della *Lira*, nonché la contaminazione ibrida tra generi (De Maldé, "Polemiche", p. 98).

303 Guido Baldassarri, "Il Marino, ovvero la Poesia", in: *Lectura Marini*, pp. 139–153, qui pp. 139s.

304 Pozzi (*Commento*, p. 434, note 181–182), secondo cui il "canone poetico [è] tutto legato alla poesia amorosa". L'impostazione tutta amorosa della poesia è tematizzata dallo stesso Marino nell'allegoria e persino il nome del suo alter ego simboleggia la vena amorosa: "Nella persona di Fileno, nome dell'amore, il poeta descrive sé stesso con gran parte degli avvenimenti della sua vita. […] La fontana d'Apollo in Cipro altro non importa che la copia della vena poetica, la quale oggidì sovrabonda per tutto, massime in materie liriche et amorose" (Marino, *Allegoria al canto IX*, p. 859). La terminologia del catalogo dei poeti (*Ad.* IX, 164–183) rievoca il titolo del discorso mariniano – promesso e mai realizzato – sullo scrivere «tenero e lascivo» come l'episodio del canto di Talia (*Ad.* VII, 229–250), incentrato sull'amore quale forza che pervade l'universo anche in senso metaletterario. Il canto della musa della poesia pastorale è definito infatti con marche stilistiche contenute nei paratesti teorici mariniani, come il *Ragguaglio* (Russo, "Ragguaglio", pp. 107–138, qui p. 122, nota 1), ma ricordando *in primis* la definizione della *mezzanità* nella *Dedica* del *Ritratto*. Per metonimia il canto di Talia è "soave" come lei (*Ad.* VII, 229, 5), è tenero come lo sono i "teneri amori" cantati (*Ad.* VII, 229, 8), è "canzon" insieme "sonora" e "dimessa", "pungente […] stral[e]" e "dolce", "pieno, chiaro, alto concento" (*Ad.* VII, 230, 3–8), è composto "in stil leggiadro e grave", ma è soprattutto "melodia soave / a l'armonico ciel tenore concorde" (*Ad.* VII, 250, 1–4), condividendo così molte delle caratteristiche proprie del canto dei cigni. Come nota

spetto agli altri poeti dolci, Guarini è il poeta di cui si rimarca lo straordinario successo, ma è anche l'unico cui il narratore, per voce di Venere, si rivolge tre volte in prima persona, instaurando un dialogo diretto di straordinaria confidenza: "tu [...] / dico a te, che di gloria oggi sì chiara / il tuo *fido pastore* adorni e vesti", *Ad.* IX, 183, 1–4).[305] Guarini è infine il poeta che, nella finzione, fa emergere con forte chiaro-

Russo (*Commento*, p. 786) in relazione alla dicitura *stil leggiadro e grave*: è "voluto l'ossimoro, per uno stile insieme mediano, "piacevole" e tuttavia grave per l'altezza e la profondità degli argomenti; è un significativo segnale sulla consapevolezza mariniana in questioni stilistiche". In altre parole, vi sono tracce di un compiuto e coerente programma stilistico nella mente del Marino, che ricorda la descrizione data della *mezzanità*. Anche per Baldassarri ("Poesia", p. 154 e nota 8 e 42) vi sono le tracce di un programma coerente: *Ad.* IX testimonia una "congruenza generale fra «poesia» e «amore»", con ispirazione "evidentemente «amorosa», come con cifra «ovidiana»", attestando una convergenza di indirizzi poetici con l'episodio di Talia (per la ripresa esplicita dei *Tristia* ovidiani nella definizione dei «teneri amori» cantati da Fileno e Talia, cfr. Martini, "Autoelogio", pp. 237–256). Se inoltre interpretata alla luce della coeva discussione stilistica intorno alla precettistica pseudodemetriana (§ 3.1), anche la doppia definizione ossimorica *dolce* e *pungente* per un canto amoroso-bucolico di stile medio come quello di Talia rivela assai bene gli intenti mariniani. Non si dimentichi che, nella *dispositio* interna del canto, il canto amoroso dolce di Talia (*Ad.* VII, 229–250) segue immediatamente l'episodio burlesco salso di Pasquino (*Ad.* VII, 167–228), a sua volta ricco di implicazioni metaletterarie: nel medesimo canto si ha così la coesistenza di due indirizzi stilistici opposti, ma intesi da Marino come componenti essenziali dello stesso stile, senza troppo riguardo per le contraddizioni percepite dalla trattatistica precedente. I due *excursus* che, secondo Pozzi ("Ludicra", p. 151), "non hanno nessun rapporto con il filo della trama principale" si spiegano dunque come indiretta presa di posizione stilistica.

305 Nel catalogo dei poeti, soltanto il rivale Stigliani sarà coinvolto in un discorso diretto realizzato tra prima e seconda persona (*Ad.* IX, 183–186). L'invettiva al gufo, all'"infame augello" (*Ad.* IX, 184, 1) secondo una allegoria diffusa nelle polemiche letterarie tardocinquecentesche riconosciuta dallo stesso Stigliani (*L'Occhiale*, p. 256), è tuttavia di tenore assai diverso dall'omaggio rivolto a Guarini; cfr. almeno *Ad.* IX, 185: "«Da qual profonda e tenebrosa buca, / nottula temeraria, al giorno uscisti? / Torna là dove sol mai non riluca / tra foschi orrori e lagrimosi e tristi. / *Tu* trionfi cantar d'invitto duca? / *Tu* di mondi novelli eccelsi acquisti? / *Tu*, de l'Invidia rea figlio maligno, / di pipistrel vuoi trasformarti in cigno?»"; mio corsivo. Il passaggio è assai interessante perché attesta un secondo e più dissimulato livello di riflessione metaletteraria, poiché basata su una riscrittura del medesimo concetto (nel senso esposto in § 3.2) in due diversi canti dell'*Adone*. L'invettiva contro il gufo ricorda infatti diffusamente quella rivolta a Gelosia. Cfr. almeno *Ad.* IX, 184 ("«O quanto o quanto meglio, infame augello, / ritorneresti a l'infelici grotte, / nunzio d'infausti auguri, al sol rubello, / e de l'ombre compagno e de la notte. / Non disturbar l'angelico drappello, / vanne tra cave piante e mura rotte / a celar quella tua fronte cornuta, / quegli occhi biechi e quella barba irsuta»") con *Ad.* XII, 5 ("qual ria megera o scelerato mostro / ti manda a noi da' regni oscuri e tristi? / Vattene, vanne a quell'orribil chiostro / onde rigore a' tuoi veleni acquisti. / Non più contaminar lo stato nostro, / torna, torna a Cocito onde partisti; / ch'aver dove ben s'ama in nobil petto / non può basso timor lungo ricetto"). La riscrittura poteva essere favorita dal fatto che Invidia, madre del gufo Stigliani secondo Venere (*Ad.* IX, 185, 7), fungesse da archetipo narra-

scuro il contrasto tra i cigni degni di cantare nel regno della poesia e gli uccelli che indebitamente tentano di usurpare un tale privilegio. Disturbato da "uno stil sì rauco" (*Ad.* IX, 186, 2) e dalla "villana sciocchezza, e 'l folle ardire" (*Ad.* IX, 186, 6) di un gufo che "gli urli tra' canti ambizioso ei mesce" (*Ad.* IX, 187, 4) e dagli "strilli importuni in rozi carmi" (*Ad.* IX, 187, 7) di una pica, sotto le cui vesti si nascondono i rivali di Marino Tommaso Stigliani e Margherita Sarrocchi, Guarini metterà a tacere insieme agli altri cigni e con un unico e alto grido l'indegno concerto (*Ad.* IX, 188, 3–4: "ch'alto levossi in mille e mille guise / in fra i volanti ascoltatori un grido"). È evidente la rilevanza metaletteraria dell'episodio: con l'autore del *Pastor Fido* si viene a chiudere una stagione poetica con cui soltanto lo stesso Marino-Fileno può dialogare in prima persona, gareggiando in fama e in dolcezza.[306]

Prima dell'*Adone*, il nome di Guarini ricorre nella prefatoria alla *parte terza* della *Lira* (1614), in quel paratesto fondamentale per la poetica mariniana in cui Marino-Claretti dà preziose indicazioni tecniche sulla propria concezione di poesia e in cui colloca sé stesso come l'ultimo esponente di una linea letteraria illustre – secondo uno sviluppo lineare inteso non soltanto in senso cronologico, ma anche nel senso di un perfezionamento e coronamento di essa. Tra coloro che avrebbero rubato gli altrui concetti amalgamandoli nelle opere "con tanto giudicio e discrezione, con tanta gentilezza e dilicatura, che ben si può perdonar loro" (p. 34), Guarini rappresenta l'ultimo esponente della lista, superato dal solo Marino:

> Questo costume hanno osservato Virgilio e Catullo andando dietro ai primi Greci con tutta la schiera de' Latini migliori. Così hanno fatto il Petrarca, il Bembo et il Casa seguitando

tivo, sul modello delle *Metamorfosi* ovidiane, per la Furia agente in *Ad.* XII. A riprova della riscrittura sta il fatto che, in totale coerenza con quanto affermato in *Ad.* IX, presso la dimora di Gelosia risuonano "pianti di gufi" (*Ad.* XII, 7, 8); si potrebbe a questo punto speculare quanto il porre letteralmente la residenza del rivale-gufo all'inferno rappresenti una intenzionale malizia mariniana.

306 Baldassarri ("Poesia", pp. 147s., nota 14) fornisce una lettura alternativa della rassegna, non lineare in senso cronologico, ma a schieramenti secondo l'area di influenza. Secondo criterio geografico-culturale oppone così i tre "ferraresi" Tasso, Ariosto e Guarini (e, in questo stesso schieramento, Tasso e Ariosto a Guarini) ai due "napoletani" Sannazaro e Tansillo, notando la singolarità della figura Petrarca, cui è dedicata l'intera ottava 177, seguita da due ottave bipartite, rispettivamente dedicate a Dante e Boccaccio (ottava 178) e a Bembo e Della Casa (ottava 179). Pozzi (*Commento*, p. 433), pur notando che il catalogo è "assolutamente regolare fuorché per la presenza del Tansillo e del Guarino", riconosce tuttavia la validità di tale inserimenti per ragioni di ordine funzionale per quanto riguarda il Tansillo e teorico poetico nello specifico caso del Guarini: "Con Tansillo il M. rivendica un posto di primo piano alla poesia napoletana [...]; con Guarino egli fa un posto alla poesia moderna, soprattutto a quella contemperata di sensualità e ingegnosità alla quale accedeva il suo gusto e la sua pratica".

> loro. Così a' tempi nostri il Tasso e il Guarini. Così ultimamente il Cavalier Marino, a cui non piacque mai murare (come si dice) sopra il vecchio, ma formar modelli nuovi a suo capriccio.[307]

All'interno della *Lettera Claretti*, la collocazione del nome illustre del Guarini in quella che è fondamentalmente una "galleria di classici"[308] non è esente da problematiche per le frizioni tra il principio rinascimentale della *imitatio*, cui aderivano i classici elencati, e il principio del furto teorizzato e applicato da Marino (§ 1.1). L'omaggio risulta così ambiguamente sospeso tra il costituire l'espressione di una stima letteraria sincera e il tentativo di un depistaggio argomentativo, impiegato a fini strategici per ridimensionare, almeno in apparenza, la corrosiva portata dell'operazione mariniana. Una precedente testimonianza epistolare del 1612 contribuisce a chiarire l'orizzonte di ambiguità e manifesta, in modo assai aperto per gli standard mariniani, un'ammirazione per Guarini, velata sì da necessità contestuali, ma ritenuta comunque autentica.[309] Dell'epistola non interessa tanto la disponibilità – seppur inconsueta – di sottoporsi allo scrutinio del ferrarese né la pur rilevante concessione, mai assegnata da Marino a cuor leggero, del titolo di *vero poeta del secolo*; interessano più che altro i motivi per cui Marino ritiene Guarini l'unico contemporaneo degno di sfoggiare tale titolo. I motivi in questione sono attribuibili alla sfera stilistica e, in modo

307 Marino, *Lettera Claretti* 12, p. 142.

308 Russo, "Promesse", p. 142, nota 23.

309 Russo, *Marino*, p. 52, per cui il riconoscimento dell'autorità guariniana è sincero. Concorda De Maldé ("Polemiche", p. 96), la quale tuttavia ricorda come l'attestazione di stima poetica non esuli mai da precise necessità strategiche per le movimentate circostanze biografiche mariniane: "Ma è solo dopo lo scoppio della polemica col Murtola che la richiesta, più o meno velata, di una tutela letteraria, si fa esplicita: nell'11 il poeta ferrarese è lodato in una lettera scritta dal carcere torinese a Gasparo Salviani, nella quale il Guarini, che in quell'anno ricopriva la carica di principe degli Umoristi, è indicato come l'unico contemporaneo in grado di correggere le rime del Marino". Celebre la *Risata XXIII* di Gaspare Murtola (*La Marineide*, In Spira, Henrico Starckio, 1629, pp. 87–89), che getterebbe ombre sull'omaggio mariniano qualora le si prestasse fede: "Marino mio, chi ragionar ti sente / De poeti moderni tutti quanti. / Son tutti pezzi d'Asini ignoranti, / Nè alcuno v'è di lor, che sappi niente. / L'Ariosto troppo humil è da vil gente / dici, e da bottegari e da mercanti; / Vomita ampolle il Tasso in tutti i canti. / E vessiche, e pallon troppo altamente. / *Sembra un pasticcio di Madrigaletti* / *il Pastorfido del Guarino, ò pure* / *Una pittura da ingannar villani.* / Han mal di pietra, e son stentate, e dure / Le canzoni del Chiabrera, e son mottetti / da cantar à le mandre, & a li cani. / Non hà modi Toscani / Il Bracciolino, & è Poeta asciutto / Appunto come l'osso di pressutto. / Un stil' humil da putto / Ha lo Stigliani, e 'l Villifranchi tondo, / E pappagalli son di un Novo Mondo. / [...] Hai tu, che di rubbar' à questo, e à quello / Hor un concetto, & hor un spiritello, / E poi fartene bello; / Mà tutti si debrebbero accordare, / Et una volta sol farti impiccare; / ma non ti dubbitare / Che assai d'accordo son razza di Mulo / Mentre, che t'hanno tutti quanti in culo"; mio corsivo.

decisivo, all'espressione degli affetti. Questa ultima è ritenuta da Marino "viva" – nel senso artistico-retorico del termine (cfr. § 3.2.2):

> Dagli altri siene veduti [i miei sonetti], ma dal mio signor cavalier Guarini siene riveduti, percioch'egli solo (non eccentuando alcuno) per la viva espressione degli affetti e delle tenerezze, e per la purità e dilicatura dello stile, pare a meno che in questo secolo meriti titolo di vero poeta. Salutilo V.S. da mia parte caramente.[310]

L'epistola mariniana non distingue se l'efficace espressione degli affetti guariniani avvenga all'interno del *Pastor Fido* o in altri testi. Sembra probabile che Marino, che aveva dato prova di conoscere la polemica del Guarini con il de Nores già dagli anni del *Ragguaglio*, pensasse in particolare a questa opera e alle reazioni suscitate dalla polemica presso gli ambienti accademici. Nella diatriba con il de Nores, tra le più influenti e ambiziose che si registrarono nel Cinquecento teorico per il ruolo di apripista nel superamento della critica aristotelica e per l'influsso sulle poetiche barocche,[311] Guarini argomentava infatti a livello teorico per la legittimità del neonato genere misto proprio in relazione a una diversa calibrazione degli affetti.

Tra i tre testi coinvolti, *Il Verato* (1588), *Il Verato secondo* (1593) e il *Compendio della poesia tragicomica* (1601), l'ultimo può essere considerato, fin dal suo titolo,

310 Marino, *Lettere*, n. 64 del 1612, p. 123 citata in Russo, *Marino*, p. 52, nota 20.

311 Luigi Fassò, "Introduzione", in: Giovan Battista Guarini, *Opere di Battista Guarini*, a cura di Luigi Fassò, Torino, UTET 1962, pp. 11–22, qui p. 13: "La polemica, che fece allora molto rumore, e indusse altri letterari a prendervi parte pro e contro la tragicommedia, serba ancor oggi importanza per la storia dell'antiaristotelismo, e, in particolare, per la questione delle origini teoriche del secentismo; qui, però, vogliamo soltanto rilevare che il Guarini, nel difendere, con molta coscienza critica, la propria opera di poeta, [...] è già in grado di appellarsi a un giudice di poesia che non è Aristotele, o un qualsiasi altro teorico delle regole, ma il « consenso universale »". Era un aspetto innovativo che poteva piacere al Marino, il quale aveva già manifestato insofferenza per i dettami aristotelici in modo indiretto, individuando nel Castelvetro commentatore della *Poetica* il modello di una estrema pedanteria critica da rigettare con disprezzo: "Iddio ci dia pur vita, chè faremo presto veder al mondo se sappiamo ancor noi osservare queste benedette regole e cacciar il naso dentro al Castelvetro" (Marino, *Lettere*, n. 216 a Preti, p. 396; per simili dichiarazioni d'autore cfr. Russo, "Castelvetro", pp. 121–137). Negli anni seguenti, l'insofferenza verso i dettami aristotelici si fa esplicita, con rigetto sbrigativo in sede di poetica: "Né parlo di quella imitazione la qual dice Aristotele esser propria del poeta, quella che si confà con la natura et da cui nasce il verisimile e per conseguenza il dilettevole" (*Lettera ad Achillini*, p. 47; come rileva De Maldé, ibid., si tratta tra l'altro di una intenzionale forzatura del passaggio aristotelico [Arist., *Poet*. 1460b] sulla scorta del *Compendio* guariniano). Sugli influssi della polemica sul *Pastor Fido* in generale cfr. Claudio Scarpati, "Poetica e retorica in Battista Guarini", in: id., *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore 1982, pp. 201–238; specificatamente per i suoi influssi sulle poetiche seicentesche cfr. Frare, "Poetiche", pp. 41–70.

la sintesi più compiuta e di ampio respiro del suo pensiero critico.[312] Soffermandosi su tale trattato, si nota immediatamente che la questione degli affetti ha un ruolo discriminante all'interno dell'argomentazione. Avendo già indicato il diletto come il fine della poesia, distinto la poetica dalle altre discipline in base al rispettivo rapporto con il vero e il verisimile, stabilito che alla poetica solo convenga "propriamente il nome d'imitatrice"[313] e dopo aver differenziato, dentro la poetica, tre specie di poesia per modi di imitazione (drammatica, poesia ditirambica o lirica, narrativa o epica quale fusione delle due precedenti), a Guarini non resta che determinare la specie del *Pastor fido* per dare avvio alla vera e propria apologia del nuovo genere. Quale mistura dei due generi drammatici tragico e comico, la tragicommedia non può che essere a sua volta drammatica per derivazione, ma è proprio la sua particolare conformazione ad averla fatta apparire un "mostro" agli occhi di alcuni critici non ben informati.[314] Guarini elenca puntualmente le ragioni degli oppositori:

> Ma non pare che sia senza difficultá l'intendere con qual arte si sieno accozzati insieme duo poemi di spezie differentissimi, sí che un terzo ben regolato e non difettoso se ne sia tratto, *parendo cosa impossibile che 'l poema tragico, lagrimoso, si possa mai accordare sí ben col comico, tutto riso, che l'arte non se ne dolga*. Accresce questa difficoltà ch'ogni poema, quanto è più uno, è tanto più perfetto (parlando dell'unità non nuda, ma ben vestita); la quale eccellenza è per modo commedata da tutti i buoni maestri di quest'arte, che vizioso debba stimarsi qualunque s'è quel poema, che ne sia privo. E, se la tragedia e commedia, quando son separate, possono agevolmente cadere in questo difetto, che sarà poi della lor terza spezie, che senza multiplicità par che considerare e profferir non si possa? E nel vero è troppo ragguardevole e necessaria parte, in ogni sorte di poesia, questa unità, sì che la forma, che dà l'essere a tutte le cose, è una, come anche percioché la bellezza non è altro che union delle parti, a uso d'armonia, consonanti. Come dunque può esser né una né buona quella favola, ch'è *composta di due favole non solo differenti, ma repugnanti?*[315]

La tragicommedia è un genere problematico perché non è prevista e codificata dalla descrizione aristotelica e appare sregolata in quanto contraddice la stessa unità della favola implicandone in apparenza due diverse; tuttavia, rappresenta un problema anche dal punto di vista affettivo per l'inconciliabilità degli affetti veicolati da due generi drammatici archetipici che, prima della commistione, si

312 Cfr. l'imprescindibile monografia di Elisabetta Selmi, *'Classici e Moderni' nell'officina del «*Pastor Fido*»*, Alessandria, dell'Orso 2001 e bibliografia.

313 Le citazioni del *Compendio* seguono l'edizione a cura di Gioachino Brognoligo, Bari, Laterza 1914, qui p. 220.

314 Guarini, *Compendio*, pp. 222s.: "non sarà malagevole il giudicare a quale delle tre spezie di poesia il *Pastor fido* ridur si debbia; conciosiacosaché, essendo egli un misto di tragica e comica poesia, se ambedue son drammatiche, necessariamente ancora esso sará drammatico".

315 Ivi, p. 223. Mio corsivo.

"repugna[no]". Tra le possibilità aristoteliche per distinguere i due generi, Guarini ricorre al criterio affettivo e separa così, fin dalla definizione, il tragico dal comico per funzionalità pragmatica: il primo diviene il genere del pianto ("lagrimoso"), il comico quello del riso ("tutto riso"). L'enfatizzazione del criterio affettivo e la conseguente radicalizzazione dell'inconciliabilità degli affetti tragici e comici è strategica e funzionale alla legittimazione della tragicommedia. Secondo Guarini, il poeta tragicomico opera sui generi primigeni per selezione e armonizzazione: non si limita a giustapporre due generi indipendenti mantenendone tutte le loro parti e caratteristiche,[316] ma a unire solo "quelle più parti che verisimilmente possa stare insieme", realizzando una mistura coesa ed equilibrata, ragionevole in senso aristotelico.[317] A livello tecnico, la tragicommedia si configura idealmente non come un ibrido, ma come un amalgama la cui fondamentale peculiarità sta proprio nel miglioramento a posteriori dei generi archetipici, ritenuti difettosi prima della commistione livellante. Il poeta tragicomico che opera una preselezione delle parti tragiche e comiche da unire poi nella mistura si comporta infatti come un medico che rimuove i veleni dalla medicina e insieme dosa sapientemente gli ingredienti:

> suole il medico nel comporre la teriaca, la quale chiunque non sapesse come si tempri, sappiendo però ch'ella si faccia per antidoto del veleno, si maraviglierebbe vedendovi entrar la vipera, fra tutte l'altre serpi velenosissima. Ma cesserebbe la maraviglia, quando poi intendesse ch'ella non vi entri se non purgata del suo veleno, talché le parti sole, che salutifere sono, vi concorrono rintuzzate. Così fa chi compone tragicommedia, perciocché dall'una prende le persone grandi e non l'azione, la favola verisimile, ma non vera; *gli affetti mossi, ma rintuzzati; il diletto, non la mestizia; il pericolo, non la morte; dall'altra il riso non dissoluto, le piacevolezze modeste*, il nodo finto, il rivolgimento felice, e sopratutto l'ordine comico[.][318]

Tra i veleni da rimuovere Guarini nomina esplicitamente gli affetti e alcuni dispositivi narrativi atti a suscitarli. La similitudine chiarisce così che la commistione tragicomica prevede un programmatico ribilanciamento (*rintuzzamento*) affettivo. Poco prima, Guarini aveva sostenuto che il passaggio intonso di parti proprie

316 Ivi, p. 224: "la tragicommedia non è composta di due favole intere, l'una delle quali sia perfetta tragedia, e perfetta commedia, congiunte insieme di modo che ambedue si possano disunire senza che l'una guasti i fatti dell'altra o ciascuna i propri"; nonché ivi, p. 225: "E non ha dubbio che chiunque pensasse di far passare intera alcuna di loro ne' confini dell'altra e d'usare nella tragedia quel ch'è solo della commedia, ovvero in questa quel ch'è proprio di quella, farebbe favola sconvenevole e mostruosa".

317 Ivi, p. 224; cfr. ibid.: "Né déssi altresì credere ch'ella [la tragicommedia] sia una storia tragica viziata con le bassezze della commedia, o favola comica contaminata con le morti della tragedia".

318 Guarini, *Compendio*, pp. 230s.; mio corsivo.

della sola tragedia o della sola commedia nel genere opposto determinasse il mancato funzionamento del dispositivo narrativo generando "favola sconvenevole e mostruosa". Tra le parti "sì repugnanti" aveva indicato per la tragedia "la persona grande, l'azion grave, il terrore e la commiserazione", per la commedia "la persona e negozio privato, il riso e i sali",[319] includendo così parametri di natura stilistica e affettiva.

Con una lunga trattazione che postula la duplice presenza di un fine "strumentale" e di uno "architettonico" del singolo genere drammatico,[320] Guarini attribuisce infine esplicitamente ai due generi primigeni e al genere derivato una propria funzione affettiva. Per Guarini, la commedia ha un fine strumentale già chiaro nella *Poetica* aristotelica e provoca una reazione diretta nel pubblico quando imita quelle azioni umane che "col difetto loro muovono a riso".[321] In assenza della *Commedia* aristotelica e quindi di una precettistica codificata che chiarisca il fine architettonico del genere, occorre ipotizzare l'effetto della commedia per la vita umana a partire dal contesto d'impiego. Nata originariamente in occasione dei riti orgiastici legati ai baccanali, ma presentata nell'argomentazione come conciliabile ai princìpi cristiani, la commedia ha, secondo Guarini, fondamentalmente uno scopo insieme ricreativo e terapeutico: porta "allegrezza" nell'animo umano purgando le passioni nocive, prime tra tutte le "malinconia".[322]

319 Ivi, p. 225.

320 Ivi, pp. 232–247. Cfr. ivi, pp. 233s.; "A questo obbietto non si può ben rispondere, se prima non si determina qual sia il fine della tragedia e qual sia quello della commedia. Per intelligenza di che hassi a sapere che ciascuna arte, oltre quel principale che dianzi s'è da noi detto, ha un altro fine. L'uno per cagione del quale operando, l'artefice introduce nella materia, ch'egli ha per mano, quella forma ch'è fin dell'opera; l'altro, per bene e uso del quale, la cosa, che vuol condurre a fine, viene operata. Nel qual senso disse Aristotile che l'omo è fin di tutte le cose. L'uno di questi fini chiameremo noi «strumentale», e l'altro, con la voce medesima del filosofo, «architettonico»".

321 Ivi, p. 234.

322 Ivi, pp. 234s.: "Laonde, considerata ben la nascita sua, che fu per occasione de' baccanali, tutta piena d'ebbrezza e lascivia fallica, e oltre a ciò vedendo che 'l medesimo Aristotile la distingue dalla tragedia con le persone plebee, assegnandole il riso per sua specifica differenza, pare a me che altro fine non possa avere che di purgare gli animi da quelle passioni che si cagionano in noi da' travagli, non sol privati, ma pubblici. Purga la malinconia, affetto tanto nocivo che bene spesso conduce l'uomo a 'mpazzare e darsi la morte; e purgalo in quella guisa che fa la melodia, secondo che c'insegna Aristotile, quell'affetto che i greci chiamano *ἐνθουσιασμόν*, e 'n quella che la Sacra Scrittura ci racconta, che David, coll'armonia del suo suono, cacciava i mali spiriti di Saul, primo re degli ebrei. E, sì come una parte di musica, secondo che 'l medesimo c'insegnò, è necessaria per cagione di ricrearsi e prendere quel ristoro, di cui l'umana vita ha tanto bisogno, così la commedia, con e festose e ridicole rappresentazioni, rallegra l'animo nostro, e 'n quel modo che suole il vento dissipar l'aere condensato, scuote anch'ella, movendo il riso, quell'umor

Specularmente, la tragedia ha una funzione opposta, esplicitamente dichiarata da Aristotele nella *Poetica*: il fine strumentale prevede che imiti "qualche caso orribile e compassionevole", il suo fine architettonico che operi la catarsi, vale a dire una "purgazione del terrore e della compassione".[323] Conscio delle molteplici e contraddittorie interpretazioni cinquecentesche della catarsi aristotelica,[324] Guarini fornisce la propria versione intendendo la catarsi come un dispositivo terapeutico. La tragedia non opera così una totale rimozione degli affetti dall'animo umano,[325] ma si limita a correggere il corso di quelli nocivi: istilla il timore della morte dell'animo[326] e tempera la compassione quando si fa troppo indulgente.[327] Non solo: la tragedia ha anche la fondamentale funzione di "richiama[re] l'animo rilassato e vagante" alla serietà, quando questo è troppo distratto dalle "risa, scherzi, giuochi, intrighi di poco peso, di corto tempo e d'esito giocondissimo" tipiche della commedia.[328] Parimenti, la tragedia non deve incorrere nell'errore spe-

fosco e caliginoso, che, dal soverchio affissar della mente generandosi in noi, tardi il più delle volte e ottusi ci rende nell'operare".

323 Ivi, p. 235.

324 Cfr. Buck, "Italien", pp. 143–153; id. *Dichtungslehren*, pp. 35s., per cui l'interpretazione fisiologica e non moralizzante della catarsi che offre Guarini sarebbe in realtà assai vicina all'impiego aristotelico del termine secondo le moderne ricostruzioni critiche e sarebbe pertanto maggiormente corrispondente all'interpretazione originale rispetto alle concorrenti interpretazioni cinquecentesche che alla catarsi attribuivano invece una funzione moral-pedagogica. Il riscontro di Buck (*Dichtungslehren*, pp. 35s.) sul fatto che tutti i critici cinquecenteschi fossero concordi sull'intendere la catarsi con un processo affettivo, pur nutrendo dubbi sulla tipologia di affetti coinvolti e sugli effetti del dispositivo, attesta indirettamente come vi fosse una specifica aspettativa in tal senso. Sulla catarsi secondo Guarini cfr. anche le pagine di Selmi, *Officina*, pp. 41–46.

325 Guarini, *Compendio*, p. 237: "Non purga dunque il poema tragico gli affetti suoi alla stoica, spianandoli totalmente da' nostri cuori, ma moderandoli e riducendogli a quella buona temperie, che può servire all'abito virtuoso".

326 Con l'esempio del *Tiranno* di Sofocle, "regina ed esemplare delle tragedie" (ivi, p. 238), Guarini mostra che il vero terrore suscitato dalla tragedia di Edipo non è il parricidio o l'incesto, cui derivano la perdita del regno e della patria e il cambio di fortuna che da regnante lo porta a essere mendico; secondo Guarini (p. 239) è il senso della sua "interna giustizia" tradita, ossia il timore della morte dell'animo: "Quest'orrore, questa infamia l'occupa tanto, che si scorda d'ogn'altro danno; questo dolore l'accuora sí, che non sente la perdita né degli occhi, né della patria, né dello scettro regale, e parla delle sue pene interne, come se nell'esterno non sentisse dolore e perdita alcuna. Spettacolo che ci fa ravvedere delle nostre infermità e, a coloro che temono sì grandemente il morire, fa chiaramente conoscere che l'umana natura ha cosa più terribile della morte, della quale se si dè' pur temere, di quella sola dell'animo dè' temersi, poiché quella del corpo a paragon di lei diviene quasi insensibile".

327 Ivi, pp. 240s.

328 Ivi, p. 235.

culare indugiando nelle rappresentazioni cruente e spietate che sono fini a sé stesse e controproducenti nella loro scelleratezza:

> In questo dunque consiste tutto 'l negozio della tragedia, la quale, rappresentandoci quel terribile che può essere nella morte dell'animo, c'insegna di non aver timor di quella del corpo e fa sentirci di dentro la forza della giustizia, per cagion della quale veggiamo i personaggi tragici, quando sono nell'animo tormentati non sentire i tormenti del corpo e non aver timore alcun della morte. Per questo gli scelerati non hanno luogo nelle tragedie, sì come quelli che hanno in tutto mortificato il sentimento interno della ragione.[329]

Se anche ai due generi vengono riconosciute funzioni affettive terapeutiche resta implicita l'idea che entrambi abbiano la tendenza a ricadere negli eccessi. È una naturale conseguenza dello sviluppo argomentativo del *Compendio* che alla tragicommedia, genere terzo basato sulle miglior parti dei due dai quali deriva, spetti il compito di conciliare i poli contrapposti dal punto di vista affettivo. La capacità di risolvere quello che, all'inizio del trattato, sembrava costituire un problema insormontabile è una indiretta attestazione di magistrale abilità poetica: "Or concedasi che la tragicommedia sia misto ragionevole: che intende ella di fare? Che fine ha? Vuole ella ridere o piagnere? Poiché l'uno e l'altro in un medesimo tempo far non si può".[330]

La soluzione è offerta proprio dal fine architettonico della tragicommedia perché, se il primo fine, strumentale, appare impossibile da conseguire per l'impossibilità di imitare insieme cose tragiche e comiche aventi due scopi affettivi contrapposti,[331] il secondo, architettonico, opera per selezione di parti rendendo possibile una mediazione tra i due poli, che contempera sulla base di una scala graduata. Come Aristotele, Guarini definisce metodologicamente i generi a partire dalla tragedia, posta al gradino superiore della scala, ritenendo che "l'esser tra-

329 Ivi, p. 238.

330 Ivi, p. 233. Un'argomentazione analoga era stata sfruttata dal Tasso per legittimare la *varietà nell'unità*, quale commistione in sé più dilettevole delle due varianti singolarmente considerate, ma per questo estremamente difficile da conseguire e pertanto espressione di eccellenza poetica; l'argomentazione tassiana, che adduceva la prova dell'inconciliabilità affettiva dei due generi drammatici principali, poteva indirettamente suggerire a Guarini come procedere nell'apologia della tragicommedia, *rintuzzando* gli affetti durante l'integrazione. Cfr. infatti, Tasso, *Discorsi del poema eroico* III, pp. 588s.: "Ma questa varietà sì fatta tanto sarà più meravigliosa, quanto recherà seco più di malagevolezza e quasi d'impossibilità, non potendo le qualità contrarie ritrovarsi insieme, se non eminentemente come nel cielo, o almeno rintuzzate come ne gli elementi. Nel poema dunque nel quale si congiungesse la tragedia con la comedia, il riso non dovrebbe esser riso se non rintuzzato. È certo assai agevol cosa e di niuna industria il far che 'n molte e separate azioni nasca gran varietà di accidenti; ma che la istessa varietà in una sola azione si trovi, « *hoc opus, hic labor est* »". Mio il primo corsivo.

331 Guarini, *Compendio*, pp. 242s.

gico [sia] qualità alterabile, che si può accrescere e sminuire"[332] secondo la volontà del poeta. Al vertice della scala gerarchica è collocata la tragedia "sommamente tragica" la cui favola, oltre a realizzare nel miglior modo possibile tutte le parti contemplate da Aristotele, quanto più avrà "del terribile e del compassionevole, sarà ella tanto più tragica"[333] e via via discendendo, passando per le tragedie "men tragiche", poi per le "'mperfettissime", fino a giungere all'estremo opposto della commedia, la quale non è che la corruzione del dispositivo tragico, la disattivazione completa del principio affettivo purgante del terrore:

> Dunque dal terribile e dal miserabile, piú o meno purganti, nascono i gradi delle tragedie. Onde séguita che se [...] l'esser tragico può ne' suoi gradi alterarsi, non ha dubbio che può corrompersi e dileguarsi, per modo che tragico non sia più, ma passi in un'altra spezie. E però, se nelle sue alterazioni alcuna cosa riceverà che non repugni agli affetti del terribile e del miserabile, sarà egli tragico sempre, ancora più e meno. Ma, mescolandosi con qualità repugnante e contraria ai soprannominati duo affetti, sí come è 'l riso, converrà che si corrompa la spezie, e, mutandosi fine, si muti forma, perciocché dove vuole il riso, non può star né pietà né terrore, affetti oppositi, sì che l'uno distrugge l'altro. Se dunque il riso corrompe la forma tragica, quand'egli si troverà in soggetto che non sia vile e plebeo, e avrà quelle parti della tragedia che non son repugnanti al ridicolo, che poema farà? Tragedia no, perciocché la forma tragica per cagione del riso è distrutta; ma neanche commedia, che non riceve soggetto nobile, e solo ci rappresenta difetti d'uomini vili e capaci di riso.[334]

Viceversa, dato che si può risalire la scala al contrario e, a seconda dell'intensità del riso "più o meno dissoluto",[335] dalla commedia giungere alla tragedia *sommariamente tragica*, priva di riso, la terza specie drammatica o tragicommedia si colloca esattamente a metà tra le due. Della tragedia mantiene l'esteriorità (la "scorza sola") e la funzione soltanto "in potenza" per diverso scopo affettivo, perché non mira a purgare l'animo con il terrore,[336] ma neppure si abbandona alla

332 Ivi, p. 245.

333 Ivi, pp. 241s.

334 Ivi, p. 242.

335 Ivi, p. 245: "sì come nella tragedia il terrore, più e men temperato, ha fatto nascere i gradi del più e meno tragico, così il riso, più o men dissoluto, ha fatto anch'esso la favola più o men comica divenire". La scala è intesa anche dal punto di vista diacronico.

336 Ivi, p. 243: "Or lievisi il terrore e riducasi al pericolo solo, fingasi nuova favola e nuovi nomi, e tutto sia temperato col riso: resterà il diletto dell'imitazione, che sarà tragico in potenza, ma non in atto, e rimarráne la scorza sola, ma non l'affetto che è il terribile, per purgare; il quale non si può inducere se non con tutte le parti tragiche, altramente la storia sarebbe anch'ella tragedia". La posizione guariniana rovescia quella di Giason de Nores, per cui la tragedia doveva avere "fine triste e dolorosissimo" (de Nores, p. 409, citato in Elisabetta Selmi, "Il dibattito retorico sul verso tragico nel Cinquecento", in: *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, a cura di Gilberto Lonardi e Stefano Verdino, Padova, Esedra 2005, pp. 63–104, qui p. 100, nota 80).

"licenza tanto sfrenata", al riso dissoluto della commedia più oscena.[337] La tragicommedia né purga né fa ridere, ma diletta piacevolmente e distrae al massimo dalla mestizia per un principio pragmatico fondamentale che, secondo Guarini, agisce in senso diacronico nella storia letteraria, al quale bisogna necessariamente conformarsi: l'aspettativa del pubblico, che varia secondo il costume e lo *Zeitgeist* del secolo.[338] Per Guarini la tragicommedia è il genere che meglio risponde al costume dell'età post-tridentina, un'età che più non necessita di tragicità letteraria perché la Rivelazione ha prospettato all'uomo un futuro dolce dopo e oltre la morte:

> E veramente, se le pubbliche rappresentazioni sono fatte per gli ascoltanti, bisogna bene secondo la varietà de' costumi e de' tempi si vadano eziandio mutando i poemi. E, per venire all'età nostra, che bisogno abbiamo oggidí di purgare il terrore e la commiserazione con le tragiche viste, avendo i precetti santissimi della nostra religione, che ce l'insegna la parola evangelica? E però quegli orribili e truculenti spettacoli son soverchi, né pare a me che oggi si debbia introdurre azion tragica ad altro fine che per averne diletto. Dall'altro canto la commedia è venuta in tanta noia e disprezzo, che, s'ella non s'accompagna con le maraviglie degli «intramezzi», non è più alcuno che sofferire oggi la possa.[339]

337 Guarini, *Compendio*, p. 245.

338 Ivi, p. 244: "E, sí come le età si mutano, cosí i costumi si cangiano, Piacque nella prima infanzia la tragedia tutta giocosa, e dopo alquanto di tempo dilettò grave. Cominciò poi a piacere il primo diletto, e v'introdussero i romani, sì come avevano fatto i greci altresì, un'altra volta i satiri. E questa è la vera cagione delle differenze e de' gradi che sono nelle favole più e men tragiche, perciocché, veggendo i poeti i vari gusti degli ascoltanti, alcuna volta componevano le favole col fin lieto per rimettere in parte quell'acrimonia".

339 Guarini, *Compendio*, p. 245. Le implicazioni indirette dell'argomentazione guariniana sono efficacemente descritte da August Buck, pur con alcune estremizzazioni. Cfr. Buck, *Dichtungslehren*, p. 40): "Auch die Tragikomödie bewirkt eine Katharsis im Zuschauer, denn sie befreit ihn von der Melancholie; eine kathartische Wirkung, die keineswegs moralisch zu verstehen ist, vielmehr lediglich im Sinne der Unterhaltung und Zerstreuung des Publikums. Wenn Denores in seiner Kritik mit Nachdruck forderte, der Dichter müsse sein Publikum belehren und erziehen, lehnte Guarini diese pädagogische Kunsttheorie ausdrücklich ab mit dem Hinweis, die Moral sei Sache der Religion [...]. Mit der Bejahung eines uneingeschränkten Hedonismus in der Dichtung und deren Verlegung in die von der Wirklichkeit getrennt illusionäre Schäferwelt, leitete Guarini über zur Poetik des Barock"; cfr. anche id., "Italien", p. 171: "Auf dem Boden des Hirtendramas wird die Dichtung zum bloßen Spiel, und aller Ballast der moralisch pädagogischen Kunsttheorie wird abgeworfen. Der Preis, den man dafür bezahlt, ist die völlige Trennung der Dichtung vom Leben. Hier bereitet sich der Übergang von zu einer neuen Dichtungslehre, die aus dem Klassizismus hervorgeht und ihn zugleicht überwindet: die Dichtungslehre des Secentismo". Sull'emancipazione della poesia dalle altre discipline e sfere della vita umana rivendicata da Guarini dai *Verati* fino al *Compendio*, cfr. Frare, "Poetiche", pp. 41–70; Scarpati, "Guarini", pp. 201–238, che ricostruisce anche il sostrato filosofico di tale rivendicazione riconducendola all'ambiente accademico padovano.

La Rivelazione cristiana legittima così la composizione di un poema che "rintuzza" gli affetti, circoscrivendone il potenziale affettivo a una misura commista, armonica ed equilibrata, non corrispondente agli affetti estremi dei due poli tragico e comico.

Per ottenere lo scopo affettivo preposto, secondo il rapporto di proporzionalità diretta che vige tra favola e stile per cui se è mista la prima è necessariamente misto anche il secondo, Guarini prescrive al neonato stile un programma tecnico di flessibilità stilistica e un composto dolce ravvivato dalle "vivezze" (arguzie, nello stesso senso artistico-retorico del § 2.2.1). Sulla scorta dello pseudo Demetrio, che nello specifico autorizza ogni commistione stilistica tra *γλαφυρός* ('venusto') e *δεινός* ('grave'), come tra *γλαφυρός e μεγαλοπρεπής* ('magnifico'), e poi di Ermogene, che autorizza in generale ogni commistione pluristilistica a patto che sia abilmente conseguita, il programma di *medietas* stilistica fa coincidere gli stili con i generi: all'idea della tragedia corrisponde lo stile grave pseudodemetriano, alla commedia lo stile umile e alla tragicommedia uno stile mezzano tra i due, polito, quale commistione tra grave e umile.[340] Contestualmente, l'accertata conoscenza mariniana della disputa tardocinquecentesca sulla tragicommedia, supportata, per quanto riguarda la definizione stilistica, dagli argomenti dello pseudo Demetrio e di Ermogene,[341] testimonia che Marino non solo conoscesse entrambe le precettistiche, ma ne fosse a sua volta influenzato.

340 Lo stile descritto e legittimato a livello teorico dalla doppia autorità di Ermogene e dello pseudo Demetrio, espressione di un "moderno 'alessandrinismo'" (Selmi, *Officina*, p. 9) corrisponde nella prassi all'adozione dello stile e del verso petrarchesco liberamente riadattati in chiave drammatica (ivi, pp. 25–28; id., "Dibattito", pp. 100–104) e dunque fortemente elaborati dal punto di vista retorico in ottica emulativa (Scarpati, "Guarini", pp. 224–237, qui p. 225). Del "divino" Petrarca Guarini ammira la "dolcezza" dello stile e la "tenerezza" dell'endecasillabo, che "benché alcuna volta s'innalzi, è nondimeno in quell'altezza sì molle e delicato" (Guarini, *Compendio*, p. 251).

341 Per la mistione stilistica tragicomica è imprescindibile lo studio di Folena ("Mistione", pp. 344–349, qui p. 347) specificatamente dedicato alle trattazioni di Ermogene e pseudo Demetrio, con focus diverso rispetto al mio, ma comunque rilevante per un discorso intorno alla sonorità tra Cinquecento e Seicento quale "paradigma estetico e linguistico". In rapporto alla *mezzanità* stilistica mariniana appare significativa la definizione dello stile di Guarini "come di un vasto corpo sonoro capace di molte e diverse risonanze, nelle mutazioni di un medio fluido e cangiante; [...] una coerenza tonale, di un'armonia risultante da più toni" (ibid.). La *mezzanità* mariniana e il «medio» armonico guariniano hanno comuni premesse teoriche stilistiche e pongono ambedue enfasi sulla componente melica del linguaggio. Una prima differenza, di ordine stilistico, sembra stare nella convinzione guariniana che possa esistere un discrimine che renda individuabili i toni nell'armonia, per cui ogni stile mantenga una propria qualità nell'armonizzazione pluristilistica. Rispetto al principio della *mezzanità* mariniana, l'idea guariniana di una sintesi musicale armonica fungerebbe pertanto da "similitudine regolativa", per riprendere i ter-

Vi sono in realtà notevoli attriti tra il programma guariniano e la precettistica pseudodemetriana, fonte principale del *Compendio*, che sanzionava tassativamente ogni commistione tra lo stile magnifico (*μεγαλοπρεπής*) e lo stile umile (*ἰσχός*), nonché ogni commistione affettiva e stilistica degenerante in pianto-riso (§ 3.1), rendendo di fatto impossibile teorizzare proprio lo stile della tragicommedia. Per legittimare l'esistenza di uno stile imprevisto dallo pseudo Demetrio nei termini della sua stessa precettistica, Guarini si trova costretto a operare una serie di alterazioni erosive sulla fonte.[342] Con un'operazione diametralmente opposta a quella attuata nel primo Cinquecento, per cui lo pseudo Demetrio era utilizzato per ampliare la tradizionale stilistica tripartita (§ 2.1.1), Guarini riduce il numero degli stili pseudodemetriani da quattro a tre, così che corrispondano al numero dei generi drammatici. La medesima operazione legittima anche l'eliminazione degli aspetti stilistici ritenuti inconciliabili, vale a dire i loro contenuti più estremi: così, dal grave della tragedia sono tolti "il terribile e l'atroce"[343] e dal-

mini di Battistini/Raimondi ("Retoriche", p. 97), che attribuiscono la suggestione al "principio della temperata armonia" contenuta nei trattati retorici di Ermogene e Demetrio: sulla scia di una medesima precettistica, Marino compirebbe così un passo ulteriore rispetto a Guarini. Una seconda differenza, di impostazione poetica generale, era stata segnalata già da Pierantonio Frare in un confronto tra il *Compendio* e i *Verati*. Secondo Frare ("Poetiche", qui p. 49), nel *Compendio* vi sarebbe "una sorta di arretramento" teorico per ristabilire la supremazia della favola sull'elocuzione e della poetica sulla retorica correggendo le tesi più audaci sostenute nei *Verati*. Cfr. infatti Guarini, *Compendio*, p. 287: "Dall'artifizio di questa [la favola] vien finalmente quella cara catena che lega l'animo non solo di chi vede e chi ascolta, ma, quello che stima tanto Aristotile, di chi legge; quell'occulto diletto che inebria l'ascoltatore e 'l lettore e nol sazia mai, di maniera che sempre più volentieri torni a leggere e ascoltare, e non gli paia di trovar sempre nuove bellezze; *miracoli sì bene delle belle parole, ma unite con bella favola*, che fa parer sì care e sì belle parole; e finalmente miracoli che son propri della drammatica poesia, quand'ella è piena di sugo, imitatrice di vivi fatti e non di morte parole"; mio corsivo. Il paragrafo precedente (§ 3.2) ha dimostrato che per Marino vale esattamente l'opposto, con il concetto che tende ad asservirsi alla *elocutio*.

342 L'operazione era stata gradualmente preparata nei due *Verati* (Scarpati, "Guarini", pp. 230–232) e non aveva coinvolto soltanto le precettistiche stilistiche, ma la stessa *Poetica* aristotelica, oggetto, secondo Selmi (*Officina*, p. 15), di una sistematica "rilettura alquanto disinvolta", per cui "[i]l criterio di fondo, su cui si sorregge l'argomentazione dei trattati guariniani, mostra di rispondere ai criteri di una logica inferenziale che sfaccetta, per via d'espansioni interne, il significato del testo aristotelico, con l'esito di avallare un'interpretazione estensiva del codice [...], non più da intendersi nei modi di un sistema precettistico concluso, ma, piuttosto, di un archetipo generativo aperto e flessibile al cambiamento storico dei tempi". Il riadattamento delle precettistiche stilistiche in ottica moderna e perfezionante risponde a un analogo stratagemma argomentativo, legittimando le tesi più audaci del tragicomico a scapito della precettistica originale.

343 Guarini, *Compendio*, p. 248. In merito Selmi (*Officina*, p. 26) parla dell'obiettivo tragicomico di veicolare il "rassicurante diletto di un *pathos* espressivo di addomesticati turbamenti" e spiega la scelta di Guarini alla luce della necessità contestuale di proporre un modello di tragedia mo-

l'umile della commedia i "sali".[344] L'esclusione dei "sali" più grossolani dallo stile tragicomico attesta come Guarini attui una radicale separazione all'interno dello stile polito pseudodemetriano (*γλαφυρός*): entrambe le componenti salsa e dolce, facenti parti dello stesso stile secondo Demetrio, risultano ora separate in due stili e generi diversi per rispondere alla necessità di *movere* sì gli affetti ma *rintuzzati*. Esasperando un'osservazione dello stesso Demetrio, che già notava le affinità dello stile salso con gli "scherzi dei comici" (§ 3.1), Guarini attribuisce la componente salsa alla sfera di competenza della sola commedia, mentre la componente dolce viene assolutizzata come l'unica componente del *γλαφυρός*, diventando così lo stile prototipico della tragicommedia. Il sistema pluristilistico dello pseudo Demetrio, già strumento piuttosto duttile se confrontato alle tradizionali stilistiche classicistiche, viene ulteriormente potenziato nella sua flessibilità da Guarini attraverso una analogia musicale. Gli stili sono come le corde di uno strumento musicale, liberamente accordabili secondo il gusto del suonatore:

> Gli stili non sono come campane, che, fuor di quell'ordinario e zotico tuono che diede l'artefice, non sieno atte a fare alcun verso più e men grave o piìu e meno acuto di quello che sempre fanno; ma sono come le spiritose ed arrendevoli corde del musicale stromento, le quali, benchè tutte abbiano il proprio tuono, non è però che 'n quello ordinariamente non sieno più e meno, secondo che piace al musico, intense o dimesse.[345]

L'ultima decisa spinta per inserire forzosamente l'idea dello stile tragicomico nel sistema pseudodemetriano avviene però con il recupero sincretico dell'autorità di

derna alternativo e concorrente con la tragedia dagli affetti 'tragicissimi' del *Re Torrismondo* del Tasso o con la tragedia rappresentante orrori e scene truculente, come quelle di ascendenza senechiana del Giraldi o del Torelli (ivi, pp. 30–74).

344 Guarini, *Compendio*, p. 254. Che la rimozione dei «sali» dal regno della commedia sia intento programmatico e insieme marca stilistica per il Guarini è attestato dal prologo della *Idropica*. Cfr. infatti Guarini, *Prologo dell'Autore*, II. *La Idropica, Commedia*, in: *Opere di Battista Guarini*, pp. 287–293, qui pp. 288s.: "A questo dunque sì ragionevole ed importante rispetto che ha la scena co 'l teatro, gli Accademici [...] si sono con grande ragione guardati da non vi porre innanzi una qualche opera dozzinale, un guazzabuglio di cose sordide e vane, una filza di scene mal regolate, un filo senza nervo, che invece di far nodo, si rompa, una vivanda o discipita o troppo salata, che verun altro artificio che 'l riso dissoluto e plebeo non abbia, nè conosca, nè voglia. Sì fatta cosa non è cibo de' vostri ingegni; ma una favola ben tessuta e meglio ordinata; fornita di buon costume, di buon decoro; fondata sulla base del verisimile; che 'l sale per condimento adoperi, non per cibo [etc.]". La composizione della *Idropica*, rappresentata per la prima volta a Mantova nel 1608, ma stampata solo nel 1613 a Venezia, risaliva almeno a trent'anni prima; il prologo venne composto per la rappresentazione veneziana, dopo la polemica intorno al *Pastor Fido* (per la cronologia dell'opera cfr. Fassò, *Commento*, in: ivi, p. 17).

345 Guarini, *Compendio*, p. 248.

Ermogene, garante dell'operazione quale "famoso artefice delle idee".[346] Il cardine del sistema pluristilistico ermogeniano constava infatti nel principio della contemperazione stilistica, per cui contrarie qualità si potevano bilanciare a vicenda realizzando un terzo elemento del tutto nuovo, come i colori bianco e nero uniti potevano creare il grigio (§ 2.1.1).[347] L'analogia con il grigio, frutto contemperato e armonico di due colori opposti, scardina così anche l'unica riserva prevista dal sistema pluristilistico pseudodemetriano sulla commistione tra alto e basso. L'orizzonte sincretico si evolve però in una parziale sintesi che riconcilia Emorgene e lo pseudo Demetrio. Il nuovo composto stilistico tragicomico, che trova la sua marca stilistica nella dolcezza ("le contrarie qualità dolcemente temper[a]"),[348] non esiste solo in astratto, ma si realizza in un secolo ben preciso, il proprio: come tale deve adattarsi al costume e al gusto di un pubblico, "a' qual[e] oggi non si può spegner se non col vin piccante la sete".[349] Legittimando così l'impiego di "vivezze", di "spiriti, vaghezze e gli scherzi" nello stile tragicomico,[350] Guarini indirettamente ripristina, seppur in modo parziale e circoscrivendola di molto, la componente epigrammatica già prevista dallo pseudo Demetrio per il *γλαφυρός*.

La tragicommedia, riassumerà Guarini sul finire del *Compendio*, si serve dunque di un "riso temperato e modesto", che non intende "distruggere affatto gli affetti tragici" (pp. 259s.), ma al meglio risponde all'esigenza di dilettare il pubblico. Il *rintuzzamento* guariniano non mira quindi né al depotenzialmente affettivo dei dispositivi narrativi, così che essi assumano una funzione pragmatica incerta nell'amalgamazione, né al loro potenziamento affettivo, così che la frizione tra dispositivi affettivi opposti risulti manifesta nella sua contraddittorietà. Tale procedimento tecnico assolve piuttosto a una funzione intermedia tra le due per cui è proprio l'amalgamazione a fare emergere il potenziale affettivo dei singoli dispositivi, portando il testo ad assolvere al meglio la propria funzione pragmatica presso il pubblico. La commistione stilistica tragicomica come descritta da Guarini si mantiene dunque lontana dagli esiti estremi di un Marino perché non è mai indifferente al principio del *movere* retorico, ma è anzi legittimata da esso. Considerato che, tuttavia, gli affetti tragici e comici amalgamati nella tragicommedia vengono a essere limitati nella loro intensità e circoscritti nella loro funzione per cui non realizzano completamente il loro principale fine (*piangere o purgare*, *distrarre o ridere*), ma ne ricevono semmai uno secondario e attenuato (*dilettare*

346 Ivi, p. 249.
347 Ivi, p. 249.
348 Ivi, p. 249.
349 Ivi, p. 255.
350 Ivi, p. 254.

scherzando), e considerato inoltre che questo secondo fine risulta separato dalla sfera etico-religiosa, cui solo sbrigativamente si rinvia all'interno dell'argomentazione, sembra lecito concludere che già all'altezza storica del *Compendio* i dispositivi affettivi siano stati sottoposti a un graduale processo di erosione, indice di un cambiamento nella percezione dei dispositivi stessi.

Accanto alla diatriba tragicomica, anche la precettistica sacra ragiona sul potenziale affettivo del linguaggio e sulle manifestazioni affettive che ne scaturiscono o vi si accompagnano sinergicamente. Il pianto acquista un ruolo di rilievo perché connesso al tema della contrizione, "interior dolore d'animo, o pianto del cuore",[351] quale parte costitutiva della penitenza. Le lacrime pongono l'animo umano nella disposizione affettiva atta al pentimento, attestano la sua sincerità a livello visivo e costituiscono la condizione preliminare perché chi ha peccato ottenga quel perdono divino che rimette i peccati commessi. Ai parroci e ai predicatori il Catechismo romano raccomanda con particolare enfasi di servirsi dell'*evidentia* retorica per commuovere i fedeli rinnovandone il dolore a parole. Lo sgorgare delle lacrime consente di ottenere il "frutto dall'Orazione":

> Ma acciocche questa preghiera sia al tutto fruttuosa, primieramente in quella si dee porre questa cura, e questa considerazione, che noi a Dio supplichiamo, & da lui dimandiamo perdono, il quale non si dà se non a colui, che si pente. Per la qual cosa ci bisogna essere ripieni di quella charità, et pietà, la quale si richiede che habbino tutti quelli, che si pentono, et che a quelli massimamente conviene con le lacrime purgare li proprii peccati, e sceleratezze: le quali debbono considerare, come se le havessero avanti agli occhi.[352]

A riprova della necessità e della modalità più adatta a stimolare la contrizione di cui le lacrime sono fedele testimonianza, parroci e predicatori sono invitati a servirsi degli *exempla* biblici ed evangelici. Insieme a puntuali riferimenti al pianto

351 *Catechismo*, p. 257. La contrizione, parte fondamentale "che si dee dichiarare con grande diligenza" (ivi, p. 232), è definita dalla congregazione tridentina "animi dolor, ac detestatio [...] de peccato commisso, cum proposito non peccandi de caetero" (*Conciliorum decreta*, *Sessio XIV*, 25 nov. 1551, Cap. IV. *De contritione*, p. 681). La virtù della carità, disposizione d'animo positiva e sincera, è la forma di contrizione perfetta. L'altra, imperfetta, nota come attrizione, consta in una disposizione d'animo negativa che motiva al pentimento per paura del peccato stesso o per timore dell'inferno.

352 *Catechismo*, p. 495.

di David,[353] il pianto di s. Pietro[354] e il pianto di Maddalena pentita[355] definiscono i due modelli spirituale di riferimento per la richiesta di perdono accorata, efficace e sinceramente pentita:

> Oltra di questo propongasi ciascheduno, & consideri l'ardentissimo desiderio, & fervore, che nell'oratione avevano quelli, li quali da Dio con li lor preghi impetrarono il perdono de li loro peccati: [...] Come fu ancora quella donna peccatrice, la quale stando dietro al Signore nostro Giesù Christo quelli piedi, che ella con le sue lacrime havea lavati, con li suoi capelli asciugando baciava. Come fu finalmente Pietro principe de gli Apostoli, il quale uscito fuora pianse amaramente.[356]

Su ambedue le figure nascerà un filone letterario gemello, non limitato all'ambito sacro e dagli importanti riflessi nell'ambito profano. Il genere delle *Lagrime* sarà praticato dallo stesso Marino in diverse sezioni della *Lira*, con una specifica focalizzazione sul tema della Maddalena penitente.[357] Ci si limita a rinviare a due recenti

353 *Sal* 6, 7–10: "Sono stremato dai lunghi lamenti, ogni notte inondo di pianto il mio giaciglio, irroro di lacrime il mio letto. I miei occhi si consumano nel dolore, invecchio fra tanti miei oppressori. Via da me voi tutti che fate il male, il Signore ascolta la voce del mio pianto. Il Signore ascolta la mia supplica, il Signore accoglie la mia preghiera".

354 Del pianto di S. Pietro danno notizia tre Vangeli sinottici, due dei quali insistono sulla qualità amara del pianto. *Mt* 26, 75: «E Pietro si ricordò delle parole dette da Gesù: «Prima che il gallo canti, mi rinnegherai tre volte». E, uscito all'aperto pianse amaramente"; *Mc* 14, 72: "Per la seconda volta un gallo cantò. Allora Pietro si ricordò di quella parola che Gesù gli aveva detto: «Prima che il gallo canti due volte, mi rinnegherai per tre volte». E scoppiò in pianto"; *Lc* 22, 61–62: "Allora il Signore, voltatosi, guardò Pietro, e Pietro si ricordò delle parole che il Signore gli aveva detto: «Prima che il gallo canti, oggi mi rinnegherai tre volte». E uscito, pianse amaramente". La natura amara del pianto di S. Pietro è tema di un madrigale mariniano (Marino, *Galeria*, *Istorie* CVI, p. 259): "Pianse al cantar del gallo, / quasi da verga ebrea percossa pietra, / Pietro il suo grave fallo, / Tocco dal raggio ch'ogni asprezza spetra, / dolendosi nel pianto / non poter pianger tanto / che bastasse a lavar l'empio spergiuro. / Or di ciò ben securo, / pianga pur, finché 'n pianto il cor si stempre, / che qui piangerà sempre".

355 *Lc* 7, 36–38.

356 *Catechismo*, pp. 495s.

357 Cfr. Regosa, *Lagrime*, pp. 17–31, sulla genesi di un genere diffusissimo e di grande successo nel Seicento, indagando la rilevanza e le implicazioni delle *Lagrime* mariniane, dentro cui rientra un sonetto sulla Maddalena pentita (XXX). Numerosi sono i riferimenti alla peccatrice anche in altre sezioni della *Lira*, cfr. almeno *Rime Sacre* (XXIV, XXV, XXVI, XL, XLI), *Lira* II (CCIV–CCXVII) e *Divozioni* (LXXII–LXXXIV) Il passo evangelico dedicato al pianto di Maddalena [*Lc* 7, 38] è puntualmente citato tre volte nel titolo di tre madrigali tratti da *Lira* II (CCXI, CCXII, CCXIII) e tre volte nel titolo di tre madrigali delle *Divozioni* (LXXIX, LXXX, LXXXI). Per Guardiani e Martini ("Il Manierismo e Giovan Battista Marino", in: *Colloquium Helveticum* 20 (1994), pp. 51–70, qui p. 64) i madrigali sulla Maddalena contenuti nelle *Divozioni* rappresentano "un eccezionale [...] commento lirico al racconto evangelico". Costituiscono così una sorta di appendice poetica complementare. Particolarmente significativa appare in questo senso la *Divozione* LXXXIV, che cita *Lc* 7,

studi sull'omonima sezione della *Lira*, rispettivamente a cura di Alessandro Regosa e David Nelting, che hanno dimostrato come le *Lagrime* mariniane si sviluppino in modo molto diverso rispetto ai coevi esemplari letterari. Il fatto che entrambi gli studi mostrino come la raccolta costituisca un problema sul doppio livello ideologico e tecnico-retorico con implicazioni affettive è un rilievo notevole per il nostro ragionamento sulla volontà mariniana di ostacolare la funzione pragmatica del testo ricorrendo a un procedimento di neutralizzazione affettiva.[358]

Anche dal pergamo il predicatore francescano Francesco Panigarola si interroga sul ruolo delle lacrime secondo l'*exemplum* dei santi o delle figure evangeliche. Se nella teoria del *Predicatore* le lacrime erano considerate, in senso ancora tecnico, il fine specifico della sola nota aspra,[359] nella concreta prassi predicatoria si legano a molteplici e diversi temi della riflessione religiosa (la Passione, il pentimento dell'animo, la reazione affettiva negativa scatenata dal timore dell'inferno, la reazione positiva scatenata dalla promessa della gioia eterna, il tema della Mater dolorosa etc.), tali da consentire il ricorso a note stilistiche molto di-

38 [*Capillis capitis sui tergebat*] nel titolo ed è dedicata ai capelli con cui Maddalena asciuga i piedi di Cristo. Con notevoli implicazioni ideologiche per la problematica sovrapposizione tra amore sacro e amor profano – del tutto coerente, però, con il sincretismo religioso enunciato nelle *Dicerie sacre* nel senso di una prefigurazione della storia sacra (cfr. *infra* § 3.2, nota 190) – la costellazione Maddalena-Cristo riporta alla mente di Marino la coppia Danae-Giove. La sovrapposizione trasporta però il dettame evangelico in una dimensione marcatamente erotica propria della reminiscenza mitologica: "Comprò con aurea pioggia / Le bellezze di Danae il sommo Giove. / O meraviglie nove, / Or in più strana e disusata foggia / Sciogliendo il crin, d'Amor pompa e tesoro, / In un diluvio d'oro, / Ecco che fa la bella Danae acquisto / Di Giove no, di Christo" (Marino, *Divozioni* LXXXIV).

358 Confrontando esemplarmente le *Lagrime* di Chiabrera con le mariniane Regosa (*Lagrime*, p. 29) avverte che queste ultime non sono concepite "come necessariamente destinat[e] al pianto" a scapito di quanto suggerito dal titolo o del senso della morte idealmente evocato dal tema; avverte inoltre che la stessa morte, quale esperienza definitiva che dovrebbe concludere la vita umana, ne esce svalutata come una sorta di condizione transitoria che sempre prevede un riscatto o un ritorno (p. 31). Sarebbe proficuo confrontare tale impostazione ideologica con il mito di Adone, che, trasformato in anemone, esplicitamente torna alla vita; cfr. infatti *Ad.* XIX, 416, 5–8: "E poich'ei fu d'ogni bellezza il fiore, / e di fiori ebbe adorno il seno e 'l viso, / e mi fu tolto in su l'età fiorita, / *vo' che, cangiato in fior, ritorni in vita*"; mio corsivo. Analizzando esemplarmente due sonetti e due madrigali in morte della Contessa Livia D'Arco, David Nelting (" … *pianse la bella ninfa* … Emozioni nella *Lira* di Giovan Battista Marino", in: *Riso, pianto, lacrime. Una storia letteraria delle emozioni*, a cura di Claudia Jacobi e Lisa Tenderini, Berlino/Boston, De Gruyter 2024, pp. 145–162) ha dimostrato come, dentro le *Lagrime* mariniane, il principio retorico del *movere* venga piegato alle esigenze concettistiche del *capriccio*, risultando soppresso; ne deriva che la raccolta, a scapito del suo nome, non si faccia veicolo di un'autentica posizione sentimentale.

359 Panigarola, *Predicatore*, II, partic. XXV, p. 17, sul "proprio effetto della nota veramente grave, e vehemente. Che non è la acclamatione, e l'applauso del popolo: ma la lagrima, & il pianto".

verse. Il tono delle prediche che descrivono l'inferno[360] o la Mater dolorosa rispettano il modello della orazione aspra richiesto convenzionalmente dal tema, e ciò per un preciso motivo funzionale. Ai piedi della croce Maria piange un "pianto doloroso"[361] trovandosi davanti a una scena che sconvolge l'intero cosmo per la sua crudeltà, dal firmamento fino al corpo dello stesso Cristo. La *evidentia* retorica che indugia nella descrizione minuziosa del cadavere straziato, l'orazione lacerata a livello sintattico per paratassi e disposta con climax ascendente appaiono funzionali affinché il pubblico si ritrovi immediatamente coinvolto nella scena, identificandosi con Maria, soffrendo con lei e compatendo così una morte "dolorosa", seppur necessaria:

> Ecco, se vi è membro che non patisca in te, & che non dia dolore alla presente lagrimosa sua madre. Ma non è tempo ancora, o addolorata Vergine, che io di te io parli, perche se cosi tosto dessi di piglio a materia si flebile, al sicuro non bastarebbono poi questi sospiri al resto: piu tosto vorrei dire, che la morte di Christo dunque è stata volontaria, e utile, commune, e dolorosa; però è pur ragione che quasi alla figlia di Pephte, facciamo compagnia con pianto doloroso. Et ecco, che il Sole stesso, e la Luna vi piangono sopra, ma di questo poi: per hora lasciando il reato, voglio dir solo, che se a celebrar la morte di Christo con dolore, da voi stessi non bastarete; hoggi imitare almeno il velo, che dopò questa morte tutto si schianta subito, la terra, che trema, le pietre, che si spezzano, i monumenti, che s'aprono, i morti, che risorgono, il Centurione, che confessa lo stesso Christo, che ancor morto sparge sangue, & acqua, e se per tanto sangue non spargete voi, acqua di tante lagrime almeno, ben dico o allhora, che sete veri sassi, riposiamoci.[362]

360 Cfr. ad es. Francesco Panigarola, *Feria seconda della prima dominica* in: id., *Prediche quadragesimali del Reverendiss. Monsig. Panigarola Vescovo d'Asti, dell'Ordine di S. Francesco de' Minori Osservanti, fatte da lui in Roma l'anno 1588, & recitate in S. Pietro*, in Venetia, Appresso Gio. Battista Ciotti Senese al segno dell'Aurora, 1599, pp. 37–45, qui p. 42: "Cosi in questo mondo i flagelli son'aghi, ma dentro dell'Inferno seran vere secure. Povero te se ti danni huomo: povera te se ti danni donna, che l'inferno serà il sepolchro tuo, l'ardore, il ghiaccio, il verme, i flagelli, l'esilio, la servitù, gli stridori, le tenebre, i fumi, le lagrime, i dolori, i gridi, le ansietà, le sete, i fetori, i rancori, seranno le delitie tue, che colà proverai, ove tormenti continui, pene eterne, supplicii perpetui, fiamme ardenti, fuochi, che non mancano mai, ululati miserabili, crucci terribili, horrori de' Diavoli, desperationi proprie, geli sfortunati, vermi, che sempre rodono, catene, che sempre battono, & ogli, che sempre bolleno, vendicheranno i misfatti tuoi: ove oltre l'esser privo della faccia di Dio, havrai sempre nell'odorato, solfo: nel viso diavoli, nell'udito bestemmie, nel gusto fame, nel tatto vermi, & in ogni tua parte, ogni sorte di male. Pensaci un poco huomo, pensaci un poco donna".

361 Francesco Panigarola, *Predica da farsi nel Venerdì Santo della Passione del Signore* in: id., *Prediche quadragesimali, Del Reverendiss. Monsig. Panigarola, Vescovo d'Asti, dell'Ordine di San Francesco de' minori osservanti, predicate da lui in San Pietro di Roma, l'anno 1577, con la tavola copiosissima delle cose notabili*, in Venezia, Appresso Pietro Miloco, 1617, pp. 472–498, qui p. 480.

362 Ibid.

L'asprezza stilistica è però giustificata non solo dal tema, ma trova anche una legittimazione spirituale. Per Panigarola il cuore dei peccatori è infatti avvolto da una rigida corazza di "ritrosa ostinatione, & gelati pensieri", dura e resistente più del diamante e del marmo, che può intenerirsi e sciogliersi in lacrime soltanto di fronte al dolore materno e a quello della Passione.[363] Come il diamante resiste all'azione del fuoco e dell'acqua, ma si spezza se sopra vi ricade una goccia di sangue,[364] soltanto il sangue di Cristo può efficacemente intenerire i cuori degli uomini perché raggiungano la vera contrizione. Per smuovere gli uomini non basta un "nembo, una scossa, un diluvio d'acqua dalle cataratte del cielo, cioè un fiume di lacrime", ma occorrono "non gocciole, non rivi, ma fiumi, ma mari del suo proprio sangue".[365] Perché l'orazione aspra raggiunga lo scopo e dia frutto è proficua la resa evidente del cadavere straziato di Cristo. Così, in un'altra predica, al culmine del climax ascendente che chiude la prolessi sulla Passione, Cristo stesso si ritrova a essere identificato con il proprio sangue, divenendo "tutto sangue". Se rapportato al dolore inflitto al figlio e a quello che poi patirà ai piedi della croce, Maria non ha ragione di piangere. Panigarola la invita pertanto a moderare le lacrime:

> Però, ò Maria, se io liberamente debbo ragionarti; deh rasciuga le lagrime, deh comprimi il pianto, e serva cotesto cuore ad essere traffitto, ohime da quanto piu pongenti coltelli, frà il termine di ventidue anni: ahi misera madre, che sono ponture di ago coteste, appetto alle fierissime lanciate, che ti traffigeranno; hoggi lo perdi, & all'hora troppo lo troverai; lo troverai in casa de' Giudici, burlato, schernito, beffeggiato, e flagellato, lo troverai a mezzo il Calvario oppresso quasi dal pondo d'una durissima croce, tutto loto, tutto polve, tutto sputo, tutto fango, tutto sudore, e tutto sangue: horsù non dubitare che egli si fugga più, che egli ti serà confitto avanti a gli occhi, e con quegli occhi, che hora non lo veggono, lo vedrai tanto, che venendogli da cruda lancia aperto il petto penetrerai infin là dentro a rimirargli il cuore.[366]

363 Ivi, p. 475.

364 Ibid. Il riferimento originale è Plin., *Nat. Hist*. 37, 59, ma già Agostino aveva attribuito al diamante una funzionalità sacra, quale esempio ricavato dalla natura per attestare come i corpi possano sopravvivere in mezzo ai tormenti, giacché "la pietra del diamante [...] a quanto si dice, non può essere spezzata né con il ferro né con il fuoco né con alcun'altra cosa all'infuori del sangue di capretto" (Agost., *De civ. Dei* XXI, 4, 7, cit. secondo Agostino, *Città di Dio*, Alba, Edizioni Paoline, 1973, p. 1288). Per Fumaroli (*Eloquenza*, pp. 59–67, qui p. 64) "spezzare l'indurimento del cuore è fine primario dell'eloquenza cristiana": nella retorica sacra agostiniana, o «eloquenza del cuore», tale compito spetterebbe allo stile sublime.

365 Panigarola, *Predica da farsi nel Venerdì Santo della Passione del Signore*, p. 475.

366 Francesco Panigarola, *Predica di Christo perduto e ritrovato, fatta in S. Pietro di Roma, sopra il Vangelo corrente, Nella Dominica frà l'Ottava della Epifania, dell'anno 1577*, in: id., *Prediche di Monsig. Rever. Panigarola, Vescovo d'Asti, fatte da lui straordinariamente, e fuori de' tempi quadrigesimali. In varii luochi, & à varie Occasioni più illustri. Postillate dal R. P. F. Isidoro Rota Vene-*

Il pianto di Cristo non supera la potenza affettiva e l'*evidentia* retorica del suo sangue,[367] motivo per cui la nota aspra connessa alla descrizione cruenta delle conseguenze della Passione è largamente impiegata da Panigarola nelle sue prediche. La funzione salvifica della Passione del "mio dolce Christo"[368] determina tuttavia, per il predicatore, la sovrapposizione di una seconda dimensione alla natura dolorosa delle lacrime, vale a dire una componente dolce, introdotta già in una predica del 1577 intorno alla Passione. Di fronte all'estremo gesto d'amore dimostrato da Cristo agli uomini, questi ultimi sarebbero tenuti a rispondere con una reazione affettiva corrispondente e proporzionata, per cui, se soltanto avessero cuori meno insensibili e non "cotesti sassi alpestri",[369] si scioglierebbero in "amoroso" pianto. Ciò tuttavia non avviene:

> O durezza inaudita: pende colà sopra una dura croce, mezzo fra cielo e terra, il facitor de gli huomini, e dalla stessa croce, non pende lacrimoso alcun de gli huomini: sono da spine attroci al Re dell'universo passate le cervella, non che stirat'i crini, e de sudditi, non v'è chi

tiano de' Minori Osservanti, & con maggiore utilità a Lettori ordinate. Con la Tavola delle cose più notabili, con Privilegio, In Venetia, Appresso Gio. Battista Ciotti Senese al segno della Minerva, 1592, pp. 135–147, qui p. 142. Incidentalmente, va segnalato che, in un componimento in sesta rima, Marino tratta il medesimo tema sacro combinando e condensando gli spunti sparsi nelle prediche di Panigarola: "Mira, mira, o stolto core, / Con che duro aspro riposo / Sta confitto il tuo Fattore / Sovra il tronco sanguinoso: / Dalla Croce orrenda e dura / Pende il Re della Natura. / Quelle man che creatrici / L'Universo edificaro, / Quelle piante che felici / Già le Stelle in Ciel calcaro, / Fieramente insanguinate / Son da chiodi lacerate. / Quella testa veneranda, / Quel celeste e santo crine / Che di stelle ebbe ghirlanda, / Ha ghirlanda, ohimè, di spine; / Quel bel fianco innamorato / Da la lancia è trapassato. / Crudo cor, perché non piangi? / Piangi o cor afflitto e lasso: / S'or non t'apri e non ti frangi / Sei più duro d'ogni sasso, / Poi che i sassi inanimati / Si son oggi ancor spezzati" (Marino, *Rime Sparse* XLV. *Aspicient in eum, quem confixerunt*).

367 Per il francescano Panigarola, anche il sangue di San Francesco scaturito dalle stigmate ("felicissima ruggiada sopra il bel campo di questa religione Franciscana") ha straordinaria *evidentia* retorica ed emotiva. Non soltanto può smuovere gli uomini al pianto, ma supera lo stesso potere affettivo delle parole e può diventare fonte d'insegnamento per l'intero "Collegio sacratissimo de Cardinali [...] Prelati, [...] Monaci, [...] Sacerdoti" (ibid.). Cfr. infatti la reazione del Collegio e di Panigarola stesso di fronte a S. Francesco, con la totale sospensione finale del veicolo linguistico: "Eccogli mossi, inteneriti, strutti: Eccogli pieni tutti di lagrime, e di ardori: Cara vista, prezioso spettacolo, da spezzar marmi, e schieggiare adamanti. Io per me non resisto più; mi rendo, havete vinto lagrime, venite, uscite, piovete, diluviate: cedete parole, alle lagrime: cedi voce, al pianto: Andate carissimi, & amatissimi fratelli, & *docete omnes gentes, In nomine Patris, & Filii, & Spiritus Sancti*. Amen". Per tutte le citazioni: id., *Predica della Potesta di Christo, Sopra le parole del Vangelo corrente,* Data est mihi omnis potestas in Coelo & in Terra. *Fatta in Araceli di Roma, con occasione d'haver à licentiare un Capitolo Generale di Padri dell'Ordine suo, che quivi si era congregato quell'anno 1587*, in: *Prediche 1592*, pp. 24–36, qui p. 36).

368 Panigarola, *Predica da farsi nel Venerdì Santo della Passione del Signore*, p. 473.

369 Ivi, p. 475.

> per dolore, almen si squarci il crine: stillano quegli occhi accesi, e raggi, e vampi, & incendi d'amoroso fuoco, & non stillano quegli occhi pure una sol goccia d'amoroso pianto; sono molli di sangue, & del suo proprio sangue, quelle divine guancie, & non sono pur humide d'una sola lacrima queste guancie humane.[370]

La motivazione teologica per cui esistono diverse tipologie di lacrime di opposta natura è esposta da Panigarola in una lunga predica intorno al pentimento della Maddalena. Oltre a definire i termini della contrizione, Panigarola afferma che "sette sorte di lagrime denno bagnarvi il petto in questa vita anime mie: Cioè, di contrizione, d'infirmità, di dolore, di desiderio, di zelo, di compassione, e di allegrezza",[371] polarizzando quindi le sette tipologie in lacrime generate da un affetto negativo, il pentimento, o da un affetto positivo, l'amore per Dio. Finché Cristo non vincerà su Satana e sulla morte, sulla Terra non ci sarà "allegrezza"[372] come invece in Cielo, ma soltanto dolore. E tuttavia, proprio perché le lacrime scaturite dal pentimento sono una sincera manifestazione di affetto e di amore verso la divinità, possono compiacere Dio trasformandosi da dolorose nel loro esatto contrario. Diventano così "sante", "utili", "dilettevoli", "dolc[i]" nonché "care":

> E se bene vi [in Cielo] sarà grande allegrezza, non vi sarà pianto, perche saranno agiustati gli humori nel corpo in modo, che né il colore correrà al volto, ne dilaterà à i pori, ne tirerà l'humore al cervello, né alcuna di quelle cose, che soglion fare le lagrime. Ma quà in terra: tutte le lagrime vi sono, e sopra tutte quelle ci hanno da essere della contritione. Sante, che piacciono à Dio. Utili perche, come dice Gregorio nel 11. *De Morali*, che reciperano quello, che pensiamo d'haver perduto, e l'altre nò. Honorate perche convengono anche a gravissimi. Dilettevoli, che niuna cosa più dolce, *De dolore gaudet*. O care lagrime: semper bisogna piangere. […] Lagrime, mari, sospiri, venti al porto della vita, pane del cuore, collirio de gli occhi: inaffiate la terra sterile del mio petto. Piantato appresso a voi fruttifico.[373]

Una volta estremizzati gli effetti benefici apportati dal pianto al buon cristiano, il predicatore ne trae la conclusione che "semper bisogna piangere" perché questo è massimamente utile. Tale estremizzazione è il perfetto corrispettivo di quella operata nel *Predicatore* in chiave rovesciata, quando interrogandosi sulla necessità del riso Panigarola sosteneva che, in linea di principio, il buon cristiano non

370 Ivi, p. 474.

371 Panigarola, *Feria quinta, dominica quinta*, in: *Prediche 1599*, pp. 177–182, qui p. 180.

372 L'argomentazione si legge in Francesco Panigarola, *Predica dell'allegrezza de gli Apostoli nella Resurrettione del Signore, fatta in s. Pietro di Roma sopra il Vangelo corrente, la terza Dominica doppo Pasqua, dell'anno 1580*, in: *Prediche 1592*, pp. 201–211. L'*allegrezza* è definita "figlia […] d'amore, sorella di dolore: Hora la farem madre di speranza" (p. 208). La Gerusalemme nuova, che scenderà dal cielo tergendo le lacrime dagli occhi degli uomini, è annunciata in *Ap*. 21, 2–5, ed è poi ampiamente discussa da Agost., *De civ. Dei* XX, 17. Cfr. sempre Agost., *De civ. Dei* XIV, 25, 3: "La vita […] sarà beata solo quando sarà eterna" (p. 802).

373 Panigarola, *Feria quinta, dominica quinta*, pp. 180s.

dovesse ridere mai (§ 3.3). La sovrapposizione della qualità dolce e amara delle lacrime è possibile perché il dolore del pentimento che rende amare le lacrime è causato da quello stesso amore per Dio tradito nell'atto del peccato. Con l'atto insieme intellettivo e affettivo della contrizione, che va ben oltre l'imperfetta attrizione, il fedele è portato da questo stesso amore a considerare l'orrore del peccato e provare dolore in risposta. Il pianto non è che la manifestazione ultima dello stato di "tristezza quasi pena"[374] provato dall'animo e attestazione di sincero zelo e devozione. In totale coerenza con questo principio, illustrando ai fedeli le qualità della preghiera da volgere a Dio perché questa dia massimamente frutto, Panigarola raccomanderà una preghiera che "[s]ia humida di pianto, perche questa tempra si taglia anche il Diamante".[375]

Per tornare alla predica intorno alla natura e alla necessità delle lacrime, il predicatore semplifica oltre molto la questione teologica retrostante per adeguarla al livello del pubblico perché "non è così severo il parlare del Pergamo, come quel della schuola".[376] La precisazione teologica e l'ufficiale posizione tridentina sullo statuto delle lacrime è obiettivo dei tre scritti spirituali del Cardinale Bellarmino,

374 Ivi, p. 178.

375 Francesco Panigarola, *Predica del Modo di Sicuramente ottenere ogni gratia da Dio, fatta in San Pietro di Roma sopra il Vangelo corrente, la quinta Dominica doppo Pasqua, dell'anno 1589*, in: *Prediche 1592*, pp. 223–234, qui p. 224. Sancisce la sincerità, affettiva e devozionale, e la utilità delle lacrime per la preghiera anche Roberto Bellarmino (*Del gemito della colomba, overo Della utilità delle Lagrime*, in Roma e poi in Brescia, Per Gio. Battista, & Antonio Bozzoli, 1618, qui pp. 533s.), commentando *Sir* 35, 14–15: "Maravigliosa del tutto è la forza, che hanno con Dio le lagrime promettendo si patentemente lo Spirito santo che non sarà villipesa la vedova se più tosto con le lagrime che con le parole parlerà e segue nel medesimo luogo l'Ecclesiastico, Hor non scendono le lagrime sopra le mascelle, e le gote, & il grido di lei sopra, e contro colui, che le fà spargere, come se dicesse, le lagrime veramente scorrono giù per le guancie, ma la voce delle lagrime ascende à Dio contra colui che opprimendo la vedova cavagli per forza dagl'occhi le lagrime: il che più chiaramente ancora si scorge nel seguente versetto, il quale par che sia esplicatione dell'antecedente, e dice così, Imperoche dalla mascella, e dalle gote ascendono fino al Cielo, & il Signore che è quello, che essaudisce, non le prenderà à diletto: quasi dica, le lagrime discendono in terra, ma la virtù di quelle ascende fino al Cielo, cioè all'orecchie del Signore, il quale non si prenderà gusto in quelle, o come si legge in altri Testi, *Si diletterà in quelle*: e l'uno, e l'altro modo di parlare è vero: atteso che Iddio non piglia diletto delle lagrime della vedova, in quanto la crudeltà dell'oppressore n'è la cagione, ma si bene, prenderne gioia, in quanto *sono come condimento dell'oratione, imperoche chi fà oratione piangendo insieme testifica, che prega di cuore, e che con ogni affetto chiede soccorso dall'Altissimo*"; primo corsivo originale. Tutte le citazioni del *Gemito della Colomba* seguono tale edizione.

376 Panigarola, *Feria quinta, dominica quinta*, p. 179.

Del gemito della colomba, overo della utilità delle lagrime (1618).[377] Nel primo libro, con il proposito di sorvolare sulle metaforiche ali di un animale simbolico, puro e gemente come la colomba la "valle d'amarissime lagrime" della vita terrena contemplandola dall'alto,[378] il Cardinale distingue tre sorti di lacrime a livello gerarchico. Le prime lacrime sono *naturali* e di per sé amorali, né buone né cattive, perché causate dalle vicissitudini negative della vita umana: quali espressione di un dolore mondano, come la perdita di un bene o di una persona cara, non sono interessanti per la trattazione. La seconda tipologia di lacrime, *perniciosa*, va rifiutata: si tratta di lacrime simulate per malizia o per inganno, che non testimoniano un sincero affetto e costituiscono così i tipici mezzi del diavolo. Infine, la terza tipologia che interessa Bellarmino prevede le *lagrime salutari* o *sante*, espressione dello Spirito Santo, che cadono sugli uomini come "onesta [...] pioggia volontaria", un'espressione d'amore voluta da Dio "per la sua heredità e per i suoi cari", dalla potenza ineffabile.[379] Anche tra le *lagrime sante* vi sono due tipologie più o meno onorevoli a seconda del fonte di provenienza, vale a dire dell'affetto che le provoca. La natura opposta e polarizzata del fonte affettivo, che implica anche un diverso statuto gerarchico dello stesso come delle due tipologie di *lagrime sante*, è illustrata con l'immagine del Diluvio universale, secondo il classico dualismo oppositivo tra terra e cielo:

377 Per Angelo Alberto Piatti ("«E l'uomo pietà da Dio, piangendo, impari». Lacrime e pianto nelle rime sacre dell'età del Tasso", in: *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, pp. 53–106, qui pp. 105s.) l'opera di Bellarmino "sigill[a]" una stagione poetica pienamente cinquecentesca, limitandosi a "dispo[rre], alla luce di un rigido schema organico, molti dei nodi sollevati dalle precedenti attestazioni poetiche sulle lacrime", come il motivo del sangue-pianto (cfr. ivi, pp. 82–103) utilizzato già decenni prima dal Panigarola nelle sue prediche; tuttavia, proprio l'esplicita volontà classificatoria del Bellarmino consente di ricostruire lo sfondo teologico del principio delle *lagrime sante* con sistematicità ed esattezza.

378 Bellarmino, *Del gemito della colomba* I, p. 18. Sul simbolismo della colomba in *Gn* 15, 9 cfr. Beda, *In Fest. Purif. Hom.* XV, citato in s. Tommaso d'Aquino, *Summa theologica* III, *quest.* XXXVII [*la circoncisione e le altre osservanze legali a cui fu sottoposto Cristo da bambino*], vol. V, Studio Domenicano, Bologna 1997, pp. 338s., qui p. 339: "Ambedue gli animali [la tortora e la colomba] per il loro gemito abituale indicano il pianto dei santi nella vita presente: la tortora, che è solitaria, indica le lacrime della preghiera, la colomba invece, che vive in gruppo, indica le preghiere pubbliche della Chiesa". Per Tommaso (ibid.) la colomba "è animale mansueto e semplice, che simboleggia la mansuetudine e la semplicità; è poi anche un animale da stormo: per cui è simbolo della vita attiva", nonché simbolo della santità dell'anima. Per Agostino i due volatili sono le figurazioni mistiche degli uomini spirituali in quanto simboli di innocenza e semplicità (Agost., *De civ. Dei* XVI, 24, 2; XVI, 43, 4).

379 Bellarmino, *Del gemito della colomba* I, p. 20. Per l'intera trattazione delle *lagrime* ivi, pp. 19s.

> l'une son segno d'odio, l'altre d'amore, le prime di dolore, le seconde di gaudio spirituale: le lagrime del cuor contrito significano l'odio, che l'anima contro il peccato, le lagrime del cuore bramoso di vedere Dio significano la brama di godere il suo sommo bene, quelle sono di più segno di cordoglio, queste di dilettatione: e questa è la cagione, per laquale tanto sono preggiate tali lagrime da Dio, perche sono come testimonii di quanto l'anima giusta odii, & abborrisca il peccatore di quanto cordialmente ami il suo creatore. [...] Alcuni paragonano queste salutifere lagrime col diluvio del tempo di Noè, l'origine del quale tutto procedette da Dio, parte però fu cagionato dalli fonti delli spalancati abissi, parte delle continue, e grossissime pioggie cadute dal Cielo. E certo le lagrime, che significano l'odio e 'l dolore, ricevono il suo principio da i fonti degli abissi, ma le lagrime dell'amore, e del giubilio riconoscono il loro nascimento dal Cielo.[380]

All'inizio del libro II, dedicato alle dodici cause specifiche delle lagrime – chiamate anch'esse *fonti*, ma con senso più ristretto rispetto al precedente uso del termine –, Bellarmino sosterrà nuovamente che il dualismo tra *lagrime sante* causate dall'odio del peccato e *lagrime sante* causate dall'amore per Dio è primariamente da intendersi in senso generale. Le lagrime si distinguono in senso sovraordinato per origine (male o bene), per affetto causante (tristezza o allegrezza), per natura (amare o dolci) e per affetto espresso (dolore o amore); le più nobili sono le seconde, che provengono e insieme elevano i fedeli al Cielo. L'orizzonte di interpretazione dei termini *amaro* e *dolce* impiegati nella prassi predicatoria da Panigarola è sancito così in senso teologico:

> ragionaremo brevemente della materia, ò pure de fonti, donde le lagrime scatoriscono. I fonti generali [...], sono due, cioè, il male & il bene, overo la tristezza, e l'allegrezza donde nascono le lagrime amare, e le lagrime dolci, ò vogliamo dire le lagrime del dolore, e le lagrime dell'amore, le quali sono dinotate per li fonti degl'abissi, e per le cataratte del cielo, dalle quali sgorgò nel tempo di Noè l'universale diluvio.[381]

Tra i dodici fonti specifici che scatenano le *lagrime sante* amare o dolci che siano (la considerazione del peccato, dell'inferno, della Passione, delle persecuzioni contro la Chiesa, delle miserie del genere umano, del Purgatorio, etc.) è significativo il decimo, la considerazione dell'amore di Dio. Per Bellarmino l'amore di Dio è il fonte primario delle *lagrime dolci*: "quel fonte, e quel superno rivo, donde scatoriscono le lagrime dolci, le quali hanno virtù di far sì che nell'horto del cuore humano naschino, e maturino frutti d'ogni virtù".[382] Le lacrime devozionali sono tanto dolci da superare qualsiasi esperienza umana, rappresentando un alimento spirituale più gustoso e sostentativo di qualsiasi alimento terreno. Ispirato da uno spunto dei *Salmi* (*Sal* 41, 4: *Le lacrime sono mio pane giorno e notte, mentre mi*

380 Ivi, pp. 21s.
381 Bellarmino, *Del gemito della colomba* II, pp. 129s.
382 Ivi, pp. 345.

dicono sempre: «Dov'è il tuo Dio?»), Panigarola giunge alla conclusione che le *lagrime dolci* possano costituire il "pane del cuore" e così anche Bellarmino, che le intende come un "pane delicatissimo", unico e autentico alimento dell'anima che persegue la salvezza:

> O se alcuno arrivasse à guastasse [...] le lagrime di un infocato desiderio verso la divina beltade, non dubito punto, che spingiarebbe, e si porria sotto i piedi tutte l'allegrezze, tutti i piaceri, tutte le carezze, tutti i gusti, tutti i diletti, e vezzi di questo mondo ingannevole. Ma perche siamo affamati, & assetati sì, ma non habbiamo notitia del pane delicatissimo, e della bevanda soavissima delle celesti lagrime quindi è che ci voltiamo a' desiderii carnali & a i sozzi, e fugaci piaceri del vano mondo.[383]

Tra gli *exempla* biblici, in particolare tra gli evangelici, del pianto dolce Bellarmino cita quello della Maddalena. Proprio per la sua condizione di peccatrice pentita e per la sua evoluzione spirituale, Maddalena possiede una peculiarità che la distingue dalle altre figure: ha pianto entrambe le tipologie di *lagrime sante*, quelle amare, generate dall'odio per i propri peccati nella contrizione, e quelle dolci, quando ha iniziato a provare amore per Dio. Le due tipologie di lacrime sono molto diverse tra loro come diversi sono i due fonti generali che le scatenano. Si ritrovano tuttavia unificate nello stesso personaggio:

> E che diremo di santa Maria Maddalena, la quale nell'ultima cena, che si fece in Bethania, accortasi, che gli doveva esser tolto, e rapido il suo diletto Christo, lavogli i piedi con le lagrime, e co' suoi capelli gli asciugò: *molto furono diverse queste lagrime da quelle*, con le quali in casa di Simone cominciò à lavare i piedi del Signore, asciugandoli co' suoi capelli; *imperoche queste uscirono per la rimembranza de peccati, e furono mandate fuora da un*

383 Ivi, pp. 358s. Con intento forse provocatorio Marino sembra voler rovesciare proprio *Sal* 41, 4 riscrivendolo in un contesto assolutamente profano. Le lacrime, alimento spirituale per l'anima che soffre e ama il Signore, diventano l'alimento di un io lirico che ama e soffre in ottica soltanto terrena; cfr. Marino, *Boscherecce* XXIX, 9–11, cui si aggiunge, sul piano formale, un gioco di traslati tra il concreto pane offerto dall'amata all'uccellino e quello metaforico offerto all'amante: "A te [augelletto fuggito] colei da cui ten fuggi in volo / Porgea dolc'esca; io lasso in strani modi / Pascomi di lagrime, e di duolo". Petrarca (*Rvf* CCCXLII, 1–2) aveva riscritto lo stesso salmo mantenendone intatta la dimensione spirituale in un sonetto in morte di Laura, seppur con riferimento ad Amore: "Del cibo, onde 'l signor mio sempre abbonda, / lagrime e doglia, il cor lasso nudrisco". Marino sembra riallinearsi a questo modello petrarchesco ripristinando la dimensione spirituale del Salmo originale nella *Canzone in morte della madre* (Marino, *Rime* II, *Canz*. XIV, 155–157: "Altro da indi in poi cibo e sostegno / Che pianto o doglia, e dura acerba e grave / La mia misera mai vita non ebbe"). Per una riscrittura del Salmo nel contesto devozionale militante cfr. Angelo Grillo, *Pietosi Affetti*, madr. XXXVII, In Genova, per gli Her. di Gir. Bartoli, 1595, p. 34: "Agno mio puro, e santo, / Deh, ti sian gli occhi miei / Poppe amorose, e pie, / Hor' che si afflitto, ed assetato sei: / Suggi da loro intanto, / Di latte in vece, pianto; / Che mentre di mie lagrime ti pasco, / Muoio à la morte, ed à la vita nasco".

> *amarissimo dolore di pentimento*: *ma quelle nacquero dal gran desio d'haver sempre à canto il suo caro diletto*: tali ancora erano quelle, che ella sparse al sepolcro credendosi che fosse da se lontano colui, che stimava essergli stato furato: e che lagrime furono quelle? e come continue? come ardenti? *come soavi? le quali in solitaria vita posta tutta, & occupata in contemplare il suo dolce diletto notte, e giorno da gl'occi dolcemente, e largamente versava.*[384]

Portata ancora ad *exemplum* da Bellarmino nel terzo libro, *overo del bene delle lagrime*, intorno ai "soavissimi fiori, e saporosissimi frutti"[385] spirituali ottenuti con le lacrime, la Maddalena è il simbolo delle *lagrime* piante per penitenza, ma con la speranza certa della remissione dei peccati. Il suo esempio evangelico attesta non solo il potere ineffabile delle lacrime, agli occhi di Dio più convincenti per la loro autenticità delle parole,[386] ma soprattutto la possibilità di un passaggio da una condizione di miseria a una di felicità, ottenibile con la ferma speranza nel perdono e nella riconciliazione con la divinità. Il cambio di status spirituale ottenuto con le lacrime amare trasformatesi in dolci è paragonato da Bellarmino agli effetti di una pioggia purificante, che spazza via la tempesta e rasserena il cielo:

> Questa è la potenza delle lagrime sante nate da vera compuntione e da vera contritione di dolente cuore; Tranquilla, e fà che dopò, il nuvolo del grande, e lungo horrore, e timore, l'anime de peccatori si rassererino, in quella maniera appunto, che dopò le procelle de tempestosi venti, e dopò l'oscurità delle dense nubi, cadendo copiosa pioggia, lascia del tutto l'aria pura, e 'l Ciel sereno. La cagione di questo si bello, e si giocondo effetto, pare certamente questa, che lo Spirito santo per mezo della compuntione, e del cordial dolore, origine delle lagrime, accerta il nostro spirito, che già siamo ritornati alla figliuolanza di Dio. [...] O se gl'huomini peccatori gustare potessero quanto sia dolce e quanto soave il riconciliarsi, &

384 Bellarmino, *Del gemito della colomba* II, pp. 357s.

385 Bellarmino, *Del gemito della colomba* III, p. 407.

386 Ivi, pp. 409s.: "ne gl'orecchi del grande Dio meglio suonano, e più efficacemente spiegano il concetto le lagrime, che le parole: Questo istesso si raccoglie dalle lagrime di santa Maria Maddalena, imperoche ella espose al suo Signore l'interno, & intenso dolore, per le brutte colpe conceputo, non con parole, ma con lagrime; con lagrime, non con parole confessò li suoi peccati, con le lagrime, non con li digiuni, e con l'orationi, ò con le limosine lo disfece, e pure meritò d'udire sì bramata risposta, Ti sono perdonati li tuo peccati, e quell'altra non men cara risposta, Gli si condonano molte colpe, perche ella hà amato molti; di questo grande amore n'erano testimonii le lagrime, conciosia cosa che perche molto detestava, & odiava li peccati, di che n'erano chiarissimo segno le lagrime, ne seguiva evidentemente, che ella molto amava il suo Signore". Bellarmino (ivi, p. 417) cita anche l'esempio di Santa Maria Egiziaca, meretrice pentita, salvatasi grazie al pianto esattamente come la Maddalena: "Questa si gran perfetione, e questa si gran santità fù da lei acquistata, e comprata col solo prezzo delle lagrime: il principio della sua conversione incominciò da un fiume di lagrime".

> il far pace con Dio, intenderiano al certo, che non vi è dolcezza, nè gusto carnale, che paragonar con questa si possa.[387]

Grazie a queste premesse teologiche, la Maddalena pentita diventa il simbolo di una situazione di partenza affettiva e spirituale negativa che può trasformarsi nel suo opposto senza che emerga alcuna contraddizione, potenziandosi anzi e facendosi dunque più *dolce* e *soave* proprio alla luce del contrasto con l'amara situazione iniziale. Senza fermarsi al contrasto che potrebbe scaturire tra la situazione iniziale e finale – nel senso di un potenziamento affettivo tra due affetti contrapposti generante un ibrido –, la situazione iniziale si trasforma armonicamente in quella finale facendole combaciare e unificandole in una sola figura. La Maddalena è una figura che prova affetti polarizzati, negativi e positivi, piange due tipologie di pianto opposte per gli antitetici scopi e fonti da cui nascono, ma che amalgama tali affetti e lacrime in un solo animo a causa del personale sviluppo della

387 Ivi, pp. 413s. Il timore è uno degli affetti che, insieme a libidine, ira e simili, accomuna i demoni (Agost., *De civ. Dei* IX, 6) e gli uomini malvagi (*De civ. Dei* IX, 3): l'anima ne risulta stravolta "come il mare in burrasca dalla tempesta delle passioni" (*De civ. Dei* IX, 3, p. 483). Incidentalmente, appare significativo segnalare che un concetto assai simile a quello impiegato da Bellarmino per illustrare l'effetto delle *lagrime sante* era stato precedentemente impiegato da Marino nella *Pittura* per illustrare gli effetti della grazia di Dio, servendosi del medesimo campo semantico meteorologico: "Solleva Iddio al Cielo i nostri pensieri oscuri e vili, e purificati gli trasforma in salutifere lagrime; tira il sole dalla terra in alto i vapori gravosi e bassi e, assottigliati, gli converte in fruttifere piogge" (Marino, *La Pittura* 55, p. 87). Tenendo conto che la *Pittura* risalirebbe al 1613 (Pozzi, "Introduzione Dicerie", pp. 13–65, qui pp. 22–30) e precederebbe pertanto la pubblicazione dell'opera di Bellarmino di almeno quattro anni, si potrebbe ipotizzare che, nonostante le divergenze ideologiche, il cardinale sia rimasto particolarmente colpito dal concetto e ne abbia tratto ispirazione a sua volta; secondo questa ipotesi, Bellarmino si limiterebbe a sciogliere una complessa metafora continuata (*i pensieri-nubi che si sciolgono, per effetto del sole-grazia divina, in «lagrime salutifere»-pioggia purificatrice*) in una più semplice similitudine (*le «lagrime sante» come la pioggia purificatrice che rasserena il cielo coperto da nubi, consentendo al sole e, metaforicamente, all'amore di Dio di ritornare*). Verosimilmente, lo stesso concetto mariniano era il prodotto della combinazione di due distinti concetti di Angelo Grillo, tratti rispettivamente da un madrigale sul trionfo di Cristo (*Pietosi affetti*, madr. CXII, p. 105: "Fra le nubi di morte il Sol di vita, Doppo pioggia sanguigna, / Così bello risplende à gli occhi miei, / Ch'altro Sol non vorrei. / O luce mia begnigna / Non far da me partita / Senza lasciarmi aita: / E se da terra un Sol tragge il vapore, / Traggami l'altro da sto petto il core, / Ond'à te giunto lo risolva in lume, / Tua gratia, e tuo costume") e da un sonetto sul pianto del penitente (son. LXXXII, p. 176: "O Ciel, che tuoni, e 'l vapor denso, e nero, / Che da la terra uscì, rendi à la terra, / In larga pioggia, che l'inonda, ed erra. / Fin ch'è nel sen del suo gran Padre altero: / Deh, come ben figuri al mio pensiero / Un cor contrito, ch'in sospir disserra / De' suoi sensi al Signor l'intera guerra, / E 'l suo grave fallir con dolor vero. / Son questi i tuoni suoi, cui segue intanto / Pioggia di pianto amaro; e 'n quella rende / Al mondo i falli, che dal mondo usciro: / L'alma irriga, e feconda, e 'n breve giro, / Ver l'ampio mar di gratie il corso stende. / O Felici sospir, felice pianto").

sua parabola spirituale. Piangendo insieme due diverse tipologie di pianto, amaro e dolce, il modello della Maddalena consente al teologo come al predicatore di presentare ai fedeli due situazioni affettive contrastanti in un'ottica retoricamente densa e funzionale per la sua concisione. Come indirettamente emerge dalla similitudine della parabola spirituale della Maddalena con il cielo che si rasserena dopo la tempesta, il suo modello permette potenzialmente di sfruttare più note stilistiche, passando dal registro grave, qualora si volesse insistere sulla descrizione del suo passato peccaminoso, al registro medio, qualora si volesse insistere sulle conseguenze positive della sua riconciliazione con Dio. È ipotizzabile, pertanto, che il tema della Maddalena permetta un passaggio molto duttile tra una forma stilistica e l'altra e, nel caso di una coesistenza testuale dei due stati contraddittori, cioè nel caso concreto di una predica che voglia simultaneamente enfatizzare la doppia natura di peccatrice dapprima pentita e poi salvata, possa perfino permettere di sovrapporre forme stilistiche difficilmente conciliabili, scardinando così il principio dell'*aptum* retorico, ma in totale coerenza con i princìpi pluristilistici dei sistemi multipartiti di Demetrio e di Ermogene.

È esattamente la rappresentazione che ne fornisce Panigarola nelle proprie prediche, in totale accordo con Bellarmino. La Maddalena che, per il predicatore, deve "essere imitata col pianto, che lodata col canto",[388] può essere descritta talvolta con nota aspra, quando la si racconta indugiante nella perdizione, talvolta con nota venusta, quando la si racconta convertita. Oltre Bellarmino, però, Maddalena può presentare entrambe le caratteristiche simultaneamente già durante l'atto del pentimento. Lo attesta una predica del 1588, in cui Panigarola spiritualizza la reazione emotiva di Maddalena pentita riprendendo i lessemi e gli stati conflittuali più tipicamente petrarcheschi (*arde*, *ghiaccia* etc.), di registro medio, ma impiegando a livello sintattico strutture paratattiche che lacerano l'orazione, di registro grave. Non solo in senso stilistico, ma anche in senso teologico avviene una commistione. Alla fine del climax Maddalena si scioglie infatti in lacrime e i fedeli con lei. Le lacrime che la peccatrice piange di fronte all'orrore del peccato, dato il fonte negativo, dovrebbero essere amare; in realtà, esse sono già dolci perché nascono dall'"amor" per Dio, il fonte positivo che, come il sole, scioglie il ghiaccio intorno al cuore. L'immagine non è la stessa utilizzata da Bellarmino, ma è identica l'azione terapeutica e salvifica della riconciliazione con la divinità che passa per le lacrime:[389]

388 Francesco Panigarola, *Predica da farsi nella feria quinta dopo la quinta domenica, giorno xxxvii, di quaresima sopra l'Evangelio:* Rogabat Iesum quidam Pharisaeus *(Luc.7.)*, in: *Prediche 1617*, pp. 403–414, qui p. 403.

389 La medesima immagine della pioggia purificatrice di Bellarmino è impiegata da Panigarola (*Predica della venuta dello Spirito Santo, in vento, e in foco, Fatta la seconda Festa della Penteco-*

> Misera qui vede la bruttezza della propria vita, ch'è l'horror del peccato: In una banda i beneficii di Dio, nell'altra la ingratitudine sua, da questa parte la vanità del mondo, da quell'Altra la gratia di Dio, con un'occhio i premii promessi, con l'altro le minaccie eterne: onde confusa fra se stessa teme, trema, sospira, arroscisse, impallidisce, agghiaccia, arde, muta pensiero, e poi ritorna, cerca il sicuro, e non lo trova: muta luogo, e non riposa, si ritira da ogni altro, posa nel mento il capo, e *fatta quasi sasso per un pezzo, all'ultimo (ahi forza d'un cuore, che comincia a sentire la gratia di Dio) fatto violenza a se stessa con disusata forza saglie in piede: fa con le mani ingiuria al petto, e al volto; squarcia le vesti, getta gli ornamenti, rompe i monti, scioglie e confonde le poco prima distinte, & annodate chiome: dissordina i capelli, percuote il petto, e il capo,* e non contenta di ciò spinta da troppo ardore, quasi procante, con un vaso di fino unguento in mano discorsa per le piazze a Christo suo se n'entra: *Vero che alla presenza di lui timore e vergogna l'assagliano, si che diventa ghiaccio: ma l'amor, quasi sol strugge quel ghiaccio, e pel canal de gli occhi se ne profluvia in lagrime.* Ò lagrime, ò lagrime. Deh pensa a Magdalena, ò huomo, ò donna, e poi se non piangi tu sei ò stucco, ò marmo.[390]

La compresenza simultanea di dolore e amore era possibile ed era già stata tematizzata da Panigarola in una predica del 1577 sempre intorno al pentimento di Maddalena, in cui aveva sostenuto che "sei ministri […], vergogna, humiltà, dolore, amore, devotione, e gusto" dovessero operare insieme la "vera" e "santa contritione".[391]

---

ste, in S. Pietro di Roma l'anno 1589, *Seconda parte*, in: *Prediche 1592*, pp. 1–11, qui p. 10 per le citazioni) per descrivere gli effetti salvifici della discesa dello Spirito Santo, che provoca il pentimento e la conseguente nascita dell'amore per Dio secondo una parabola spirituale coincidente con quella di Maddalena (tanto più che costui esplicitamente cita l'*exemplum* di una "peccatrice habituata, che dopo havere tutti gli anni della giovinezza sua, spesi non dirò, ma dissipati in dishonesti giuochi, e mille colpe"). Lo Spirito Santo scende sugli uomini come il vento e l'anima che lo accoglie prova una reazione conflittuale simile a quella di Maddalena: "comincia a odiar se stessa, & amar Dio; E ciò con tanto affetto, e tanta commotione fatta dal vento, che bene spesso in uno istesso tempo, e d'una istessa cosa, ama, odia; piange, gode; spera, dispera; ardisce, teme; rifugge, desidera, e s'adira". Il vento salvifico dello Spirito Santo ha un "sacro effetto di spiritualità", per cui provoca un "gusto, che non hà pari al mondo, che è quello delle lagrime, e del pianto". Panigarola paragona tale effetto a quello dei venti della tradizione letteraria, Austro, Borea, Levante ed Euro, portatori di una pioggia che dolcemente purifica l'aria e irriga i prati rendendoli fertili, per quanto l'effetto sia più circoscritto rispetto alla potenza dello Spirito Santo: "ma non già mai con sì felice pioggia, quanto lo Spirito Santo adduce con le lagrime, e col pianto. Care lagrime, Care acque […], Cibo nostro, nostra bevanda, e non ogni cibo, ma il più necessario. […] Fertili lagrime, che ove inaffino il terreno, se ne cava per frutto l'allegrezza".

390 Panigarola, *Feria quinta, dominica quinta*, p. 182. Miei corsivi.

391 Panigarola, *Dopo la dommenica, Feria Quinta*, pp. 403–414, qui p. 412, con riferimento a *Lc* 7, 38 [*et stans retro secus pedes eius lacrimis coepit rigare pedes eius et capillis capitis sui tergebat et osculabatur pedes eius et unguento unguebat*]: "Ecco mercè di gratia, esperienza, fede, timore, e speranza; di già entrata la peccatrice, e penitente Madalena, e di già sprezzando il mondo, di già ferma, di già prostrata, ma già vicina a Christo, onde resta di farle fare? Sei altre attioni stupende, sei altre persone ne pigliano hor la cura. Si si, o peccatori, dopo quelle mosse n'havete sentire sei altre, sei altre ne stanno con la conversione del peccatore nella vera contritione. L'arrossire de i peccati suoi, uno: il tenersi vilissima per haver offeso Iddio, due: il pentirsi altamente

La storia "molto [...] pietosa"[392] della Maddalena che piange insieme lacrime amare e soavi è oggetto di altre prediche panigaroliane, le quali rappresentano una variazione sul modello precedente e sono accomunate dalle particolarità stilistiche già evidenziate. Una predica in particolare, oltre a enfatizzare i contrapposti della storia spirituale della figura evangelica servendosi del registro medio e grave, attribuisce al suo esempio una maggiore potenza affettiva in senso retorico. Le lacrime della peccatrice riescono a commuovere anche l'animo umano più duro potendo anche quello che non aveva potuto il pianto di Cristo. Il pianto di Maddalena non solo le ottiene la salvezza dell'anima, ma media con il suo esempio di "santa conversione" anche per la salvezza dell'anima dei fedeli. A differenza di Cristo ma come gli uomini, Maddalena ha peccato; i fedeli possono quindi immedesimarsi in lei:[393]

> Ma chi non sa ò Roma, che maggior della natura, è la gratia, più arida d'un'sasso è una peccatrice, più occulto d'un aquedotto è un cuore, più aperto d'ogni meato è l'occhio, e *più soave d'ogni humore è il pianto*? & ecco che mentre ostinata ne gli peccati suoi, & indurata nelle colpe sue, più arida d'un'sasso è Maddalena: ad ogni modo opra la gratia sì entro a i meati del suo alpestro cuore, che subito per gli occhi distillano, e diluviano, e fonti, e *fiumi d'amaro pianto, e lagrimoso humore*: Benche che maraviglia, che essendo il suo cuore di ghiaccio, e Christo un sole, al caldo del sole si distempri il ghiaccio, & esca fuor per gli occhi? Maraviglia è più tosto, che quando gettò l'acque era già fatta fuoco, in modo tale, che con miracol nuovo, & il fuoco sommerse, & abbruggioron l'acque. [...] Questo è più che certo Ascoltatori che e non v'e circostanza in questa attione, e non v'è parola in questa Historia dell'Evangelio di hoggi, la quale anco i petti di marmo, e i cuor di ghiaccio non dovesse bastare a intenerire subito, & a incendere: ma io so questo ancora, che di quante minutie, e quante cose referisce San Luca intorno alla stupenda, e santa conversione di questa peccatrice, e peninente, *niuna se ne trova, che basti piu a commovere, di quello, che si faccia la soave ruggiada, anzi l'abondantissima pioggia di quelle sante lagrime*, le quali stillando fuor per gli occhi alla dolente giovane non solo, e mollavano il volto, e bagnavano il petto di lei: ma di più cadute ancora, (ahi troppo aventurose) sopra i basciati piedi del suo amato Signore, servivano a lavarsi, & à irrigarli, ò Maddalena, ò Maddalena. Maddalena anime mie,

---

delle colpe, tre: il porsi ad amare Iddio con ogni affetto, quattro: l'esser devoto, cinque: il sentir la dolcezza di Dio, sei & e a queste sei cose, ecco i sei ministri che gli veggono, vergogna, humiltà, dolore, amore, devotione, e gusto, ma quale di queste non riceve Madalena, e non l'aiuta ad una santa contritione? Poiche la vergogna la fa stare a dietro, *stetit retro*, l'humiltà le da i piedi, *pedes eius*, il dolore e le lacrime, *lacrymis cepit*, l'amore gli basci, *osculabatur*, la devotione l'opre, *unguento ungebat*, il gusto il rasciugare, *capillis tergebat*".

392 Panigarola, *Feria quinta, dominica quinta*, p. 177.

393 La sostanziale coincidenza della situazione spirituale di Maddalena e dei fedeli, Panigarola incluso, era già stato tema di una predica del 1577 sul medesimo passo evangelico: "dirò di più, che a mondare la macchia, e lordura di *questi nostri errori*, al sicura niuna acqua vale, se non quella delle lacrime: & ecco Madalena, che piange, e versa tante lacrime, che quasi con un fiume può lavare i piedi al benedetto Christo" (Panigarola, *Dopo la dommenica, Feria Quinta*, p. 412).

> che intende la venuta del benedetto Christo, in casa del Fariseo, che si commove tutta tutta, che teme, e spera, e agghiaccia, & arde insieme, che no può stare alle mosse che bisogna, che vada a ritrovarlo, che corre per le piazze, che entra là dove non è chiamata, e quivi con vaso di alabastro in mano, *piena d'amare lagrime*, e si getta in terra, e bacia i santi piedi, e con la bocca gli bacia, e co'l pianto li lava, e co' capegli gli asciuga, e con un unguento di molto pregio gli unge. *Ma Maddalena pure anime mie, la qual se voglian dire il vero, ne con unguento, ne con il bacio, ne co' capegli, ne anco con qual'altra cosa noi vogliamo, opra tanto in noi quanto co 'l solo molle delle sue sante lagrime, se ben fussimo sassi par che ci intenerisca, e che ci strugga.*[394]

In modo analogo a quanto fatto per l'apologia della tragicommedia, la predica sulla Maddalena pentita permette di descrivere in astratto il funzionamento affettivo del testo in ottica post-tridentina. Grazie alla legittimazione teologica, l'*exemplum* della Maddalena che piange *amare* e *dolci lagrime sante* assolve simultaneamente una doppia funzione pragmatica in senso affettivo: attraverso il necessario passaggio per lo struggimento e l'intenerimento dei cuori, componente minima del pentimento, la sua vicissitudine genera il pianto e la tristezza, ma genera anche allegrezza quando l'avvenuta riconciliazione con la divinità lascia sperare nella salvezza dell'anima. La sua figura esemplarmente unifica tali due condizioni polarizzate e contrapposte che vengono poi armonicamente a coincidere. Astraendo, se ne può trarre la conclusione che l'armonizzazione affettiva post-tridentina opera in modo intermedio rispetto alle due condizioni presentate all'inizio del presente paragrafo: non produce uno stato conflittuale tra i due affetti opposti integrati (caso 1, ibrido parodico), ma neppure li depotenzia totalmente generando una situazione di indeterminatezza affettiva e ideologica (caso 2, amalgama estetico). Al contrario, è proprio l'armonizzazione tecnica ad accrescere il potenziale degli affetti che, commisti, maggiormente commuovono rispetto al loro potenziale individuale.

Entrambe le interpretazioni coeve a Marino, la tragicomica e l'omiletica, prevedono quindi una armonizzazione teorica e tecnica degli affetti contrapposti. La differenza tra le due soluzioni tecniche sta nel differente grado di intensità con cui sarebbero evocati gli affetti per il rispettivo sistema teorico. Nell'armonizzazione tragicomica, gli affetti devono essere attenuati (*rintuzzati*) e solo così possono conseguire il fine del *dilettar scherzando*. Nell'armonizzazione controriformistica, al contrario, gli affetti devono essere amplificati per vincere la durezza del cuore umano, raggiungendo un più ampio raggio affettivo per commuoverlo, intenerirlo meglio e condurlo alla salvezza – e niente, afferma Panigarola nella conclusione della medesima predica, commuove di più del pianto di Maddalena. È significativo notare come l'argomentazione guariniana in difesa della tragicom-

394 Panigarola, *Feria quinta, dominica quinta*, p. 177. Miei corsivi.

media coinvolga una posizione religiosa non coincidente, se non addirittura opposta, a quella tridentina: se per Guarini il tragico non è più un affetto necessario in un'epoca che ormai conosce la Rivelazione cristiana, per la precettistica omiletica, che argomenta proprio alla luce della medesima Rivelazione cristiana, è tanto più necessario evocare il senso del tragico intensificandone la tensione emotiva.[395]

Come si potrebbe allora spiegare il procedimento di neutralizzazione affettiva (caso 2, amalgama estetico) implicato nell'ideale della *mezzanità* mariniano e percepito come un problema da Stigliani nelle scene "tragiche" dell'*Adone*? La sovrapposizione del dispositivo del pianto, mezzo della comunicazione più autentica con Dio secondo l'apparato omiletico ed espressione del genere supremo per il sistema aristotelico, con il riso, illecito per il primo sistema e soltanto parzialmente consentito dal secondo se si dà fede all'approccio guariniano, costituisce una chiara sfida alle norme letterarie e socioculturali vigenti all'epoca. Potrebbe sembrare ovvio che Marino riprenda e persegua l'ideale dello stemperamento affettivo guariniano portandolo alle sue più estreme conseguenze,[396] ma è altresì

395 Anche nel teatro gesuitico di padre Stefano Tuccio, che Paola Lasagna ("Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento. Rassegna bibliografica (1990–2003)", in: *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, pp. 367–423, qui p. 382) ritiene modello esemplare per la fondazione del genere della *tragoedia christiana*, Mirella Saulini ("Un nuovo manoscritto del «Christus Iudex» del padre Stefano Tuccio", in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana,* vol. 176, 1991, 1, pp. 196–221, qui p. 213) individua la presenza di una *catarsi cristiana*, del tutto coerente con la posizione teorica sinora esplicata per la predicazione: "Se Aristotele afferma, infatti, che attraverso i sentimenti di pietà e terrore suscitati nello spettatore, questi arriva alla catarsi [*Poet*. 1451b, 1452a], anche la tragedia gesuitica si propone una liberazione: quella dell'uomo dal peccato. Suscitare il terrore della dannazione può servire allo scopo; mezzo per raggiungere tale fine è l'immagine ma evidentemente, anche un verso". La catarsi cristiana è di funzionamento esattamente opposto rispetto alla catarsi tragicomica, per Selmi ("Dibattito, p. 82) una "catarsi edonistica".

396 Nel *Prologo* mariniano al *Pastor Fido* (*Prologo del Signor Gio. Battista Marino, Sopra del* Pastor Fido*, rappresentato nella Città di Nola l'Anno 1599*, in: Giovan Battista Guarini, *Opere*, pp. 274–282, qui p. 277) Paride tratteggia l'Arcadia come luogo dove stati affettivi opposti possono coincidere e risultare armonizzati dalla presenza di Amore quale principio concorrente e superiore al divino: "In voi [selve d'Arcadia] scherza Amor, sempre in voi, lontano / Da le noiose cure, / Da le civili usanze, / Liberamente, in pace, / Lieta si gode e riposata sorte. / Ne le vostre ombre solo / Viva celesta luce, *i vostri orrori* / *Son dolcezze e splendori*, e son i vostri / sacri silenzi, *amori*, / *Più cari altrui ch'angelica armonia*". Sempre per la presenza di Amore, in Arcadia come nello stesso Paride si risolvono stati d'animo e reazioni affettive contrapposte in senso marcatamente erotico: "*E fra me stesso i' volgo i risi e i pianti,* / Gli atti dolci e furtivi, / Gli atti dolci e lascivi, / Quando assisi, o giacenti, / Presso un fonte, entro uno speco, e sotto un'elce, / Carpir vedeane insieme / I molli sonni e i molli baci, Amore" (ivi, pp. 278s.). Sulle affinità di indirizzo poetico percepite già nel Seicento tra l'*Adone* e il *Pastor Fido*, seppur attestate in data tarda [1645], cfr. le terzine di Baldassarre Bonifacio, citate in Selmi, "Questioni", p. 71: "Mentre il Fido Pastore assai più bello / Nel bellissimo Adon s'è rinnovato". Interpretare il principio della neutra-

vero che tale approccio non prevede in nessun modo, anzi si dichiara esplicitamente contrario, alla distruzione degli affetti tragici.

Forse un'ulteriore risposta a tale quesito si può trovare proprio negli stimoli stilistici offerti dal coevo sistema controriformistico, dato che lo stesso Marino non era estraneo all'adozione dei procedimenti tecnici diffusi nella predicazione omiletica, come il ricorso ai concetti predicabili e alla derivante metafora continuata. In particolare, la sovrapposizione tra *dolce* e *amaro* è garantita nel sistema omiletico soltanto dalle premesse teologiche: nella teoria, come provano approfonditamente gli scritti di Bellarmino e i brevi accenni nelle prediche di Panigarola, tali premesse distinguevano nettamente i diversi statuti gerarchici delle *lagrime sante* e relativi affetti, nella pratica predicatoria, le contrapposte descrizioni affettive si presentavano tuttavia simultaneamente ed erano realizzate con differenti note stilistiche nella stessa porzione testuale o in sezioni immediatamente contigue.[397] Rimuovendo il sostrato ideologico retrostante il procedimento tecnico in uso nella coeva omiletica e subordinandone le premesse teologiche al principio estetico e autoregolante del *capriccio*, Marino poteva flessibilmente servirsi anche del principio di armonizzazione affettiva portandolo alle estreme conseguenze e facendolo implodere dall'interno.[398]

---

lizzazione affettiva in questa prospettiva porterebbe altresì a riattualizzare quel filone interpretativo che legge nell'*Adone* il figlio più sovversivo dell'*Aminta* e dal *Pastor Fido*. Forse il più celebre fautore di tale linea critica è il De Sanctis (*Storia*, p. 148), il quale a sua volta si rifà a un'illustre quanto significativa testimonianza: "Ma la virtù è nome, e la cosa è il godimento amoroso sotto forme così voluttuose, che *il Bellarmino* ebbe a dire aver fatto più male con quel suo libro il Guarini che non i luterani"; miei i corsivi.

397 Le opere di Grillo meriterebbero invece uno studio specifico, giacché in esse prevalentemente si enfatizza la natura dolorosa delle lacrime. Come attesta una prima ricognizione lessicale dei *Pietosi affetti*, l'aggettivo *amaro* è attribuito di frequente proprio al sostantivo *pianto* o al relativo campo semantico: "pioggia di pianto amaro" (LXXXII, 11), "amaro pianto" (tre attestazioni: XXIV, 39; CXVIII, 5; CXXXXIIII, 1), "pianto amaro" (LXV, 1), "amarissimo pianto" (XVIII, 6), "amaro mio pianto" (XXXIV, 8), "rivi amari" (due attestazioni: XLIII, 8; XXXIV, 34); nella stessa opera, si riscontrano però anche due casi di pianto amaro riscattato in prospettiva escatologica: "amare / Lagrime mie gradite" (XIII, 10) e "felice pianto" (LXXXII, 14). Significativamente, nel *Christo flagellato* (*Christo Flagellato, et le sue essequie, Celebrate co'l Pianto di Maria Vergine, del Molto R. P. Abbate Don Angelo Grillo*, in Venetia 1607, Appresso Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti, & Compagni, qui p. 184), si riscontra almeno un episodio di pianto dolce-amaro legato alla figura della Maddalena; cfr. infatti il madr. XXXVI relativo all'episodio evangelico [*Lc* 7, 38]: "Pupille peccatrici / Un tempo, hor larga, & pretiosa vena / Di lagrime felici, / Vita di MADDALENA, / Beatissima pioggia, / Quanto più cade giù, tanto sù poggia; / Ch'in sù le sacre piante / Di GIESÙ mentre piange, ah ben dir puote / L'Avventurosa Amante, / C'hoggi il suo vivo Sol tanto s'atterra, / Che sovra il Ciel del Ciel piove la terra".

398 Di tenore e implicazioni del tutto opposte, in età poco successiva a quella mariniana, la soluzione di un Giovan Vincenzo Imperiale maturo che, nel *Ritratto del Casalino*, piega performativa-

L'*Adone* e altri testi mariniani potrebbero fornire alcune attestazioni di una sovrapposizione stilistica, affettiva e ideologica tra le figure evangeliche della Madonna e di Maria Maddalena con Venere alla luce di un pianto insieme dolce e amaro,[399] caratterizzato dalla compresenza di amore e dolore. La descrizione

mente le ragioni poetiche (la descrizione degli amori di pastori e pastorelle) alle ragioni spirituali degli amori celesti (la descrizione di un pellegrinaggio verso il santuario della Madonna del Sasso). Per Imperiale (*Ritratto del Casalino*, *Particelle alla Seconda Parte*, a cura di Luca Beltrami, Lecce, ARGO 2009, pp. 93–96, qui p. 95) "[l]o stimolo della religione cotanto è naturale nell'uomo che prima di viver senza questo può viver senza cibo" e determina, quando supportato dalla morale, l'attività umana, anche poetica. L'assenza di timore e riverenza verso la divinità ha conseguenze catastrofiche per l'anima del singolo come per l'intero ordine sociale: "non sostenuto da religione, non pur languirebbe il corpo della umanità, ma caderebbe il corpo della republica, essendo che lo stesso timore che induce l'animo a riverenza di Dio è quel che move l'uomo all'ubidienza d'un altr'uomo, che in terra è imagine di Dio" (ivi, p. 96). La poesia è cioè subordinata alla fede, che insieme garantisce coesione sociale, e non è pensabile senza essa. Come segnalano Russo/Pignatti ("Imperiale", p. 299), in tarda età Imperiale si era avvicinato alla "restaurazione di marca classicistica" di Urbano VIII, ostile al Marino. Per l'Imperiale più giovane, autore dello *Stato rustico*, cfr. sopra § 2.2.2.

399 Che il pianto di Venere dolente, supportata da Amore e dagli amoretti, ricordi la *Mater dolorosa* ai piedi della Croce è rilievo già di Pozzi (*Commento*, p. 665, su questi "cenni furtivi […] ma trasparenti" a un tema assai caro nel contesto devozionale post-tridentino); vi si può accostare una canzone tratta dalle *Rime* del 1602, che descrive la Pietà nei termini inversi: "Sconsolata Maria / Qual tortorella vedova languia […] / In piè reggeala Amore" (Marino, *Rime* II, *Canz.* XV. *Stabat Mater Dolorosa*, 5–11). Numerose tracce lessicali da *Ad.* XVIII, sin dal prologo morale dedicato agli affetti, lasciano pensare a un consapevole gioco mariniano con il principio delle *lagrime sante* per ottenere una voluta commistione tra due stati d'animo, *dolcezza* e *asprezza*, dai problematici implicati affettivi. Cfr. ad es. *Ad.* XVIII, 177, 4–6, relativi alle parole di Venere piangente ("A che fiera tragedia il ciel mi serba? / *O già sì dolce, or dolcemente amaro*, / *com'ogni mia dolcezza hai fatta acerba*"); *Ad.* XVIII, 216, 1–4, relativi allo stato d'animo di Amore che tenta invano di consolare Venere ("Tutto pien di sé stesso egli s'appressa, / *e sparso d'amarissima dolcezza* / la stringe e bacia e con la benda istessa / le rasciuga i begli occhi e l'accarezza"); *Ad.* XVIII, 234, sulle parole di Venere al cinghiale ("«O di qualunque mostro aspro e selvaggio / più maligna e crudel. furia, non fera, / tu far ardisti a quel bel fianco oltraggio / che de' colpi d'Amor degno sol era? / tu di quel sol discolorare il raggio / che facea scorno a la più chiara sfera? / Romper d'un tanto amore il nodo caro? / *e 'l dolce mio contaminar d'amaro?*[»]". Nel medesimo canto trovano inoltre spazio i pentimenti di due responsabili che, per rimediare, promettono a Venere una castrazione dei legittimi strumenti d'offesa: Amore (*Ad.* XVIII, 219, 1–4: "Che fia di me, ch'i miei [occhi] per sempre ho chiusi, / se da te tanta grazia or non impetro? / Romperò l'armi mie, se ciò ricusi, / a piè di questo tragico feretro;") e il cinghiale (*Ad.* XVIII, 239: "«Questo dente crudel, dente rabbioso / *d'ogni dolcezza tua fu l'omicida.* / Questo a le gioie mie tanto dannoso / punisci e di tua mano or si recida; / e come de l'altrui fu sanguinoso, / tinto del sangue suo si dolga e strida[»]"). Il termine "castrazione" è di Pozzi (*Commento*, p. 661), il quale lo utilizza per il cinghiale: coerentemente con quanto promesso, l'animale si spezzerà la zanna (*Ad.* XVIII, 241). La designazione sem-

della *Madalena di Tiziano* nella *Galeria* gioca apertamente con tale spunto tematico e concettistico:

> Questa, che 'n atto supplice e pentita
> sé stessa affligge in solitaria cella
> e de la prima età fresca e fiorita
> piagne le colpe, in un dolente e bella,
> imago è di colei, che già gradita
> fu del Signor seguace e cara ancella,
> e quanto pria del folle mondo errante,
> tanto poscia di Cristo amata amante.
>
> [...] Occhi, per cui d'amor tant'alme e tante
> pianser sovente e mille cori e mille,
> voi, voi, piangendo appo le sacre piante
> *dolci versaste e dolorose stille*.
> Voi, che già fuste a lunga schiera amante
> ministri sol di fiamma e di faville,
> voi, voi, disciolto in tepid'onde il gelo
> bagnaste in terra (oh meraviglia) il cielo.[400]

Pressappoco negli stessi anni,[401] il narratore della *Musica* si chiede retoricamente che cosa potrebbero esprimere gli occhi piangenti della Madonna di fronte al figlio crocefisso se non amore e dolore nel medesimo istante:

> E se per le ferite grandi, grandissima abbondanza di sangue si versa, essendo questa misera spettatrice di quella tragica vista, dal duolo così fieramente trafitta, in che larga copia doveva ella spargere il pianto, ch'è il vivo sangue dell'anima? Mentre ch'ella recatasi in quell'atto che le insegnava la doglia, tutta tremante a verga a verga, torcendo le mani et intrecciando le dita, con fronte stupida, con viso smorto, con labra aride, ma con luci umide,

bra legittima anche per l'offerta di Amore, il quale si guarderà tuttavia bene dallo spezzare le proprie armi – con implicati ideologici assai significativi. Miei i corsivi.

400 Marino, *Galeria*, *Istorie* CXL, 1–7, pp. 303–308, qui pp. 303–304; mio corsivo. Le lacrime di Maddalena sono definite un "dolce pianto" (v. 5) anche in un precedente sonetto sulla *Madalena piangente di Luca Cangiasi* (*Istorie* CXXXVIII, pp. 299–300, qui p. 299).

401 La datazione esatta della *Musica* è questione aperta (Russo, *Marino*, p. 120). Per Pozzi ("Introduzione Dicerie", pp. 22–30) è probabile che la progettazione della *Diceria* risalga al soggiorno ravennate compiuto dal Marino a inizio secolo, quando l'autore assimila le scritture patristiche; a questa fase farebbe seguito un esteso processo di rielaborazione e arricchimento del testo, poi confluito nella raccolta complessiva delle *Dicerie sacre* (Torino, 1614). La revisione verrebbe così grosso modo a coincidere con gli anni di stesura della *Galeria*, stampata sì a Venezia dal Ciotti nel 1619, ma pianificata già durante il soggiorno sabaudo (per la genesi della *Galeria* cfr. Russo, *Marino*, pp. 179–181).

> s'affisava in quel sembiante disfigurato, che *ecclisse d'amore e di dolore* pensate voi che facessero i raggi di quegli occhi con questi?[402]

Confermato così che il poeta fosse a conoscenza del principio omiletico e se ne fosse servito nella prassi compositiva,[403] la direzione di ricerca sinora tracciata potrebbe costituire uno spunto per ulteriori studi sulla rilevanza della dimensione affettiva per la poetica mariniana e per individuare il principio della neutralizzazione affettiva anche nell'analisi esemplare dell'opere.

402 Marino, *La Musica* 47, p. 295; mio il corsivo.

403 Un'ulteriore attestazione di un consapevole impiego del principio delle *lagrime sante* insieme dolorose e soavi è costituita dall'altra canzone relativa alla Pietà, stampata nelle *Rime* (Marino, *Rime* II, *Canz*. XVI, 1–14): "Già scarco avea lasciato / Del sostenuto pondo / Il tronco dispietato / Di mondo sangue immondo / il Redentor del mondo, / E già agli estremi uffici / Prendea per man de' duo pietosi amici. / Sotto la Croce assisa / La Vergine dolente / Sel recò in braccio in guisa, / *Che con l'umor cadente,* / *In cui soavemente* / *Il cor piovea disciolto,* / Gli coloria lo scolorito volto". I medesimi concetti utilizzati nella canzone per la Madonna (il tradizionale viso scolorito dal pianto, il concetto controriformistico del pianto dolce-amaro si riscontrano nelle *Amorose* con indiretta sovrapposizione con la Venere piangente. L'orizzonte di riscrittura è ulteriormente complicato dal coinvolgimento esplicito della donna amata, figura tutta terrena, sovrapposta a Venere: "O Dio che cari e preziosi pianti / Son Languidetta mia questi, che versi / Giù per le guance, e da' leggiadri e tersi / Vive perle stillanti, occhi stellanti. / Non vide Cipro al morto Adone avanti, / *Sì dolce mai la Dea d'Amor dolersi*, / Com'io di pure lagrime conspersi / Del tuo volto celeste i duo Levanti. / Onde sì bella sembri agli occhi miei, / Che discesa fra noi da' sommi chiostri, / Vera Diva immortal t'adorerei. / Se non che, mentre del bel viso gli ostri / Scolori, e di morir disposta sei, / Donna mortal nel tuo dolor ti mostri" (Marino, *Amorose* XVI); miei i corsivi.

4 Conclusione

Nel canto IX dell'*Adone*, ultima opera di cui poté curare la stampa, nel contesto letterariamente eccelso dell'Isola della poesia, il poeta Giovan Battista Marino traccia un bilancio finale della propria parabola biografica e letteraria e, per bocca dell'alter ego Fileno, sceglie di farlo nei termini di una novità: "vago desio mi spinse e mi dispose / a cercar nove terre e nove cose" (*Ad.* IX, 73, 7–8). Due predizioni astrologiche (*Ad.* X, 113–114; *Ad.* XI, 17) pronunciate dal dio dell'eloquenza Mercurio confermano tale lettura con un richiamo autocelebrativo neppure troppo velato. Una benigna congiunzione astrale tra Venere e Mercurio genera sì uomini e oratori dall'ingegno acuto, ma soprattutto poeti eccellenti, e tra i più celebri. La ragione di questo loro straordinario successo poetico andrà ricercata proprio nella loro indole: anch'essi, come Fileno, sono mossi da un analogo "vago desio di nove cose" (*Ad.* X, 113, 5).

Sono queste due singolari attestazioni di un parametro, quello della novità, che agisce in modo pervasivo e sistematico non soltanto nelle dichiarazioni metaletterarie dell'*Adone*, ma anche nei paratesti teorici del Marino. Da questo punto di vista il napoletano non costituisce eccezione rispetto ai coevi G. Chiabrera, G. Murtola, G. V. Imperiale e T. Stigliani: una analoga e "avida ricerca del nuovo", nei termini di Benedetto Croce,[1] caratterizza l'intera estetica seicentesca, accomunando autori diversi a prescindere dagli indirizzi poetici, dagli antagonisti o dalle gelosie. Nel caso del Marino, la significativa differenza consta non tanto nella maggior frequenza e sistematicità con cui applica il parametro in senso autoreferenziale; a distinguerlo dagli altri letterati dell'epoca è piuttosto il fatto che la sua resta una poetica della novità ambigua e sfuggente, giacché manca una definizione unitaria e di valenza sovraordinata di ciò che esattamente si intende per novità: non sfocerà infatti mai in sistematizzazione teorica.

Tentare di colmare la lacuna che circonda la poetica mariniana della novità è stato l'obiettivo che ci eravamo preposti. L'analisi incrociata delle linee guida contenute nei paratesti mariniani e di alcuni snodi fondamentali dell'*Adone* ha dimostrato come Marino interpreti la novità come il parametro fondamentale per giudicare non soltanto la qualità intrinseca dell'opera, ma anche per misurare la propria eccellenza poetica. Giacché egli dichiara di comporre prelevando con disinvoltura e spregiudicatezza concetti e voci dal canone letterario tradizionale, ricombinando modelli diversi per stile, genere e provenienza in modo originale, si è sostenuto che egli concepisca la novità da un punto di vista non contenutistico, ma prettamente tecnico: non sarebbe cioè il repertorio dei temi a essere

1 B. Croce, "Barocco", p. 139.

Open Access. © 2025 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
https://doi.org/10.1515/9783112212011-004

nuovo, ma nuove sarebbero soltanto le tecniche di cui si serve per armonizzare il materiale discrepante e renderlo un tutt'uno omogeneo. Questa sarebbe la base della sua tecnica imitativa e insieme la base della sua stessa maniera: Marino crede infatti che il nuovo modello gli possa realmente appartenere nella misura in cui è omogeneizzato a suo «gusto e capriccio». Ed effettivamente nella *Dedica* del *Ritratto del Duca di Savoia* (1608), Marino introduce un ideale tecnico-stilistico dalla funzione armonizzante, la «mezzanità temperata fra venusto e grave» che è di fatto funzionalmente equivalente alla maniera pittorica. Riconoscibile già al colpo d'occhio secondo quanto afferma il poeta, la *mezzanità* non soltanto occulterebbe il prelievo («furto») ai danni delle autorità poetiche tradizionali armonizzandolo, ma agirebbe sullo strato più superficiale dell'*elocutio* omologando il materiale discrepante come una vernice sigillante. La *mezzanità* ha pertanto due effetti principali: fa sì che il prelievo venga riadattato e assimilato dal poeta secondo la maniera stilistica che gli è congeniale e, al contempo, genera un risultato nuovo, poeticamente valido.

Considerata da questa prospettiva, la definizione teorica della *mezzanità* è imprescindibile per ricostruire la poetica mariniana nei suoi tratti fondamentali; e tuttavia, nonostante la centralità di un siffatto ideale nella coscienza teorica del Marino, è deliberatamente lasciato indefinito. Il paratesto del *Ritratto* offre comunque un significativo indizio per risolvere l'aporia: la *mezzanità* è descritta nei termini di un binomio retorico, riprendendo due diciture correnti nella coeva precettistica; tali diciture definiscono due poli stilistici che grosso modo corrisponderebbero allo stile medio e allo stile alto della retorica classicistica tripartita di matrice ciceroniana. Si è sostenuto pertanto che la *mezzanità* avesse intrinseca natura retorica e che andasse pertanto intesa come una rivitalizzazione di parametri retorici più antichi, funzionali al contemperamento dei diversi stili. Giacché il Marino dei paratesti aveva implicato che l'assimilazione del modello avvenisse al livello della *dispositio* e della *elocutio* si è ipotizzato che la *mezzanità* andasse rapportata alla dimensione stilistica del testo. L'analisi esemplare dell'episodio della Venere dolorosa (*Ad.* XIX, 7–12) non ha soltanto convalidato questa ipotesi, attestando come nel medesimo passaggio abbia luogo una commistione indiscriminata tra forme stilistiche ritenute incompatibili dalla retorica classicistica; ha addirittura dimostrato come i modelli siano omologati già al livello più superficiale della *elocutio*, con la stesura di una patina fonica omogeneizzante che occulta le potenziali incompatibilità dei modelli, stilistiche o ideologiche che siano, inglobandole in un flusso melico di profilo stilistico indefinito, tendente allo stile medio. Possibilmente, proprio tale fenomeno potrebbe spiegare la mancata funzionalità dei dispositivi patetici e il senso dubbio dell'episodio rilevati dalla critica: una commistione armonizzante indiscriminata rende il testo ambiguo dal punto di vista pragmatico e affettivo, giacché compromette il principio retorico del *movere*.

Le conclusioni delineate hanno determinato l'orientamento metodologico di questo studio, che si è sviluppato in due parti principali. Nella prima parte del capitolo 2 si sono ricercati i precetti retorici e stilistici inerenti alla sonorità della lingua per identificare il sostrato teorico della *mezzanità*. Assumendo come estremi cronologici dell'indagine le precettistiche fonetiche di Pietro Bembo (*Prose della volgar lingua*, 1525) e di Emanuele Tesauro (*Cannocchiale aristotelico*, ca. 1630) il capitolo ha delineato un panorama teorico molto preciso, che idealmente abbraccia l'intera biografia mariniana (1569–1625) e al contempo coinvolge i maggiori ambienti culturali dell'epoca, spaziando dagli ambiti specialistici delle lezioni accademiche e del commento filologico ed esegetico, alle controversie letterarie sulla *Liberata*, sino a coinvolgere gli ambiti omiletici post-tridentini, caratterizzati da metà Cinquecento da pressanti esigenze di rinnovamento interno che, già a livello istituzionale, incoraggiavano la ricerca di nuove forme comunicative funzionali alla predicazione sacra.

L'analisi a campione delle trattatistiche retoriche cinquecentesche ha consentito di ottenere due risultati significativi: in primo luogo, è emerso come, nel Cinquecento, sussistessero regole molto precise, capaci di condizionare l'aspettativa del pubblico e atte a vincolare lo stilema alla forma stilistica secondo un'ottica funzionale, al fine di ottenere un certo risultato pragmatico; per quanto concerne la sonorità, i precetti regolavano non soltanto l'impiego delle singole figure di suono, ma anche delle più basilari lettere, vale a dire dei fonemi del sistema vocalico e consonantico, isolate o in combinazione, ossia nelle loro ricorrenze in concorso. In secondo luogo, il campione ha dimostrato come la trattatistica cinquecentesca sia stata sistematicamente influenzata dalla ricezione di due precettistiche retoriche multipartite di provenienza greca ed ellenistica, il trattato *De elocutione*, formalmente attribuito a Demetrio Falereo e il trattato *De ideeis* di Ermogene di Tarso. La riscoperta dei due trattati ha determinato un tentativo capillare di assorbire le due precettistiche nelle maglie della retorica preesistente.

I trattati retorici dello pseudo Demetrio e di Ermogene vanno infatti espandendosi a macchia d'olio nel corso del Cinquecento assumendo crescente importanza: arrivano a costituire veri e propri modelli retorici alternativi sia nei confronti del tradizionale sistema retorico tripartito sia nei confronti del nascente classicismo bembiano. L'analisi del campione ha attestato come, da metà Cinquecento, si siano sviluppate almeno tre direttrici principali nel processo di integrazione e di assorbimento delle precettistiche riscoperte. Queste sono tra loro concorrenti: la prima direttrice segue fedelmente l'autorità bembiana, la seconda segue più o meno fedelmente la trattatistica ermogeniana e pseudodemetriana e la terza, integrativa, tenta di mediare tra le due, senza inoltre contare che, negli ambienti accademici fiorentini o napoletani vicini al Marino, si sviluppano autonome direttrici "post-bembiane". Ricostruendo nel dettaglio un panorama cultu-

rale e stilistico assai articolato il capitolo ha dimostrato come il tentativo di assimilazione dei trattati ellenistici e greci abbia profondamente mutato la precettistica retorica cinquecentesca, non soltanto in ambito profano: la diffusione di un sistema multipartito, in sé assai flessibile e dinamico e flessibile per le maggiori concessioni offerte in ambito pluristilistico rispetto al sistema tripartito tradizionale, poteva stimolare la sperimentazione stilistica in qualsiasi ambito letterario, ma nel caso specifico della omiletica post-tridentina, una certa apertura istituzionale poteva favorire la rifunzionalizzazione dei trattati in chiave sacra, per trasformarli in vere e proprie retoriche ecclesiastiche; è questo il caso del *Predicatore* di Francesco Panigarola, letto e considerato, in questo studio, una fondamentale premessa teorica per i futuri esiti poetici mariniani.

Accanto ai non sempre coerenti espedienti tattici, cui si ricorreva in ambito sacro per rifunzionalizzare le retoriche ellenistiche e greche, anche l'esegetica cinquecentesca adotta strategie integrative per conciliare gli stimoli offerti dai trattati riscoperti con la retorica tradizionale e la nascente precettistica volgare: le riattualizzazioni non sempre vanno a buon fine e più spesso manipolano il dettato originario o ne omettono gli aspetti problematici. Proprio per questo, tuttavia, attestano la presenza di tensioni teoriche interne che collateralmente favoriranno la sovrapposizione di forme stilistiche distinte, contribuendo a un progressivo assottigliamento dei confini stilistici. Sono queste le condizioni strutturali che influenzeranno quei poeti che, come Marino, avviano il loro apprendistato letterario in un periodo di forti cambiamenti interni: in particolare, esse contribuiscono a una concettualizzazione più elastica delle forme stilistiche e dei loro rapporti reciproci.

Come dimostrato nella seconda parte del capitolo 2, tale concettualizzazione elastica poteva essere favorita, nel primo Seicento, da una convergenza di fattori diversi sfocianti in un medesimo esito: il trapasso tra forme stilistiche distinte che potevano collateralmente arrivare a sovrapporsi e/o confondersi. Tra questi, almeno tre fattori sono apparsi significativi: (i) vi era un certo margine di compatibilità tra i sistemi retorici dello pseudo Demetrio e di Ermogene, per cui alcune forme manifestavano affinità relativamente agli stilemi o alla loro morfologia in generale, a livello concettuale e/o terminologico; (ii) la stessa esegesi cinquecentesca tendeva a forzare o omettere alcuni passaggi modificando il contenuto delle due precettistiche retoriche riscoperte; (iii) nella predicazione omiletica andavano diffondendosi forme di commistione stilistica assai libere, la cui base teorica era stata posta almeno in un certo grado dai trattati retorici ecclesiastici come quelli del Panigarola. Tra le forme derivate dalle retoriche ellenistiche e greche, in particolare, sei forme stilistiche, due di Demetrio e quattro di Ermogene, erano idealmente compatibili se considerate da un punto di vista prettamente tecnico: il *magnifico* pseudodemetriano poteva idealmente sovrapporsi alla *grandezza* e alla *gravità* ermogeniana e relative sotto-forme perché la loro realizzazione concreta

corrispondeva perfettamente: si realizzavano tutte nel medesimo modo, con il ricorso a stilemi analoghi, quali il concorso vocalico e le sonorità aspre e sonore. Parimenti avveniva per il *venusto* pseudodemetriano, idealmente compatibile nella sua componente dolce con le forme della *dolcezza* e della *bellezza* ermogeniana: anch'esse si realizzavano con il ricorso alle medesime sonorità dolci e piacevoli perseguendo l'ideale di una certa gradevolezza ritmica. Idealmente, da una prospettiva specificatamente tecnica che forzava o sorvolava su altre possibili incompatibilità, un poeta poteva dunque sovrapporre tra loro forme distinte sulla base della sola componente sonora. Data l'influsso sistematico delle precettistiche retoriche di Demetrio ed Ermogene sul sistema stilistico cinquecentesco e data la descrizione della *mezzanità* quale binomio retorico realizzato esattamente con quelle loro forme che tendono a sovrapporsi non appare improbabile che Marino abbia deliberatamente fatto riferimento a questo orizzonte teorico nel paratesto del *Ritratto*. Numerosi indizi provenienti da altri paratesti e dall'inventario della Biblioteca del Collegio dei Nobili di Napoli, presso cui si ritiene siano confluiti i lasciti mariniani, rendono del tutto plausibile l'ipotesi che Marino abbia conosciuto la precettistica pseudodemetriana ed ermogeniana e ne sia stato influenzato.

Queste conclusioni hanno così consentito di delineare lo specifico profilo teorico della *mezzanità*: tale ideale non si configura come un impasto stilistico che presenta i tratti di uno stile dominante uniforme, ma si realizza come commistione stilistica dove tutti gli stili sono funzionalmente equipollenti, possibilmente facendo riferimento a più precettistiche retoriche in contemporanea. Nella *mezzanità*, gli stili dunque non si alternano più, per motivi di *varietas*, come «il movimento ondoso del mare» (Agost., *De doctr. chr*. IV, XXII, 51), susseguendosi cioè in porzioni contigue, ma sempre diverse del testo affinché il loro profilo e dunque il loro scopo pragmatico sia sempre chiaro e riconoscibile. La *mezzanità* si caratterizza all'inverso per la compresenza simultanea di forme stilistiche diverse nel medesimo passaggio, cui fa seguito l'utilizzo combinato dei relativi dispositivi. Non avendo più una fisionomia ben definita, la *mezzanità* non è più organizzata verticalmente in senso gerarchico come nel sistema tripartito, e non persegue neppure un fine pragmatico ben definito. Potrebbe essere questa la spiegazione teorica dei problemi rilevati nell'episodio della Venere dolorosa (*Ad*. XIX, 7–12), relativi alla dimensione del *movere*.

Ottenuta la definizione teorica della *mezzanità*, si è vagliata l'ipotesi se sussistessero ideali concorrenti nella coeva produzione poetica, tali da poter contestualizzare storicamente l'ideale mariniano. Nonostante i rapporti ambigui, sin dall'allegoria di *Ad*. I Marino tributa al genovese G. V. Imperiale un elogio assai significativo: sembra riconoscerlo quale modello di una «rustica armonia» basata su una commistione stilistica in cui la componente sonora ha un ruolo rilevante. Il confronto tra due passaggi esemplari dello *Stato rustico* (1607), poema giovanile

dell'Imperiale, con due passaggi esemplari dell'*Adone* ha affettivamente attestato come Imperiale raggiunga esiti poetici avvicinabili a quelli mariniani, seppur con implicazioni molto diverse. In entrambi i casi il genovese compromette la funzionalità del dispositivo patetico inserito nella scena, depotenziandolo. Nel primo episodio (*St. rust*. III, 262–334) non armonizza tuttavia il dettato a livello fonico: si limita a giustapporre gli stilemi della sonorità alternandoli in sezioni ben distinte, asservendoli alla semantica del concetto di riferimento; diversamente fa invece Marino, il quale, in *Ad*. I, 119–121 estende sul proprio passaggio una patina fonica omologante. Il secondo episodio tratto dal poema di Imperiale (*St. rust.* XII, 1–244) è più interessante giacché il poeta effettivamente opera in modo affine al procedimento della *mezzanità* mariniana: estende a sua volta su un passaggio pluristilistico una patina fonica omogeneizzante. Pur raggiungendo esiti simili e utilizzando in alcuni casi le medesime tecniche, gli esiti stilistici di Imperiale e di Marino sono separati da una distanza notevole: le sperimentazioni di Imperiale costituiscono singole cellule isolate nel poema, mai assumendo la sistematicità dell'operazione mariniana o mai arrivando a coincidere con la maniera del genovese. Trattandosi tuttavia di un testo cronologicamente antecedente, indicato e riconosciuto dal Marino come modello, sembra lecito ipotizzare che gli stadi embrionali della *mezzanità* presso l'Imperiale potrebbero aver influenzato l'autore dell'*Adone*, anche solo suggerendogli una concreta direzione di sperimentazione stilistica.

Il terzo e ultimo capitolo si è infine focalizzato su tre ripercussioni specifiche dell'ideale della *mezzanità*, che si è tentato di descrivere come principi dalla valenza generale per la poetica mariniana. Il primo paragrafo ha dimostrato come la frizione tra la funzione armonizzante della *mezzanità* e la presenza di inserti burleschi nel poema costituisca, a livello di poetica, una incoerenza soltanto apparente: piuttosto, è espressione di un progetto coerente che porta alle sue estreme conseguenze quella stessa retorica pseudodemetriana intorno al *venusto*, su cui Marino fonda l'ideale della *mezzanità*. Combinando in simultanea le due componenti del *venusto* di Demetrio, la salsa e la dolce, in una mistura grottesca che descrive atti disonesti con voci e stilemi sonori dolci, Marino può certo sfidare il coevo contesto culturale e religioso, ma soprattutto rovesciare il proprio orizzonte di riferimento retorico e l'esegesi tassiana e panigaroliana a esso ricollegate. A questa sovversione illecita dell'argomentazione pseudodemetriana originaria, snaturata perché il *venusto* dolce viene «cavato a forza di ingegno» da concetti sgradevoli per sorprendere e meravigliare, potenzialmente si lascia ricondurre, da un punto di vista retorico-stilistico, anche la poetica barocca della meraviglia e dello stupore. Nonostante il ricorso ai moduli burleschi e il guanto di sfida lanciato allo pseudo Demetrio, la *mezzanità* mariniana persegue nel Marino esiti autonomi: anche in un passaggio tra i più grotteschi e problematici del-

l'*Adone*, il poeta non rinuncia al principio della dolcezza dei versi, che è fatto prevalere sulle rotture sonore tipiche della tradizione burlesca e, in particolare, del genere della frottola. Il risultato conseguito è una commistione stilistica tra *venusto* salso e *venusto* dolce, che comprende degenerazioni viziose nel grottesco, ma è insieme sublimata e attenuta dalle sonorità dolci utilizzate per rappresentare persino illecite scene sensuali.

Il secondo paragrafo ha consentito di riallacciarsi alle posizioni della critica mariniana più recente relative al principio di *omologia del concetto*, interpretato come principio che regola la composizione e la riscrittura dei testi. L'analisi incrociata di tre opere mariniane, la *Strage de gl'Innocenti*, *L'Adone* e il *Ritratto del Duca di Savoia*, ha attestato come Marino attui una riscrittura sistematica dei propri testi parzialmente conciliabile con la proposta dell'*omologia del concetto*, che vorrebbe che le riscritture fossero motivate su base semantica. Effettivamente in due casi (*Strage*, *Adone*) i concetti si equivalgono: la Furia della *Strage*, il testo cronologicamente antecedente, diventa la Furia dell'*Adone*, il testo cronologicamente successivo. L'inclusione del *Ritratto* nell'equazione dimostra però come alle tre opere soggiaccia una rete di rimandi e riscritture seriali di testi propri e altrui, per i quali non funziona una omologia di concetto su base semantica: piuttosto, le Furie della *Strage* e dell'*Adone* corrispondono, nel testo cronologicamente intermedio, per funzione al Monviso. L'apparente inconsistenza si spiega in realtà ipotizzando che il riciclo del medesimo concetto avvenga non tanto per ragioni semantiche ma sulla base della pura interscambiabilità contestuale. Nel caso della triade di istanze menzionata, l'equivalenza funzionale dentro il contesto di riferimento motiva la riscrittura giacché la terribilità del Monviso esercita sulla natura i medesimi effetti mortiferi delle furie, per quanto il riciclo di tale concetto abbia ripercussioni negative sulla morfologia della *mezzanità*, infrangendola. La disponibilità pragmatica del concetto di per sé prevale dunque su qualsiasi legge poetica: arriva a relativizzare la validità di quella stessa *mezzanità* ideale, a confutare le indicazioni poetiche contenute nello zibaldone che vorrebbe i furti organizzati per materia, ma soprattutto attesta come il passaggio del concetto da un contesto all'altro avvenga anche a scapito della semantica o del referente originario. Giacché Marino omette, ripristina o muta questo ultimo a seconda della necessità contestuale, sembra corretto assumere che manifesta nei suoi confronti una certa indifferenza.

L'ultimo capitolo ha infine ipotizzato che alla base della problematicità affettiva dell'*Adone* e del suo mancato funzionamento pragmatico stia un principio di neutralizzazione affettiva: la *mezzanità*, quale livellamento estetico dei materiali a scapito della loro semantica privilegia l'aspetto potente, temporaneo e contestuale del testo a scapito dei contenuti o della dimensione etica dei modelli, compromettendo la trasmissione dei contenuti affettivi; così, l'armonizzazione di due

affetti contrapposti nel medesimo passaggio determinerebbe un loro depotenziamento, neutralizzandoli. Un simile principio infrangerebbe pertanto sia le aspettative del coevo contesto storico-culturale, ideologico e letterario sia il principio cardine di quella stessa retorica su cui veniva a fondarsi l'ideale della *mezzanità*. Questo principio si spiega tuttavia come la radicalizzazione di tendenze già diffuse a livello teorico in due coevi ambiti di riflessione tardocinquecentesca intorno alla tematica e alla funzione degli affetti: nella polemica sulla tragicommedia e in quella stessa omiletica che fondava la predicazione sul principio retorico del *movere* cristianizzato ed esteso su larga scala. L'analisi del *Compendio* di G. B. Guarini ha dimostrato che nella tragicommedia agisce un principio di rintuzzamento affettivo: nella commistione, i due poli affettivi opposti (dolore tragico-riso comico) vengono attenuati in una mistura più nobile, dagli esiti affettivi più moderati (diletta piacevolmente, non fa né piangere né ridere sguaiatamente). Nella riflessione teologica (R. Bellarmino) e nelle prediche (F. Panigarola) intorno al tema delle *lagrime sante* la compresenza di due stati affettivi contrastanti non depotenzia gli affetti, ma al contrario li amplifica. Nessuno commuove così efficacemente i fedeli quanto l'*exemplum* della Maddalena piangente: in funzione della salvezza ottenuta con il pentimento anche le lagrime dolorose della contrizione possono trasformarsi nel loro contraltare soave e amoroso.

Emerge così la sostanziale differenza tra l'ideale armonizzante mariniano e gli esiti tecnici sviluppati nelle parallele teorie affettive: sia che si tratti di potenziamento o depotenziamento affettivo, entrambi gli approcci, tragicomico e sacro, non compromettono mai la validità del principio retorico del *movere*/*flectere*. Il fine pragmatico è discriminante per il senso dell'operazione: depotenziando gli affetti, la tragicommedia risulta più gradita, pertanto legittima; amplificando gli affetti, il fedele può piangere a sua volta *lagrime sante*, ottiene pertanto la salvezza. Sulla base di un rilievo di Guarini che si dice contrario alla svalutazione degli affetti tragici, procedimento che invece ha luogo sistematicamente nell'*Adone*, appare più corretto ricondurre la posizione mariniana alla posizione della coeva omiletica: giacché le *lagrime sante* sulla giustificate solamente da premesse teologiche, una volta rimosso il sostrato ideologico retrostante il procedimento tecnico Marino può flessibilmente servirsi anche di questo principio di armonizzazione affettiva, portandolo alle estreme conseguenze e scardinandolo dall'interno.

5 Bibliografia

Fonti

Agostino, *Città di Dio*, traduzione e note a cura di Carlo Borgogno, introduzione e revisione a cura di Aldo Landi, Alba, Edizioni Paoline 1973.

Agostino, *De consensu Evangelistarum*, *Libri quatuor*, Coloniae, in Officina Heronis Alopecii, 1539.

Agostino, *L'istruzione cristiana*, a cura di Manlio Simonetti, Roma/Milano, Fondazione Valla/ Mondadori 1994.

Girolamo Aleandri, *Difesa dell'*Adone, *Poema del Cav. Marini, di Girolamo Aleandri per Risposta all'*Occhiale *del Cav. Stigliani, All'Illustriss. Sig. il Sig. Conte Camillo Molza*, in Venetia, Appresso Giacomo Scaglia, 1629.

Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 vol., Milano, Mondadori 1991.

Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi 1965.

Apocalisse di Giovanni, traduzione e postfazione di Massimo Bontempelli, Milano, SE 1987.

Angelico Aprosio, *Il Buratto, Replica di Carlo Galistoni al Molino del Signor Carlo Stigliani, All'Illustriss. e Riverendiss. Sig. Monsig. Francesco Vitelli, Arcivescovo d'Urbino, Nontio Apostolico alla Sereniss. Rep. Di Venetia*, In Venetia, Appresso Taddeo Pavoni, 1642.

Apuleio, *Metamorfosi o Asino d'oro*, a cura di Giuseppe Augello, Torino, UTET 2004 [1980].

Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di Emilio Bigi e Cristina Zampese, Milano, Rizzoli 2012.

Orazio Ariosto, "Risposte d'Orazio Ariosto ad alcuni luoghi del *Dialogo dell'epica poesi*a del Sig. Cammillo Pellegrino, ne' quali si riprendeva l'*Orlando Furioso* dell'Ariosto", in: Torquato Tasso, *Opere di Torquato Tasso*, vol. V, In Firenze, Nella Stamperia di S. A. R. per li Tartini, e Franchi, 1724, pp. 465–474.

Aristotele, *Poetica*, a cura di Marcello Zanatta, Torino, UTET 2006 [2004].

Giuseppe degli Aromatari, *Risposte di Giuseffe degli Aromatari alle Considerationi del Sig. Alessandro Tassoni, Sopra le Rime del Petrarca*, a Padova, presso Orlando Iadra, 1611.

Giuseppe degli Aromatari, *Dialoghi di Falcidio Melampodio in risposta à gli Auuertimenti dati sotto nome di Crescentio Pepe à Gioseffe degli Aromatari, intorno alle Risposte fatte da lui alle Considerationi del sig. Alessandro Tassoni sopra le Rime del Petrarca*, In Venetia, per Evangelista Deuchino, 1613.

Daniele Barbaro, "Della Eloquenza", in: *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, 4 vol., vol. II, Roma, Laterza 1970, pp. 337–452.

Roberto Bellarmino, *Del gemito della colomba, overo Della utilità delle Lagrime, Libri tre, composti dall'Illustrissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Bellarmino della Compagn. di Giesu, Volgarizati dal Padre Tancredi Cotoni, Sacerdote della istessa compagnia di Giesu*, In Roma e poi in Brescia, Per Gio. Battista, & Antonio Bozzoli, 1618.

Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, TEA 1993 [1966].

Federico Borromeo, Federici Borromaei Cardinalis, et Archiepiscopi Mediolani, *De Sacris nostrorum temporum Oratoribus libri quinque*, Mediolani, typographia Collegij Ambrosiani, 1632.

Bartolomeo Cavalcanti, *La Retorica di M. Bartolomeo Cavalcanti, Gentilhuomo fiorentino, divisa in sette libri: Dove si contiene tutto quello, che appartiene all'arte Oratoria*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1559.

Open Access. © 2025 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

https://doi.org/10.1515/9783112212011-005

Catechismo, *Cioe Istruttione*, *Secondo il Decreto del Concilio di Trento, a' Parochi, Publicato per comandamento del Santiss. S. N. Papa Pio V. & tradotto poi per ordine di S. Santità in lingua volgare Dal Reverendo Padre frate Alesso Figliucci, de l'ordine de Predicatori*, In Venetia, Appresso Aldo Manutio, 1567.

Gabriello Chiabrera, "Discorso intorno al quarto libro dell'*Eneade*", edito da Achille Neri, "Manoscritti autografi di Gabriello Chiabrera", in: *Giornale storico della letteratura italiana* XIII (1889), pp. 321–346.

Gabriello Chiabrera, "Vita di Gabriello Chiabrera scritta da lui medesimo", in: id., *Canzonette, Rime varie, Dialoghi*, a cura di Luigi Negri, Torino, UTET 1964 [1952], pp. 507–516.

Gabriello Chiabrera, "Il Vecchietti, dialogo intorno al verso eroico volgare", in: id., *Canzonette, Rime varie, Dialoghi*, a cura di Luigi Negri, Torino, UTET 1964 [1952], pp. 517–540.

Cicerone, "De Oratore ad Quintum fratrem libri tres", in: id., *Opere retoriche*, a cura di Giuseppe Norcio, vol. I, Torino, UTET 1986 [1976].

Gregorio Comanini, *Il Figino, overo del fine della pittura*, *Dialogo del Revr. Padre d. Gregorio Comanini Canonico Regolare Lateranense, Ove quistionandosi, se'l fine della pittura sia l'utile, over il diletto, si tratta dell'uso di quella nel Christianesimo, et si mostra, qual sia imitator più perfetto*, *& più diletti, il Pittore, overo il Poeta*, In Mantova, per Francesco Osanna, 1591.

Conciliorum oecumenicorum decreta, a cura di Josepho Alberigo et al., Friburgo, Herder 1962.

Giulio Cortese, *Rime et Prose del sig. Giulio Cortese detto l'Attonito, dell'Academia degli Svegliati di Napoli*, *dedicate alla Illustriss. et singolariss. Signora La Sig. Donna Cornelia della Noi Duchessa di Castel di Sangro, & Contessa di Trivento*, In Napoli, Appresso Gioseppe Cacchi, 1592.

Cesare Crispolti, "*Lezione del sonetto*", in: *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, 4 vol., vol. IV, Roma, Laterza 1970, pp. 193–206.

Gian Pietro d'Alessandro, *Difesa dell'*Adone, ed. critica a cura di Claudio Cicotti, Francoforte sul Meno, Lang 2003 [Tesi di dottorato].

Bernardino Daniello, "*Della Poetica*", in: *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, 4 vol., vol. I, Roma, Laterza 1970, pp. 227–318.

Decisioni dei concili ecumenici, a cura di Giuseppe Alberigo, Novara, De Agostini 2013.

Niccolò degli Oddi, "Dialogo di D. Niccolò degli Oddi in difesa di Cammillo Pellegrini contra gli Accademici della Crusca", in: *Controversie sulla* Gerusalemme liberata, vol. III, Pisa, presso Niccolò Capurro 1828, pp. 5–60.

Giulio Camillo Delminio, "Discorso sopra l'Idee di Hermogene", in: *Il secondo tomo dell'opere di M. Giulio Camillo Delminio, cioè, La Topica, overo dell'Elocutione, Discorso sopra l'Idee di Hermogene, La Grammatica, Espositione sopra il primo & secondo Sonetto del Petrarca*, *nuovamente dato in luce*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560, pp. 111–144.

Demetrio, *Lo stile*, a cura di Giovanni Lombardo, Palermo, Aesthetica 1999.

Demetrio, *Lo stile*, introduzione, tradizione e commento a cura di Nicoletta Marini, Roma, Edizioni di storia e letteratura 2007.

Dionigi d'Alicarnasso, *La composizione stilistica. Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, introduzione e traduzione di Francesco Donadi, commento al testo, glossario e indici di Antonia Marchiori, Trieste, EUT 2013.

Dionigi d'Alicarnasso, *The Three Literary Letters (Ep. Ad Ammaeum I, Ep. Ad Pompeium, Ep. Ad Ammaeum II)*, a cura di W. Rhys Roberts, Cambridge, University Press 1901.

Ludovico Dolce, *Osservationi nella volgar lingua, di M. Lodovico Dolce, divise in quatro libri*, In Venegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1550.

Scipione Errico, *L'Occhiale appannato, Dialogo di Scipione Herrico, Nel quale si difende l'*Adone *del Cavalier Gio. Battista Marino, contro l'*Occhiale *del Cavalier Fra Tomaso Stigliano*, In Napoli, Ad Instanza di Gioseppe Matarozzi, 1629.

Ermogene, *On Types of Style*, traduzione e commento a cura di Cecil W. Wooten, Chapel Hill/Londra, University of North Carolina Press 1987.

Ermogene, *Stil-Lehre*, introduzione, traduzione e commento a cura di Ulrich Lempp, Stoccarda, Hiersemann 2012.

Benedetto Fioretti, *Proginnasmi Poetici di Udeno Nisiely, All'illustriss. Sig. Luca Torrigiani*, 5 vol., vol. IV, In Fiorenza, Nella Stamperia di Zanobi Pignoni, 1638.

Benedetto Fioretti, *Proginnasmi Poetici di Udeno Nisiely, Accademico Apatista, Al Serenissimo Principe Leopoldo di Toscana*, 5 vol., vol. V, In Fiorenza, Nella Stamperia di Pietro Nesti all'Insegna del Sole, 1639.

Anton Francesco Grazzini, *Il primo libro dell'opere Burlesche, di M. Francesco Berni, Di Messer Gio. della Casa, del Varchi, del Mauro, di M. Bino, del Molza, del Dolce, & del Firenzuola, Ammendato; e ricorretto; e con somma diligenza Ristampato*, in Firenze, Appresso i Giunti, 1552.

Angelo Grillo, *Delle lettere del Reverend. Padre Abbate D. Angelo Grillo, vol. I, in questa quarta impressione con nuova raccolta di molt'altre, fatta dal Sig. Pietro Petracci nell'Accademia degli Sventati di Udine detto il Pellegrino*, in Venetia, Appresso Gio. Battista Ciotti, 1616.

Angelo Grillo, *Pietosi Affetti di D. Angelo Grillo Monaco Cassinese, Dedicati All'Illustrissima, & Eccellentissima Signora, La Signora D. Vittoria Gonzaga Doria, Prencipessa di Malfetta, Signora di Guastalla, &c.*, In Genova, per gli Her. di Gir. Bartoli, 1595.

Angelo Grillo, *Christo Flagellato et le sue Essequie Celebrate co 'l Pianto di Maria Vergine, Del Molto R. P. Abbate Don Angelo Grillo*, In Venetia, Appresso Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti, & Compagni, 1607.

Giambattista Guarini, *Il pastor fido e il Compendio della poesia tragicomica*, a cura di Gioachino Brognoligo, Bari, Laterza 1914.

Giovan Battista Guarini, *Opere di Battista Guarini*, a cura di Luigi Fassò, Torino, UTET 1962.

Guido Guinizelli, *Rime*, a cura di Luciano Rossi, Torino, Einaudi 2002.

Gio. Vincenzo Imperiale / Gabriello Chiabrera, *Su* "La Gierusalemme di Torquato Tasso"*, con un sonetto di G. B. Marino e una lettera di Angelo Grillo*, a cura di Stefano Verdino, Genova, Ed. San Marco dei Giustiniani 2002.

Giovan Vincenzo Imperiale, *Il ritratto del Casalino*, a cura di Luca Beltrami, Lecce, ARGO 2009.

Giovan Vincenzo Imperiale, *Lo stato rustico*, a cura di Ottavio Besomi, Augusta Lopez-Bernasocchi e Giovanni Sopranzi, 2 vol., Roma, BIT&S 2015.

La Sacra Bibbia, Edizione ufficiale della C.E.I., Milano, Paoline 1987.

Carlo Lenzoni, *In difesa della lingua fiorentina, et di Dante, con le regole da far bella et numerosa la prosa*, In Fiorenza, per i tipi di Lorenzo Torrentino, 1556.

Lodi per lo Stato rustico *del Sig. Gio. Vincenzo Imperiale, A lui da' megliori dedicate*, In Venetia, Appresso Evangelista Deuchino, 1613.

Aurelio Marinati, *Somma di tutte le scienze, nella quale si tratta delle sette arti liberali, in modo tale che ciascuno potrà da sé introdursi nella Grammatica, Rettorica, Logica, Musica, Aritmetica, Geometria, & Astrologia*, *Di Aurelio Marinati Dottor di Leggi da Ravenna, in Roma*, Appresso Bartholomeo Bonfadino, 1587.

Giovan Battista Marino, *Adone*, a cura di Emilio Russo, Milano, Rizzoli 2018 [2013].

Giovanbattista Marino, *Dicerie Sacre e la Strage de gl'innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino, Einaudi 1960.

Giovan Battista Marino, *Dicerie Sacre*, a cura di Erminia Ardissino, Roma, BIT&S 2014.

Giambattista Marino, *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, a cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini, 2 vol., Bari, Laterza 1912.
Giambattista Marino, *Gierusalemme distrutta e altri teatri di guerra*, a cura di Marzio Pieri, Parma, La Pilotta 1985, pp. 11–88.
Giovan Battista Marino, *Il Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuello Duca di Savoia*, edizione critica e commentata a cura di Giuseppe Alonzo, Roma, Aracne 2011.
Giovan Battista Marino, "Il Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuello Duca di Savoia", a cura di Marco Corradini, in: id., *Panegirici*, a cura di Marco Corradini, Gian Piero Maragoni e Emilio Russo, Roma, BIT&S 2020, pp. 9–222.
Giambattista Marino, *La Galeria*, a cura di Marzio Pieri e Alessandra Ruffino, Trento, La Finestra 2005.
Giovan Battista Marino, *La Galeria*, a cura di Carlo Caruso et al., vol. I *Le Pitture, Favole, Istorie*, Milano, BIT&S 2024.
Giambattista Marino, *Lagrime*, a cura di Alessandro Regosa, Città di Castello, Emil 2020.
Giambattista Marino, *La Lira*, a cura di Maurice Slawinski, 3. vol., Torino, RES 2007.
Giovan Battista Marino, "La Murtoleide", in: Sonia Schilardi, *La Murtoleide del Marino, Satira di un poeta "goffo"*, Lecce, ARGO 2007, pp. 107–156.
Giovan Battista Marino, *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Parma, Fondazione Pietro Bembo 1993.
Giambattista Marino, *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi 1966.
Giambattista Marino, *L'Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, 2 vol., Milano, Adelphi 1988 [1976].
Giovan Battista Marino, *Rime Amorose*, a cura di Ottavio Besomi e Alessandro Martini, Ferrara, Panini 1987.
Antonio Sebastiani Minturno, *Antonii Sebastiani Minturni De poeta, ad Hectorem Pignatellum, vibonensium ducem, libri sex*, Venetiis, apud Franciscum Rampazetum, 1559.
Antonio Sebastiani Minturno, *L'arte poetica del Sig. Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti Heroici, Tragici, Comici, Satyrici, e d'ogni altra Poesia, Con le postille del Dottor Valvassori*, Venezia, Per Gio. Andrea Valvassori, 1563.
Gaspare Murtola, *Della Creatione del Mondo, poema sacro, del Sig. Gasparo Murtola, Giorni Sette, Canti Sedici, al Sereniss. D. Carlo Emanuello Duca di Savoia*, in Venetia, Appresso Evangelista Deuchino et Gio. Batt. Pulciani, 1608.
Gaspare Murtola, *La Marineide. Risposta, che fa 'l Murtola al Cavalier Marino*, In Spira, Henrico Starckio, 1629.
Omero, *Iliade*, a cura di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi 1990 [1950].
Orazio, *Le satire di Q. Orazio Flacco*, Firenze, presso Ferdinando Agostini 1833.
Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi 1994 [1979].
Francesco Maria Sforza Pallavicino, *Trattato dello Stile e del Dialogo del Padre Sforza Pallavicino della Compagnia di Gesù*, Modena, Co' tipi della società tipografica, 1819.
Francesco Maria Sforza Pallavicino, *Vindicationes Societatis Iesu, Quibus multorum accusationes in eius institutum, leges, gymnasia, mores refelluntur aucotre Sfortia Pallavicino, Eiusdem Societatis Sacerdote*, Romae, Typis Dominici Malephi, 1649.
Francesco Panigarola, *Prediche di Monsig. Rever. Panigarola, Vescovo d'Asti, fatte da lui straordinariamente, e fuori de' tempi quadrigesimali. In varii luochi, & à varie Occasioni più illustri. Postillate dal R. P. F. Isidoro Rota Venetiano de' Minori Osservanti, & con maggiore utilità a Lettori ordinate. Con la Tavola delle cose più notabili, con Privilegio*, In Venetia, Appresso Gio. Battista Ciotti Senese al segno della Minerva, 1592.

Francesco Panigarola, *Prediche quadragesimali del Reverendiss. Monsig. Panigarola Vescovo d'Asti, dell'Ordine di S. Francesco de' Minori Osservanti, fatte da lui in Roma l'anno 1588*, *& recitate in S. Pietro*, in Venetia, Appresso Gio. Battista Ciotti Senese al segno dell'Aurora, 1599.

Francesco Panigarola, *Il predicatore di Francesco Panigarola, Minore osservante Vescovo d'Asti, Overo parafrase, commento e discorsi intorno al libro dell'Elocutione di Demetrio Falereo, di Francesco Panigarola*, In Venetia, Appresso Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti & Compagni, 1609.

Francesco Panigarola, *Prediche quadragesimali, Del Reverendiss. Monsig. Panigarola, Vescovo d'Asti, dell'Ordine di San Francesco de' minori osservanti, predicate da lui in San Pietro di Roma, l'anno 1577, con la tavola copiosissima delle cose notabili*, in Venezia, Appresso Pietro Miloco, 1617.

Bernardino Partenio, *Della imitazione poetica, di M. Bernardino Parthenio*, *al molto Reveren. Et Illust. Monsignor Melchior Biglia*, in Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560.

Camillo Pellegrino, "Il Carrafa, o vero della epica poesia", in: *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, 4 vol., vol. III, Roma/Bari, Laterza 1970, pp. 307–344.

Camillo Pellegrino, *Del concetto poetico*, a cura di Bernardo De Luca, Roma, Salerno 2019.

Antonio Pellegrino Orlandi, *Abcedario Pittorico: Nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura*, *di Scultura, e d'Architettura Diviso In Tre Parti*, In Bologna, per Costantino Pisatti, 1704.

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Ugo Dotti, Milano, Feltrinelli 2021 [1979].

Francesco Petrarca, *Lettere senili di Francesco Petrarca*, *volgarizzate e dichiarate con note da Giuseppe Fracassetti*, 2 vol., vol. II, Firenze, Le Monnier 1870.

Francesco Petrarca, *Opere latine*, a cura di Antonietta Bufano, 2 vol., Torino, UTET 1987 [1975].

Platone, *Cratilo*, traduzione di Emidio Martini, note di Caterina Licciardi, prefazione di Giovanni Reale, Milano, RCS 2012.

Plinio, *Storia naturale*, traduzioni e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi e Gianpiero Rosati, 5 vol., vol. V *Mineralogia e storia dell'arte* (Libri 33–37), Torino, Einaudi 1988.

Angelo Poliziano, *Rime*, edizione critica a cura di Daniela Delcorno Branca, Firenze, presso l'Accademia della Crusca 1986.

Giovanni Pontano, "Actius", in: id., *I Dialoghi, La fortuna, La conversazione*, a cura di Francesco Tateo, Firenze, Bompiani 2019, pp. 367–640.

Francesco Malatesta Porta, "Il Rossi, ovvero Del parere sopra alcune obbiezioni fatte dall'Infarinato Accademico della Crusca, intorno alla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, di Malatesta Porta, Lo Spento, Accademico Ardente", in: *Controversie sulla* Gerusalemme liberata, vol. III, Pisa, presso Niccolò Capurro 1828, pp. 61–264.

Quintiliano, *L'istituzione oratoria*, a cura di Rino Faranda e Piero Pecchiura, 2 vol., Torino, UTET 1996 [1968–1979].

Quintiliano, *Il capitolo* de risu *(*inst. or. *VI 3)*, a cura di Giusto Monaco, Palermo, Palumbo 1970 [1967].

Cesare Ripa, *Iconologia di Cesare Ripa Perugino*, Siena, Matteo Florimi, 1613.

Girolamo Ruscelli, *De Commentari della lingua italiana, del Sig. Girolamo Ruscelli Viterbese, Libri sette, Ne' quali con facilità, & copiosamente si tratta tutto quello, che alla vera & perfetta notitia di detta Lingua s'appartiene; hora posti in luce da Vincenzo Ruscelli, All'illustrissimo, & Eccellentissimo Sig. Iacomo Boncompagno Duca di Sora, & Governator Generale di S. Chiesa*, In Venetia, Appresso Damian Zenaro alla Salamandra, 1581.

Girolamo Ruscelli, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana, trattato di Girolamo Ruscelli, Nuovamente mandato in Luce, Nel quale va compreso un pieno & ordinatissimo Rimario, con la dichiaratione, con le regole, et col giudicio per saper convenevolmente usare ò schifar le voci nell'esser loro, così nelle prose come ne i versi*, In Venetia, Appresso Gio. Battista et Melchior Sessa Fratelli, 1558.

Leonardo Salviati, *Dello Infarinato Accademico della Crusca, Risposta all'*Apologia *di Torquato Tasso Intorno all'*Orlando Furioso, *e alla* Gierusalèm liberata, in Firenze, Per Carlo Meccoli e Salvestro Magliani, 1585.

Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, introduzione e commento di Carlo Vecce, Roma, Carrocci 2015 [2013].

Giulio Cesare Scaligero, *Iulius Caesaris Scaligeri De Causis linguae Latinae libri Tredecim*, Lugduni, Apud Sébastian Gryphium, 1540.

Giulio Cesare Scaligero, *Poetices Libri Septem*, Apud Antonium Vincentium, 1561.

Giovan Battista Spinelli, *Arte del comporre Lettere Italiane, Ove oltre de' precetti diramati à questa dall'arte Rettorica ragionasi de preggi maggiori della Rettorica. Similmente discorresi, e della morale, e della Società Civile, e di quella parte della eruditione, che unite ò apparente è nella propria cagione fruttano all'Idea d'una lettera, composta da D. Gio. Battista Spinello, Marchese del Sacro Romani Imperio, e Signore della Terra di S. Giorgio de' Prencipi di S. Giorgio Signori di Orcinovo, all'Eminentiss. e Rever. Signore, il Signore Cardinale Fra' Vincenzio Maria Orsini de Duchi di Gravina*, in Napoli, per Luc'Antonio di Fusco, 1678.

Tommaso Stigliani, "Stigliani: lettera sul Mondo Nuovo", in: *Per Marino*, a cura di Marzio Pieri, Padova, Liviana 1976, pp. 389–411.

Tommaso Stigliani, *Dell'Occhiale, Opera difensiva del Cavalier Fr. Tomaso Stigliani, Scritta in risposta al Cavalier Gio: Battista Marini, Dedicato all'Eccellentiss. Sig. Conte d'Olivares*, In Venetia, Appresso Pietro Carampello, 1627.

Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico, o sia, Idea dell'arguta et ingegniosa elocutione, che serve à tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica, esaminato co' principii del Divino Aristotele, dal Conte D. Emanuele Tesauro, Cavalier Gran Croce de' Santi Mauritio, e Lazaro, Accresciuta* dall'autore, in Venetia, Appresso Steffano Curti, 1682.

Tommaso d'Aquino, *Summa theologica*, 35 vol., vol. V, Studio Domenicano, Bologna 1997.

Torquato Tasso, *Dialoghi*, edizione critica a cura di Giovanni Baffetti, Introduzione di Ezio Raimondi, 2 vol., Milano, Rizzoli 1998.

Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi 1993 [1971].

Torquato Tasso, *Le prose diverse di Torquato Tasso, nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti*, a cura di Cesare Guasti, 2 vol., Firenze, Le Monnier 1875.

Torquato Tasso, *Le Rime di Torquato Tasso*, edizione critica a cura di Angelo Solerti, Bologna, Romagnoli/Dall'Acqua 1898.

Torquato Tasso, *Lettere Poetiche*, a cura di Carla Molinari, Parma, Fondazione Pietro Bembo 1995.

Torquato Tasso, "Petri Victorii Commentarii in librum Demetrii Phalerei de Elocutione", in: Guido Baldassarri, *La biblioteca del Tasso, I postillati «barberiniani»*, vol. I. *Postille inedite allo Scaligero e allo pseudo-Demetrio*, Bergamo, Quaderni del centro Studi Tassiani 1983, pp. 117–154.

Torquato Tasso, *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, con una premessa di Francesco Flora, Milano/Napoli, Ricciardi 1959.

Alessandro Tassoni, *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca d'Alessandro Tassoni, Col Confronto de' luoghi de' Poeti antichi di varie lingue*, in Modena, Appresso Giulian Cassiani, 1609.

Giovan Giorgio Trissino, "La Poetica (I–IV)", in: *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, 4 vol., vol. I, Roma, Laterza 1970, pp. 21–128.

Benedetto Varchi, *L'Ercolano, Dialogo di Messer Benedetto Varchi, nel quale si ragiona delle lingue, ed in particolare della Toscana e della Fiorentina*, vol. I, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani 1804.

Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architetti, di Giorgio Vasari, pubblicate per cura di una Società di Amatori delle Arti belle*, vol. I, Firenze, Le Monnier 1846.

Pietro Vettori, *Petri Victorii Commentarii in librum Demetrii Phalerei* de elocutione, Florentiae, In officina Iuntarum, Bernardi Filiorum, 1562.
Nicola Villani, *L'Uccellatura di Vincenzo Foresi All'*Occhial *del Cavaliere Fra Tomaso Stigliani Contro l'*Adone *del Cavaliere Gio: Battista Marini E alla* Difesa *di Girolamo Aleandro*, in Venetia, Appresso Antonio Pinelli, 1630.
Virgilio, *Bucoliche*, traduzione e note di Luca Canali, Prefazione di Paolo Di Stefano, Milano, RCS 1978–2012.
Virgilio, *Eneide*, Traduzione di Luca Canali, Introduzione e commento di Ettore Paratore, Milano, Mondadori 2011 [1985].
Celso Zani, *Rettorica Ecclesiastica e Civile di Fra Celso Zani de' Minori Osservanti, Vescovo di Città della Pieve*, in Roma, Appresso Lodovico Grignani, 1643.
Gabriele Zinano, *Sommarii di varie retoriche greche, latine, et volgari, Distintamente ordinati in Uno da Gabriele Zinano*, in Reggio, Appresso Hercoliano Bartholi, 1590.

Dizionari

Dizionario del lessico erotico, a cura di Valter Boggione e Giovanni Casalegno, Torino, UTET 2004.
Dizionario della lingua italiana, a cura Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini, vol. I, 2, Torino, UTET 1865.
Dizionario della lingua italiana, a cura di Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini, vol. II, 2, Torino, UTET 1869.
Grande Dizionario della Lingua Italiana, a cura di Salvatore Battaglia, vol. II *Balc-Cerr*, Torino, UTET 1995.
Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/> (ultima consultazione: 06.10.2022).
Vocabolario degli accademici della Crusca, in quest'ultima edizione da' medesimi riveduto, e ampliato, con aggiunta di molte voci degli Autori del buon secolo, e buona quantità di quelle dell'uso, consacrato All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signo Gio. Francesco Pisani, in Venetia, per Francesco Tramontino, 1686.

Studi critici

Elena Abramov-van Rijk, *Parlar Cantando: The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Berna, Lang 2009.
Elena Abramov-van Rijk, *Singing Dante: The Literary Origins of Cinquecento Monody*, Londra/New York, Routledge 2016 [2014].
Andrea Afribo, "Gravità e piacevolezza dal Bembo al Tasso. Appunti da una *querelle*", in: *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, vol. II, Firenze, Olschki 1999, pp. 411–430.
Andrea Afribo, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati 2002.
Stefano Agosti, "Funzioni anagrammatiche e rappresentazioni verbali nella poesia barocca: da Sponde e da Marino", in: *Il segno barocco. Testo e metafora di una civiltà*, a cura di Gigliola Nocera, Roma, Bulzoni 1983, pp. 199–222.
Giovanni Aquilecchia, "Da Bruno a Marino. Postilla all'*Adone* X 45", in: *Studi Secenteschi* 20, 1 (1979), pp. 89–95.

Guido Arbizzoni, “L’ambizione epica: *Gerusalemme distrutta* e *Strage degl’Innocenti*”, in: *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi, Atti del Convegno di Basilea, 7–9 giugno 2007*, a cura di Emilio Russo, Alessandria, dell’Orso 2009, pp. 209–236.

Erminia Ardissino, *Il Seicento*, Bologna, il Mulino 2005.

Erminia Ardissino, “Le *Dicerie sacre* del Marino e la predicazione di primo Seicento”, in: *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi, Atti del Convegno di Basilea, 7–9 giugno 2007*, a cura di Emilio Russo, Alessandria, dell’Orso 2009, pp. 165–184.

Erminia Ardissino, “*Vanitas vanitatum*: una lettura dell’*Adone*”, in: *Testo: studi di teoria e storia della letteratura e della critica* 79, 1 (2020), pp. 41–63.

Tancredi Artico, *Anatomia dell’epica da Tasso a Graziani* [tesi di dottorato, pdf], Pavia 2016, <research.unipd.it> (ultima consultazione: 30.09.2019).

Tancredi Artico, “Teoria e prassi del comico nell’epica tra fine Cinquecento e primo Seicento”, in: *Le forme del comico, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell’ADI (Associazione degli Italianisti), Firenze, 6–9 settembre 2017*, a cura di Francesca Castellano et al., Firenze, Società Editrice Fiorentina 2019, pp. 573–582.

Luigi Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova, Liviana 1974 [1957].

Guido Baldassarri, “Introduzione ai *Discorsi dell’arte poetica* del Tasso”, in: *Studi tassiani* 26 (1977), pp. 5–38.

Guido Baldassarri, *Il sonno di Zeus: Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni 1982.

Guido Baldassarri, “Introduzione”, in: *La biblioteca del Tasso, I postillati «barberiniani»*, vol. I. *Postille inedite allo Scaligero e allo pseudo-Demetrio*, Bergamo, Quaderni del centro Studi Tassiani 1983, pp. 7–34.

Guido Baldassarri, “Il Marino, ovvero la Poesia”, in: *Lectura Marini*, a cura di Francesco Guardiani, Ottawa, Dovehouse 1989, pp. 139–153.

Guido Baldassarri, “Un progetto di lavoro sullo *Stato rustico*”, in: *La tradizione della favola pastorale in Italia: modelli e percorsi, atti del Convegno di studi (Genova, 29–30 novembre–1 dicembre 2012)*, a cura di Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla e Simona Morando, Bologna, ArchetipoLibri 2013, pp. 205–242.

Ignazio Baldelli, “Elementi lontani dalla tradizione nel lessico dell’*Adone*”, in: *La critica stilistica e il Barocco letterario, Atti del secondo congresso internazionale di studi italiani*, a cura di Ettore Caccia, Firenze, Le Monnier 1958, pp. 146–153.

Giorgio Bàrberi Squarotti, “Il tragico negato: *Adone*, XIX”, in: *Critica letteraria* XXX, 2–3 (2002), pp. 441–452.

Giorgio Bàrberi Squarotti, *Le cortesie e le audaci imprese: moda, maghe e magie nei poemi cavallereschi*, San Cesario di Lecce, Manni 2006.

Andrea Battistini, “I manuali di retorica dei Gesuiti”, in: *La «Ratio studiorum». Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di Gian Paolo Brizzi, Roma, Bulzoni 1981, pp. 77–120.

Andrea Battistini / Ezio Raimondi, “Retoriche e poetiche dominanti”, in: *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, 9 vol., vol. III: *Le forme del testo, I. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi 1984, pp. 5–340.

Andrea Battistini, “Retoriche del Barocco”, in: *I capricci di Proteo, Percorsi e linguaggi del Barocco, Atti del Convegno di Lecce 23–26 ottobre 2000*, Roma, Salerno 2002, pp. 71–110.

Luca Beltrami, *Tra Tasso e Marino: Giovan Vincenzo Imperiali, Percorsi nella letteratura di primo Seicento*, Alessandria, dell’Orso 2015.

Utzima Benzi, *Francesco Panigarola (1548–1594), L'éloquence sacrée eau service de la Contre-Réforme*, Ginevra, Droz 2015.
Ottavio Besomi, *Ricerche intorno alla «Lira» di G. B. Marino*, Padova, Antenore 1969.
Ottavio Besomi, "Tommaso Stigliani: tra parodia e critica", in: *Studi secenteschi* 13 (1972), pp. 3–117.
Ottavio Besomi, *Esplorazioni secentesche*, Padova, Antenore 1975.
Patrizia Bettella, "La vecchiaia femminile nella poesia toscana del XV secolo", in: *Quaderni d'italianistica* XIX, 2 (1998), pp. 7–23.
Patrizia Bettella, "La vecchia guardiana e lo sguardo del poeta", in: *L'Italia nella lingua e nel pensiero*, a cura di Anthony Mollica e Riccardo Campa, 2 vol., vol. I, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato 2002, pp. 63–73.
Patrizia Bettella, *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*, Toronto, University of Toronto Press 2005.
Fulvio Bianchi / Paolo Russo (a cura di), *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano, Atti del convegno di Studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte, Savona, 3–6 novembre 1988*, Genova, Costa & Nolan 1993.
Danielle Boillet, "Clizio et Fileno dans l'*Adone* de Marino", in: *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi, Atti del Convegno di Basilea, 7–9 giugno 2007*, a cura di Emilio Russo, Alessandria, dell'Orso 2009, pp. 259–288.
Rita Bramante, "Il *Predicatore* di Francesco Panigarola", in: *Milano borromaica atelier culturale della Controriforma*, a cura di Maria Luisa Frosio Mandelli e Danilo Zardin, Milano, Biblioteca Ambrosiana/Bulzoni 2007, pp. 291–325.
August Buck, *Italienische Dichtungslehren: Vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tubinga, Niemeyer 1952.
August Buck, "Italien", in: *Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock*, a cura di August Buck, Klaus Heitmann e Walter Mettmann, Francoforte sul Meno, Athenäum 1972, pp. 7–252.
Maria Cristina Cabani, "Marino si diverte? Le armi del comico: gioco, scherzo e riso nell'*Adone*", in: *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca. Atti del convegno di studi, Genova, Auditorium di Palazzo Rosso 5–6–7 ottobre 2006*, a cura di Simona Morando, Venezia, Marsilio 2007, pp. 27–50.
Maria Cristina Cabani et al., "Il Seicento in poesia: categorie storiografiche e canone", in: *I cantieri dell'italianistica: Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo, Atti del XVIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Padova, 10–13 settembre 2014*, a cura di Guido Baldassarri et al., Roma, AdI 2016, pp. 1–20.
Anna Maria Calapaj Burlini, "Le indicazioni del Concilio di Trento circa la predicazione e la loro incidenza nella prassi", in: *L'omelia, Atti della XXXVIII settimana di studio dell'Associazione professori di liturgia*, a cura di Pierangelo Chiaramello, Roma, Edizioni liturgiche CVL 2012, p. 46–69.
Carlo Calcaterra, *Il Parnaso in Rivolta*, Bologna, il Mulino 1961.
Floriana Calitti, "Manso, Giovan Battista"; in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 69 (2007), pp. 148–152.
Enrico Canevari, *Lo stile del Marino nell*'Adone, *ossia analisi del Secentismo*, Pavia, Frattini 1901.
Maria Debora Capparelli, "Buchbesprechung zu: Teresa Staudacher, *Volendo far la favola affettuosa. Affektpoetik und Heidendarstellung bei Torquato Tasso;* Katharina Kerl, *Die doppelte Pragmatik der Fiktionalität. Studie zur Poetik der* ‚Gerusalemme Liberata'", in: *Romanistisches Jahrbuch* 67, 1 (2016), pp. 202–208.
Maria Debora Capparelli, *«… Odi un non so che …», Intorno all'ibridazione di tradizioni e novità nella* Gerusalemme Liberata, Napoli, Loffredo 2023 [Tesi di dottorato].

Carmelo Cappuccio, *Poeti e prosatori italiani*, 3 vol., vol. II *Dal Cinquecento al Settecento*, Firenze, Sansoni 1959.

Clizia Carminati, “L’autobiografia di Chiabrera secondo l’autografo”, in: *Studi Secenteschi* 45 (2005), pp. 3–44.

Clizia Carminati, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e Censura*, Roma/Padova, Antenore 2008.

Clizia Carminati, “Le postille di Stigliani al «Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuello» del Marino”, in: *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di Eraldo Bellini, Maria Teresa Girardi e Uberto Motta, Milano, V&P 2010, pp. 443–477.

Clizia Carminati, “Reti epistolari intro a Marino (e a Chiabrera)”, in: *Archilet: per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna: atti del Seminario internazionale di Bergamo, 11–12 dicembre 2014*, a cura di Clizia Carminati et al., Verona, QuiEdit 2016, pp. 67–78.

Clizia Carminati, *Tradizione, imitazione e modernità, Tasso e Marino visti dal Seicento*, Pisa, ETS 2020.

Clizia Carminati, “«L’original di mia mano s’abbrugi»: le carte di Giovan Battista Marino”, in: *Gli “scartafacci” degli scrittori. I sentieri della creazione letteraria in Italia (secc. XIV–XIX)*, a cura di Christian Del Vento e di Pierre Musitelli, Roma, Carocci 2022, pp. 187–206.

Clizia Carminati, “Commistione, ibridazione, amalgama nella poesia di Marino: struttura e imitazione nell’*Adone*” in: *Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen: Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*, a cura di David Nelting e Valeska von Rosen, Heidelberg, arthistoricum.net 2022, pp. 39–58.

Matteo Ceppi, *La biblioteca di Gio. Vincenzo Imperiale (Genova 1582–1648)*, Roma/Padova, Antenore 2020.

Paolo Cherchi, *La metamorfosi dell’*Adone, Ravenna, Longo 1996.

Paolo Cherchi, “Elementi ludici nel plagio mariniano”, in: *Quaderni d’italianistica* 21, 2 (2000), pp. 45–57.

Myriam Chiarla, “L’epistolario di Angelo Grillo nel dialogo culturale cinque-secentesco. Primi raffronti con le lettere manoscritte”, in: *Archilet: per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna: atti del Seminario internazionale di Bergamo, 11–12 dicembre 2014*, a cura di Clizia Carminati et al., Verona, QuiEdit 2016, pp. 321–331.

Myriam Chiarla, “«In stile e concetti burleschi»: riscritture parodiche petrarchesche nel Seicento italiano”, in: *Le forme del comico, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell’ADI (Associazione degli Italianisti), Firenze, 6–9 settembre 2017*, a cura di Francesca Castellano et al., Firenze, Società Editrice Fiorentina 2019, pp. 592–600.

Carmela Colombo, *Cultura e tradizione nell’*«Adone» *di G. B. Marino*, Padova, Antenore 1967.

Davide Conrieri, *Scritture e riscritture secentesche, Chiabrera, Marino, Tesauro, Segneri, Brignole Sale, Frugoni*, Lucca, Maria Pacini 2005.

Marco Corradini, “Il Marino sui monti. La lettera del 1615 da Parigi ad Arrigo Falconio”, in: id., *La tradizione e l’ingegno. Ariosto, Tasso, Marino e Dintorni*, Novara, Eikon 2004, pp. 81–94.

Marco Corradini, “Questioni di famiglia. Tasso, Marino, Stigliani”, in: *Studi secenteschi* 46, 324 (2005), pp. 45–69.

Marco Corradini, “Forme dell’intertestualità nel *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuello*”, in: *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi, Atti del Convegno di Basilea, 7–9 giugno 2007*, a cura di Emilio Russo, Alessandria, dell’Orso 2009, pp. 57–100.

Marco Corradini, “Forme dell’intertestualità nel *Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuello*”, in: id., *In terra di letteratura*, Lecce, ARGO 2012, pp. 15–68.

Marco Corradini, “Marino e la Bibbia”, in: id., *In terra di letteratura*, Lecce, ARGO 2012, pp. 69–106.

Marco Corradini, “Parodie mariniane”, in: id., *In terra di letteratura*, Lecce, ARGO 2012, pp. 165–178.

Marco Corradini, “Ragione, amore e sdegno nella *Gerusalemme liberata* e nell’*Adone*”, in: id., *In terra di letteratura*, Lecce, ARGO 2012, pp. 201–222.
Marco Corradini, “*Adone*: il tragico e la tragedia”, in: id., *In terra di letteratura*, Lecce, ARGO 2012, pp. 225–278.
Marco Corradini, “L’oro e l’alloro. Poesia e potere nel *Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuello* di Giovan Battista Marino”, in: *Las artes del elogio: estudios sobre el panegírico*, a cura di Jesús Ponce Cárdenas, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid 2017, pp. 159–184.
Marco Corradini, “Introduzione”, in: *Le forme del comico, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell’ADI (Associazione degli Italianisti), Firenze, 6–9 settembre 2017*, a cura di Francesca Castellano et al., Firenze, Società Editrice Fiorentina 2019, pp. 550–551.
Gustavo Costa, “Un annoso problema: Tasso e il Sublime”, in: *Rivista di estetica* 27 (1987), pp. 49–63.
Benedetto Croce, “I predicatori italiani del Seicento e il gusto spagnolo”, in: id., *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza 1911, pp. 163–188.
Benedetto Croce, “Sensualismo e ingegnosità nella lirica del Seicento”, in: id., *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza 1911, pp. 377–434.
Benedetto Croce, “Il concetto del Barocco”, in: *La Critica: Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia* 23 (1925), pp. 129–142.
Benedetto Croce, *Nuovi saggi della letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza 1931.
Franco Croce, “Nuovi compiti della critica del Marino e del marinismo”, in: *La Rassegna della Letteratura Italiana* 61 (1957), pp. 459–473.
Franco Croce, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni 1966.
Franco Croce, “Critica e trattatistica del Barocco”, in: *Storia della Letteratura italiana*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, 8 vol., vol. V *Il Seicento*, Milano, Garzanti 1967, pp. 473–518.
Francesca D’Alessandro, “Torquato Tasso e alcuni commenti cinquecenteschi al Petrarca”, in: *Aevum* 76, 3 (2002), pp. 737–759.
Guglielmo Felice Damiani, *Sopra la poesia del Cavalier Marino*, Torino, C. Clausen 1899.
Marcello De Grandi, *Musica in parole, Saggio di poesie con appunti di estetica, di metodologia critica e di storiografia letteraria*, Varese, Libreria S. Vittore 1983.
Marcello De Grandi, *Appunti di storia della letteratura. Dalla nascita della lingua italiana al milleseicento*, Milano, Gelmini 2014.
Vania De Maldé, “Percorsi intertestuali negli scritti polemici di Giovan Battista Marino”, in: *Bufere e molli aurette: polemiche letterarie dallo Stilnovo alla “Voce”*, a cura di Maria Grazia Pensa, Milano, Guerini 1996, pp. 81–118.
Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana e antologia*, a cura di Caterina Bassi e Elo Conte, 5 vol., vol. III, Gorle, VELAR 1990.
Carlo Delcorno, “Un avversario del Marino: Ferrante Carli”, in: *Studi Secenteschi* 16 (1975), pp. 69–150.
Daniela Delcorno Branca, “Il laboratorio del Poliziano. Per una lettura delle *Rime*”, in: *Lettere Italiane* 39, 2 (1987), pp. 153–206.
Giampaolo Dossena, *Storia confidenziale della letteratura italiana*, 4 vol., vol. IV *Il Cinquecento e il Seicento*, Milano, Rizzoli 1994.
Maria Antonietta Epifani, “«Verso i Cieli»: Parole, suoni e musica dall’*Inferno* al *Paradiso*”, in: *Treccani*, 14 giugno 2021, <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_322.html> (ultima consultazione: 09.12.2021).
Laura Fabris, “Francesco Panigarola. Un’oratoria del *docere*”, in: *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, Alessandria, dell’Orso 2009, pp. 421–434.
Luigi Fassò, “Panigarola, Francesco”, in: *Enciclopedia italiana* XXVI (1935), p. 195.

Francesco Ferretti, “Gli esordi dello «stil pietoso» di Angelo Grillo”, in: *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di Maria Luisa Doglio e Carlo Delcorno, Bologna, il Mulino 2007, pp. 107–140.

Francesco Ferretti, *Le muse del Calvario, Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi*, Bologna, il Mulino 2012.

Giulio Ferroni, “La teoria della lirica: difficoltà e tendenze”, in: *La «locuzione artificiosa», Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell’età del manierismo*, a cura di Giulio Ferroni e Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni 1973, pp. 11–32.

Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, 4 vol., vol. II *Dal Cinquecento al Settecento*, Milano, Einaudi, 1995 [1991].

Giulio Ferroni / Amedeo Quondam, *La «locuzione artificiosa», Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell’età del manierismo*, Roma, Bulzoni 1973.

Maddalena Fingerle, *Lascivia Mascherata, Allegoria e travestimento in Torquato Tasso e Giovan Battista Marino*, Berlino/Boston, De Gruyter 2022 [Tesi di dottorato].

Maddalena Fingerle, “Grottesco e grottesca nell’*Adone* di Giovan Battista Marino”, in: *Kreativität im Schnittpunkt der Observanzen, Italienische Literatur um 1600 zwischen Gegenreformation und Regelpoetik*, a cura di Maddalena Fingerle e Florian Mehltretter, Berlino/Boston, De Gruyter 2023, pp. 135–146.

Francesco Flora, *Storia della letteratura italiana*, 5 vol., vol. III *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Milano, Mondadori 1967 [1940].

Marc Föcking, Rime sacre *und die Genese des Barocken Stils*, Stoccarda, Steiner 1994.

Marc Föcking, “Meditation, Medialität, Medien. Bild und Text in der katholischen Meditation des italienischen 16. und 17. Jahrhunderts (Vincenzo Bruni S. J., Angelo Grillo OSB, Giovanni Valentini)”, in: *Reformation heute*, vol. IV *Reformation und Medien: zu den intermedialen Wirkungen der Reformation*, a cura di Johann Anselm Steiger, Lipsia, Evangelische Verlagsanstalt 2018, pp. 221–238.

Gianfranco Folena, “La mistione tragicomica e la metamorfosi dello stile nella poetica del Guarini”, in: *La critica stilistica e il Barocco letterario*, *Atti del secondo congresso internazionale di studi italiani*, a cura di Ettore Caccia, Firenze, Le Monnier 1958, pp. 344–349.

Carla Forno, “La metamorfosi del mito. Fra citazione e riscrittura: dallo *Stato rustico* dell’Imperiale all’*Adone* di Marino”, in: *L’*Adone *di Giovan Battista Marino, Mito – movimento* – maraviglia, a cura di Roberto Ubbidiente, Genzano, Aracne 2021, pp. 281–326.

Leopoldina Fortunati, “mostro”, in: *Universo del corpo*, IV: *Il corpo e le sue parole*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 2000, pp. 484–488.

Eugenia Fosalba, “Tracce di una precoce composizione (ca. 1525–1533) del *De Poeta* di Minturno. A proposito della sua possibile influenza su Garcilaso de la Vega”, in: *Critica letteraria* 173 (2016), pp. 627–650.

Eugenia Fosalba, “Ecos de la preceptiva minturniana en la concepción de las églogas de Garcilaso”, in: *Bulletin hispanique* 119, 2 (2017), pp. 555–572.

Michel Foucault, *Le parole e le cose*: *un’archeologia delle scienze umane*, trad. italiana a cura di Emilio Panaitescu, Milano, Mondadori 2018 [[fr.: *Les motes et les choses*, *Une archéologie des sciences humaines*, Parigi, Gallimard 1966].

Pierantonio Frare, “Poetiche del Barocco”, in: *I capricci di Proteo, Percorsi e linguaggi del Barocco, Atti del Convegno di Lecce 23–26 ottobre 2000*, Roma, Salerno 2002, pp. 41–70.

Pierantonio Frare, “La condanna etica e civile dell’Ottocento nei confronti del Barocco”, in: *Italianistica* 33, 1 (2004), pp. 147–166.

Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Francoforte sul Meno, Klostermann 1964.

Giorgio Fulco, “Giovan Battista Marino”, in: *Storia della letteratura italiana*, a cura di Enrico Malato, vol. V *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno 1997, pp. 597–652.
Giorgio Fulco, *La «meravigliosa» passione, Studi sul barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno 2001.
Giorgio Fulco, “L’inventario della Libreria del Collegio dei Nobili, 1768”, in: *Filologia e critica* 2/3 (2010), pp. 393–450.
Marc Fumaroli, *L’arte dell’eloquenza, Retorica e «res literaria» dal Rinascimento alle soglie dell’epoca classica*, trad. italiana a cura di Emma Bas, Margherita Botto e Graziella Cillario, Milano, Adelphi 2002 [fr.: *L’Âge de l’Éloquence, Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au sevil de l’époque classique*, Ginevra, Droz 1980].
Giovanni Getto, *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, 2 vol., vol. I *Marino*, Torino, UTET 1949.
Samuele Giombi: “L’oratoria sacra di Federico Borromeo e il suo trattato *De sacris nostrotum temporum oratoribus* (1632)”, in: *Letteratura in forma di sermone: i rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII–XVI, atti del seminario di studi (Bologna 15–17 novembre 2001)*, a cura di Ginetta Auzzas, Giovanni Baffetti e Carlo Delcorno, Firenze, Olschki 2003, pp. 159–187.
Samuele Giombi, “Francesco Panigarola nel quadro dell’oratoria sacra di età tridentina: aspetti storiografici in margine ad un recente libro”, in: *Rivista di storia della Chiesa in Italia* 70, 2 (2016), pp. 561–570.
Maria Teresa Girardi / Lucia Signori, “Daniele Barbaro letterato e il *Della Eloquenza*”, in: *Aevum* 71, 3 (1997), pp. 651–689.
Fabio Giunta, “Francesco Panigarola e la Scrittura come modello retorico: «la simplicità contra l’eloquenza»”, in: *Sotto il cielo delle scritture: Bibbia, retorica e letteratura religiosa (secc. XIII–XVI), atti del colloquio organizzato dal Dipartimento di Italianistica dell’Università di Bologna (Bologna, 16–17 novembre 2007)*, a cura di Carlo Delcorno e Giovanni Baffetti, Firenze, Olschki 2009, pp. 139–151.
Fabio Giunta, “L’*evidentia* delle passioni. Quintiliano nella poetica del Tasso”, in: *Lettere Italiane* 68, 3 (2016), pp. 445–475.
Fabio Giunta, *L’eloquenza militante per la Controriforma. Francesco Panigarola tra politica e religione*, Milano, FrancoAngeli 2018.
Hermann Grosser, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La nuova Italia 1992.
Jacopo Grosser, «Tanti e sì fatti suoni un suono esprime», *Metrica e stile della Gerusalemme Liberata*, Losanna 2014 [Tesi di dottorato, pdf], <serval.uni.ch> (ultima consultazione: 18.07.2020).
Francesco Guardiani, *La meravigliosa retorica dell’*Adone *di G.B. Marino*, Firenze, Olschki 1989.
Francesco Guardiani, *Lectura Marini*, Ottawa, Dovehouse 1989.
Francesco Guardiani, “I trastulli del cinghiale”, in: *Lectura Marini*, a cura di id., Ottawa, Dovehouse 1989, pp. 301–316.
Francesco Guardiani, “Il gran teatro del mondo, ovvero il mondo a teatro”, in: *Lectura Marini*, a cura di id., Ottawa, Dovehouse 1989, pp. 325–340.
Francesco Guardiani / Alessandro Martini, “Il Manierismo e Giovan Battista Marino”, in: *Colloquium Helveticum* 20 (1994), pp. 51–70.
Francesco Guardiani, “Le polemiche secentesche intorno all’*Adone* del Marino”, in: *I capricci di Proteo, Percorsi e linguaggi del Barocco, Atti del Convegno di Lecce 23–26 ottobre 2000*, Roma, Salerno 2002, pp. 177–198.
Marziano Guglielminetti, “L’autoritratto del Marino”, in: id., *Tecnica e invenzione nell’opera di Giambattista Marino*, Messina/Firenze, G. D’Anna 1964, pp. 9–58.

Marziano Guglielminetti, “Il Marino burlesco”, in: id., *Tecnica e invenzione nell’opera di Giambattista Marino*, Messina/Firenze, G. D’Anna 1964, pp. 59–106.
Marziano Guglielminetti, “Giovanni Battista Marino. La lirica, l’epica e la parodia”, in: id., *Manierismo e Barocco*, Torino, UTET 1990, pp. 357–412.
Bernhard Huss, “Anmerkungen zur Rezeption von Longins ‚Erhabenem‘ im Cinquecento”, in: *Romanistisches Jahrbuch* 62, 1 (2012), pp. 165–188.
Bernhard Huss, “Wenn Dichter Dichter porträtieren. Die literarischen Vergilbilder von Luigi Groto und Giovan Battista Marino”, in: *Charakterbilder, Zur Poetik des literarischen Porträts*, a cura di Angela Fabris e Willi Jung, Bonn, V&R 2012, pp. 179–196.
Bernhard Huss, *Diskursivierungen von Neuem: Fragestellungen und Arbeitsvorhaben einer neuen Forschergruppe*, Working Papers der FOR 2305 *Diskursivierungen von Neuem* 1 (2016), Freie Universität Berlin, pp. 1–18.
Bernhard Huss / Florian Mehltretter / Gerhard Regn, *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance*, Berlino/Boston, De Gruyter 2012.
Katharina Kerl, *Die doppelte Pragmatik der Fiktionalität. Studie zur Poetik der* Gerusalemme Liberata, Stoccarda, Steiner 2014 [Tesi di dottorato].
Elke Koch, “Konzepte von Emotionen und Affekt im Mittelalter”, in: *Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, a cura di Hermann Kappelhoff et al., Berlino, Metzler 2019, pp. 12–22.
Paola Lasagna, “Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento. Rassegna bibliografica (1990–2003)”, in: *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento: atti del Convegno di studi, Verona, 14–15 maggio 2003*, a cura di Gilberto Lonardi e Stefano Verdino, Padova, Esedra 2005, pp. 367–423.
Bruno Latour, *Non siamo mai stati moderni*, trad. italiana a cura di Guido Lagomarsino, Milano, Elèuthera 2009 [fr.: *Nous n’avons jamais été modernes*, Parigi, La Dècouverte 1991].
Guido Laurenti, “Il «Predicatore» di Francesco Panigarola tra letteratura e retorica sacra del tardo Cinquecento”, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 185 (2008), pp. 399–434.
Bruno Lavagnini, “Ermogene di Tarso”, in: *Enciclopedia italiana* 14 (1932), p. 250.
Vincenzo Lavenia, “Panigarola, Girolamo”, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 80 (2014), pp. 773–777.
Andrea Lazzarini, “Una testimonianza di Tommaso Stigliani. Palazzi e libri di disegno in una dichiarazione di poetica mariniana”, in: *Italianistica* 40, 1 (2011), pp. 73–85.
Andrea Lazzarini, “Poesia eroicomica e satira poetica: Tassoni, Bracciolini e Marino”, in: *Nuova Rivista di Letteratura Italiana* XVII, 1 (2014) pp. 107–147.
Uberto Limentani, “L’antisecentismo nella letteratura della prima metà del Seicento”, in: *La critica stilistica e il Barocco letterario*, *Atti del secondo congresso internazionale di studi italiani, Venezia, febbraio 1956*, a cura di Ettore Caccia, Firenze, Le Monnier 1958, pp. 253–260.
Hermann Lindner, “Mittlerer Stil”, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 12 vol., vol. V, a cura di Gert Ueding, Tubinga, Niemeyer 2001, col. 1366–1372.
Silvia Longhi, *Lusus: Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore 1983.
Ita Mac Carthy, *Women and the making of poetry in Ariosto’s* Orlando furioso, Leicester, Troubador 2007.
Rodolfo Macchioni Jodi, “Poesia bernesca e marinismo”, in: *La critica stilistica e il Barocco letterario*, *Atti del secondo congresso internazionale di studi italiani*, a cura di Ettore Caccia, Firenze, Le Monnier 1958, pp. 261–271.
Simona Mammana, “Lenzoni, Carlo”, in: *Dizionario biografico degli italiani* 64 (2005), pp. 395–397.
Francesco Mango, *Le fonti dell’*Adone *di Giambattista Marino*, Torino/Palermo, C. Clausen 1891.
Gian Piero Maragoni, “Orgonte e Armillo. Due ritratti fra le ottave dell’*Adone*”, in: *Filologia e critica* 2 (2011), pp. 287–298.

Giampiero G. Marincola, “L’epica lirica. Appunti su lessico e crisi nello *Stato rustico* di G. V. Imperiale e nell’*Adone* di G. B. Marino”, in: *Crisi e trasformazioni, Realtà e linguaggio, Atti del XI Congresso disciplinare dei Dottorandi e dottori di ricerca svoltosi presso l’Università degli Studi di Roma “Tor Vergata” nei giorni 18–20 giugno 2019*, a cura di Veronica Boccitto e Serena De Luca, vol. I, Roma, UniversitItalia 2020, pp. 141–152.

Alessandro Martini, “Marino postpetrarchista”, in: *Versants* 7 (1985), pp. 15–36.

Alessandro Martini, “Oltre l’idillio”, in: *Lectura Marini*, a cura di Francesco Guardiani, Ottawa, Dovehouse 1989, pp. 13–24.

Alessandro Martini, “L’autoelogio del Marino nel IX canto dell’*Adone*”, in: *Forme e occasioni dell’encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di Danielle Boillet e Liliana Grassi, Lucca, Pacini Fazzi 2012, pp. 237–256.

Renato Martinoni, *Gian Vincenzo Imperiale, politico, letterato e collezionista genovese del Seicento*, Padova, Antenore 1983.

Giancarlo Mazzacurati, *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori 1967.

Florian Mehltretter, “Das Ende der Renaissance-Episteme? Bemerkungen zu Giovan Battista Marinos Adonis-Epos”, in: *Die Frühe Neuzeit, Revision einer Epoche*, a cura di Andreas Höfele, Jan-Dirk Müller e Wulf Oesterreicher, Berlino/Boston, De Gruyter 2013, pp. 331–356.

Nicola Merola, “Chiabrera, Gabriello”, in: *Dizionario biografico degli italiani* 24 (1980), pp. 465–475.

Claudia Micocci, *Sondaggi sull’*Adone *di Marino*, Roma, Aracne 2009.

James V. Mirollo, *Giambattista Marino*, New York/Londra, Columbia University Press 1963.

Rocco Montano, *L’estetica del Rinascimento e del Barocco*, Napoli, Quaderni di Delta 1962.

Simona Morando, “Modernità e affetti nel Seicento letterario”, in: *Moderno e modernità: la letteratura italiana, Atti del XI congresso dell’Associazione degli Italianisti italiani (ADI)*, *Sapienza, Università di Roma, 17–20 settembre 2008*, a cura di Clizia Gurrieri, Angela Maria Jacopino e Amedeo Quondam, Roma 2009 [pdf, <italianisti.it>], pp. 1–17.

Simona Morando, “Petrarca al vaglio degli affetti. Su alcuni commenti primo-secenteschi”, in: *Lettere italiane* 63, 4 (2011), pp. 505–534.

Simona Morando, “Passions as Limits and Resources in 17th century Italian Literature: Giovambattista Marino’s *Adone* (1623)”, in: *The Human and its Limits*, a cura di Margareth Hagen, Randi Koppen e Margery Vibe Skagen, Oslo, Spartacus 2012, pp. 255–272.

Laura Moretti, “Daniel Barbaro: la vita e i libri”, in: *Daniele Barbaro 1514–70, Letteratura, scienza e arti nella Venezia del Rinascimento*, a cura di Susy Marcon e Laura Moretti, Venezia, Antiga 2015, pp. 15–32.

Guido Morpurgo-Tagliabue, “Aristotelismo e Barocco”, in: *Retorica e Barocco, Atti del III Congresso Interazione di Studi Umanistici, Venezia 15–18 giugno 1954*, a cura di Enrico Castelli, Roma, Bocca 1955, pp. 119–196.

Guido Morpurgo-Tagliabue, *Demetrio, Dello Stile*, Roma, Edizioni dell’Ateneo 1980.

Christian Mouchel, “San Filippo Neri e i Cappuccini. Retorica ed eloquenza dopo il Concilio di Trento”, in: *Italia francescana* 64 (1989), pp. 493–516.

David Nelting, “Frühneuzeitliche Selbstautorisierung zwischen Singularisierung und Sodalisierung (Francesco Petrarca, Pietro Bembo, Joachim Du Bellay)”, in: *Romanistisches Jahrbuch* 62, 1 (2012), pp. 188–214.

David Nelting, … formar modelli nuovi … *Marinos Poetik des „Neuen“ und die Amalgamierung des „Alten“. Bemerkungen aus dem Blickwinkel einer laufenden Forschergruppe*, Working Papers der FOR 2305 *Diskursivierungen von Neuem* 5 (2017), Freie Universität Berlin, pp. 1–18.

David Nelting, “Considerazioni intorno all’imitatio postrinascimentale di Giovan Battista Marino (Paratesti, *Adone* I)”, in: *L’*Adone *di Giovan Battista Marino, Mito – movimento* – maraviglia, a cura di Roberto Ubbidiente, Genzano, Aracne 2021, pp. 147–162.

David Nelting, “Giovan Battista Marinos Paratexte als Programm dichterischer ›Amalgamierung‹. Überlegungen zu einer möglichen Beschreibungskategorie barocker Poetik”, in: *Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen: Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*, a cura di id. e Valeska von Rosen, Heidelberg, arthistoricum.net 2022, pp. 19–38.

David Nelting, “Vigilanz und Observanz im *poema sacro*: Überlegung zur Vorrede von Gasparo Murtolas *Della creatione del mondo* (1608)”, in: *Kreativität im Schnittpunkt der Observanzen, Italienische Literatur um 1600 zwischen Gegenreformation und Regelpoetik*, a cura di Maddalena Fingerle e Florian Mehltretter, Berlino/Boston, De Gruyter 2023, pp. 173–192.

David Nelting, “ *… pianse la bella ninfa …* Emozioni nella *Lira* di Giovan Battista Marino”, in: *Riso, pianto, lacrime. Una storia letteraria delle emozioni*, a cura di Claudia Jacobi e Lisa Tenderini, Berlino/Boston, De Gruyter 2024, pp. 145–162.

James Olney Ward, *Giambattista Marino and the Greek Literary and Rhetorical Tradition*, Berkeley, University of California 1992 [Tesi di dottorato].

Ilaria Paltrinieri, “ *… quella mezzanità temperata di venusto e grave ch’altrui pare impossibile a conseguire …* : La sonorità in Marino e i suoi legami con il Cinquecento”, in: *Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen: Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*, a cura di David Nelting e Valeska von Rosen, Heidelberg, arthistoricum.net 2022, pp. 75–100.

Ilaria Paltrinieri, “Petrarca «burlesco» negli scritti giovanili di Giovan Battista Marino”, in: *«Nel dolce tempo de la prima etade». Petrarchismo e affetti tra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di Bernhard Huss e Nicolas Longinotti, Firenze, Cesati 2023, pp. 181–196.

Annabel M. Patterson, *Hermogenes and the Renaissance: Seven Ideas of Style*, Princeton, Princeton University Press 1970.

Francesca Pellegrino, “I giochi onomastici sui nomi degli artisti figurativi nei componimenti di G.B. Marino”, in: *Italianistica* 29, 2 (2000), pp. 251–261.

Cristina Teresa Penna, *Per* «agguagliar il suon de l’arme», *La* gravitas *del Tasso lirico nell’edizione Osanna 1591*, Pavia 2021 [tesi di dottorato, pdf], <iris.unipv.it> (ultima consultazione: 09.12.2021).

Gastone Pettenati, “Il Bembo sul valore delle «lettere» e Dionisio d’Alicarnasso”, in: *Studi di filologia italiana* 18 (1960), pp. 69–78.

Luca Piantoni, “Considerazioni su alcuni casi di intertestualità a partire da *Adone* VII 189–224”, in: *Seicento e Settecento* 8 (2013), pp. 91–103.

Luca Piantoni, “Per lo «Stato rustico» di Giovan Vincenzo Imperiale. Note stilistiche a un poema anti-narrativo”, in: *Lettere italiane* 66, 2 (2014), pp. 249–279.

Angelo Alberto Piatti, “«E l’uomo pietà da Dio, piangendo, impari». Lacrime e pianto nelle rime sacre dell’età del Tasso”, in: *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di Maria Luisa Doglio e Carlo Delcorno, Bologna, il Mulino 2007, pp. 53–106.

Federica Pich, “Il *Guiscardo* di Giulio Cortese e la poesia secondo scienza”, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 6, 2 (2001), pp. 321–350.

Marzio Pieri, *Per Marino*, Padova, Liviana 1976.

Marzio Pieri, “Diciannovesima rilettura”, in: *Lectura Marini*, a cura di Francesco Guardiani, Ottawa, Dovehouse 1989, pp. 317–324.

Bruno Porcelli, “Il luogo della peripezia e gli antimodelli del Marino”, in: *Lectura Marini*, a cura di Francesco Guardiani, Ottawa, Dovehouse 1989, pp. 213–226.

Giovanni Pozzi, *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento esemplificata sul p. Emmanuele Orchi*, Romae, Institutum Historicum Ord. Fr. Min. Cap., 1954.
Giovanni Pozzi, "Intorno alla predicazione del Panigarola", in: *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento*, *Atti del convegno di storia della Chiesa in Italia (Bologna, 2–6 settembre 1958)*, Padova, Antenore 1960, pp. 315–322.
Giovanni Pozzi, "Ludicra Mariniana", in: *Studi e problemi di critica testuale* 6 (1973), pp. 132–162.
Giovanni Pozzi, "Problemi e immagini del barocco letterario. I problemi", in: *Nuova secondaria* 5 (1987), pp. 24–29.
Giovanni Pozzi, "Anamorfosi poetiche nella maniera di cinque-seicento", in: id., *Alternatim*, Milano, Adelphi 1996, pp. 191–204.
Giovanni Pozzi, "Preliminari a Marino", in: id., *Alternatim*, Milano, Adelphi 1996, pp. 205–256.
Giovanni Pozzi, "L'ottava in forma di rosa", in: id., *Alternatim*, Milano, Adelphi 1996, pp. 257–262.
Mario Pozzi, *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, Torino, UTET 1988.
Amedeo Quondam, "Dall'«abstinendum verbis» alla «locuzione artificiosa». Il petrarchismo come sistema della ripetizione", in: *La «locuzione artificiosa», Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, a cura di Giulio Ferroni e Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni 1973, pp. 209–233.
Amedeo Quondam, *La parola nel labirinto*, Roma/Bari, Laterza 1975.
Ezio Raimondi, "Una data da interpretare (a proposito del *Cannocchiale aristotelico*)", in: id., *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze, Olschki 1961, pp. 51–76.
Ezio Raimondi, "Poesia della retorica", in: *Retorica e critica letteraria*, a cura di Lea Ritter Santini e Ezio Raimondi, Bologna, il Mulino 1978, pp. 123–150.
Francesco Paolo Raimondi, "Tracce vaniniane nell'*Adone* di Marino?", in: *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi, Atti del convegno di Basilea (7–9 giugno 2007)*, a cura di Emilio Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2009, pp. 347–384.
Gerhard Regn, "Barock und Manierismus. Italienische Anmerkungen zur Unvermeidbarkeit einer problemlästigen Begriffsdifferenzierung", in: *Europäische Barock-Rezeption*, a cura di Klaus Garber, 2 vol., vol. II, Wiesbaden, Otto Harrassowitz 2000, pp. 879–898.
Gerhard Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradion, Studien zur* Parte prima *der* Rime *(1591/1592)*, Tubinga, Narr 1987.
Gerhard Regn, "Systemunterminierung und Systemtransgression. Zur Petrarkismus-Problematik in Marinos *Rime amorose* (1602)", in: *Der Petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, a cura di Klaus W. Hempfer e Gerhard Regn, Stoccarda, Steiner 1993, pp. 255–280.
Gerhard Regn, "Metaphysische Fundierung und ästhetische Autonomie. Ambivalenzen barocker Kunstkonzeption in Marinos *Dicerie sacre*", in: *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, a cura di Joachim Küpper e Friedrich Wolfzettel, Monaco, Fink 2000, pp. 359–382.
Gerhard Regn, "Petrarca und die Renaissance", in: *Renaissance – Episteme und Agon*, a cura di Andreas Kablitz e Gerhard Regn, Heidelberg, Winter 2006, pp. 11–45.
Gerhard Regn, "Die Tragödie als *spettacolo gentil*: Poetik der *meraviglia* und hedonistische Weltmodellierung bei Marino", in: *Parthenope – Neapolis – Napoli*, *Bilder einer porösen Stadt*, a cura di Elisabeth Oy-Marra e Dietrich Scholler, Magonza, V&R 2018, pp. 87–116.
Gerhard Regn, "Idee der Lyrik und Poetik der Lust. Der *autocommento* von Torquato Tassos *Rime amorose* als Instrument der Selbstkanonisierung", in: *Poetische Selbstautorisierung in der Frühen Neuzeit, Denkvoraussetzungen und Modelle*, a cura di David Nelting e Rosemary Snelling-Gőgh, Berlino/Boston, De Gruyter 2021, pp. 277–304.
Paul Renucci, "Marino", in: *Storia d'Italia*, 6 vol., vol. II, 2 *Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, Torino, Einaudi 1974, pp. 1381–1387.

Roberto Ricciardi, “Conti (Comes, Comitum, De Comitibus), Natale (Hieronymus)”, in: *Dizionario biografico degli italiani* 28 (1983), pp. 454–457.

Chiara Richelmi, “Circulata melodia. L’armonia delle sfere nella *Commedia* di Dante Alighieri”, in: *De Musica. Annuario del Seminario Permanente di Filosofia della Musica* 5 (2001), <https://sites.unimi.it/gpiana/dm5/dm5dancr.htm> (ultima consultazione: 24.06.2022).

Giovanna Romei, “Dolce, Lodovico”, in: *Dizionario biografico degli italiani* 40 (1991), pp. 339–405.

Francesco Rossini, “Torquato Tasso, Antonio de’ Pazzi e Giovan Battista Strozzi: stanze in lode e in biasimo della donna”, in: *Le forme del comico, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell’ADI (Associazione degli Italianisti), Firenze, 6–9 settembre 2017*, a cura di Francesca Castellano et al., Firenze, Società Editrice Fiorentina 2019, pp. 560–572.

Roberto Rusconi, “Predicatori e predicazione (secoli IX–XVIII)”, in: *Storia d’Italia, Intellettuali e potere*, a cura di Corrado Vivanti, Torino, Einaudi 1981, pp. 951–1038.

Emilio Russo, “Le promesse del Marino. A proposito di una redazione ignota della lettera Claretti”, in: id., *Studi su Tasso e Marino*, Roma/Padova, Antenore 2005, pp. 101–188.

Emilio Russo, “Per un inedito capitolo burlesco attribuito al Marino”, in: *L’Ellisse* I (2006), pp. 193–208.

Emilio Russo, *Marino*, Roma, Salerno 2008.

Emilio Russo, “L’*Adone* a Parigi”, in: *Filologia e critica* 35, 2/3 (2010), pp. 267–288.

Emilio Russo, “Una nuova edizione del «Ragguaglio a Carlo Emanuele» del Marino, in: *Filologia italiana* 7 (2010), pp. 107–138.

Emilio Russo, “Castelvetro nel primo Seicento (Tassoni, Marino, Stigliani)”, in: *Atti e Memorie dell’Arcadia* 2 (2013), pp. 121–137.

Emilio Russo, “Sulle «amorose tenerezze» del Marino. Tra *Epitalami* ed *Adone*”, in : *Italique* 17 (2014), pp. 143–162.

Emilio Russo, “Percorsi di esegesi mariniana. Addenda per un commento all’*Adone*”, in: *Marino 2014, Atti della giornata di studi (Friburgo, 4 settembre 2014)*, a cura di Sandra Clerc e Andrea Grassi, Bologna, Emil 2016, pp. 53–72.

Emilio Russo, “Le lettere del Marino e la cultura di primo Seicento”, in: *Epistolari dal Due al Seicento*, a cura di Claudia Berra et al., Milano, Quaderni di Gargnano 2018, pp. 661–684.

Emilio Russo, “Marino e l’intreccio dei generi letterari, dalle *Rime* all’*Adone*”, in: *Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen: Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*, a cura di David Nelting e Valeska von Rosen, Heidelberg, arthistoricum.net 2022, pp. 59–74.

Emilio Russo / Franco Pignatti, “Imperiale, Gian Vincenzo”: in *Dizionario Biografico degli Italiani* 62 (2004), pp. 297–302.

Mirella Saulini, “Un nuovo manoscritto del «Christus Iudex» del padre Stefano Tuccio”, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, vol. 176, 1991, 1, pp. 196–221.

Claudio Scarpati, “Tasso, Sigonio, Vettori”, in: id., *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore 1982, pp. 156–200.

Claudio Scarpati, “Poetica e retorica in Battista Guarini”, in: id., *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore 1982, pp. 201–238.

Sonia Schilardi, La Murtoleide del Marino, Satira di un poeta “goffo”, Lecce, ARGO 2007.

Ulrich Schulz-Buschhaus, “Spielarten des Antipetrarkismus bei Francesco Berni”, in: *Der Petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, a cura di Klaus W. Hempfer e Gerhard Regn, Stoccarda, Steiner 1993, p. 281–331.

Ulrich Schulz-Buschhaus, “Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs «Barock»”, in:

Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie, a cura di Hans U. Gumbrecht e Ursula Link-Heer, Francoforte sul Meno, Suhrkamp 1985, pp. 213–233.

Ulrich Schulz-Buschhaus, "Intertextualität und Modernismus bei Giovan Battista Marino. Interpretationen zu den ‚Idilli pastorali' *La bruna pastorella* und *La ninfa avara*", in: *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, a cura di Joachim Küpper e Friedrich Wolfzettel, Monaco, Fink 2000, pp. 331–358.

Jerrold E. Seigel, *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism. The Union of Eloquence and Wisdom, Petrarch to Valla*, Princeton, Princeton University Press 1968.

Elisabetta Selmi, *'Classici e Moderni' nell'officina del* «Pastor Fido», Alessandria, dell'Orso 2001.

Elisabetta Selmi, "Il dibattito retorico sul verso tragico nel Cinquecento", in: *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento: atti del Convegno di studi, Verona, 14–15 maggio 2003*, a cura di Gilberto Lonardi e Stefano Verdino, Padova, Esedra 2005, pp. 63–104.

Elisabetta Selmi, "Preti, Guarini, Marino e dintorni: questioni di poesia e storia culturale nelle accademie del primo Seicento" in: *Ellisse* V (2010), pp. 47–90.

Elisabetta Selmi, "Pastorale in romanzo: un contributo per lo *Stato Rustico* di Gian Vincenzo Imperiale", in: *La tradizione della favola pastorale in Italia: modelli e percorsi, atti del Convegno di studi (Genova, 29–30 novembre–1 dicembre 2012)*, a cura di Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla e Simona Morando, Bologna, ArchetipoLibri 2013, pp. 243–280.

Elisabetta Selmi, "«I miracoli miei del bosco e di Rinaldo convengon alla poesia»: il c. XVIII della *Gerusalemme Liberata*", in: id., *Torquato Tasso: il «filosofo cortigiano» e il poeta senza confini*, Alessandria, dell'Orso 2017, pp. 109–130.

Maurice Slawinski, "The Poet's Senses: G. B. Marino's Epic Poem *L'Adone* and the New Science", in: *Comparative criticism* 13 (1991), pp. 51–81.

Maurice Slawinski, "La poetica di Giulio Cortese tra Campanella e Marino", in: *Bruniana & Campanelliana* 7, 1 (2001), pp. 127–153.

Giovanni Sopranzi, "Le tre redazioni dello *Stato rustico* di Giovanni Vincenzo Imperiale", in: Renato Reichlin e Giovanni Sopranzi, *Pastori barocchi fra Marino e Imperiale*, Friburgo, Edizioni universitarie 1988, pp. 75–140.

Elena Spangenberg Yanes, "Il *χρώμα* e la dottrina degli *status* negli scolii tardoantichi a Ermogene", in: *Res publica litteratrum, Studies in the Classical Tradition* 36 (2013), pp. 5–36.

Elena Spangenberg Yanes, "Sulla nozione di *color* e *χρώμα* nella retorica della prima età imperiale", in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 75 (2015), pp. 79–104.

Giorgio Stabile, "Camillo, Giulio, detto Delminio", in: *Dizionario biografico degli italiani* 17 (1974), pp. 218–230.

Teresa Staudacher, «Volendo far la favola affettuosa»*: Affektpoetik und Heidendarstellung bei Torquato Tasso*, Wiesbaden, Harrassowitz 2013 [Tesi di dottorato].

Hermann Steuding, "Feronia", in: W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, vol. 1, 2, Lipsia, B. G. Teubner 1890, col. 1477–1481.

Karlheinz Stierle, "Episches und lyrisches Pathos. Torquato Tassos *Canzone al Metauro*", in: *Interpretation: Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur*, a cura di Klaus W. Hempfer e Gerhard Regn, Wiesbaden, Steiner 1982, pp. 155–169.

Sara Stifano, "Da «La fuga» a «Gli errori»: la lotta per la sopravvivenza dentro e fuori l'«Adone»", in: *Letteratura e Potere/Poteri, Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Catania, 23–25 settembre 2021*, a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina e Carmelo Tramontana, Roma, AdI 2023, pp. 2–13.

Gennaro Tallini, "Sebastiani Minturno, Antonio", in: *Dizionario biografico degli italiani* 91 (2018), pp. 704–707.

Gennaro Tallini, *L'officio del Poeta: studi su Antonio Minturno*, Roma, Ali Ribelli Edizioni 2020.
Francesco Tateo, "La «bella scrittura» del Bembo e l'Ermogene del Trapezunzio", in: *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, 5 vol., vol. III *Umanesimo e rinascimento a Firenze e a Venezia*, Firenze, Olschki 1983, pp. 717–732.
Stefano Telve, "Modelli grammaticali e revisioni linguistiche ed editoriali delle *Osservationi nella volgar lingua* di Lodovico Dolce", in: *Per Lodovico Dolce, Miscellanea di studi*, a cura di Paolo Marini e Paolo Procaccioli, vol. I *Passioni e competenze del letterato*, Manziana, Vecchiarelli 2016, pp. 395–464.
Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana dell'abate Girolamo Tiraboschi*, vol. VII *Dall'anno MCCCCC, fino all'Anno MDC*, *Parte prima*, Napoli, A spese di Giovanni Muccis, 1781.
Giuseppe Toffanin, *La fine dell'Umanesimo*, Torino, Bocca 1920.
Franco Tomasi, "Forme e funzioni delle letture di Petrarca nel mondo delle Accademie", in: *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, a cura di Bernhard Huss e Sabrina Stroppa, Berlino, Freie Universität 2022, pp. 64–72.
Franco Tomasi, "La biblioteca del Tasso: problemi interpretativi e soluzioni filologiche", in: *Gli "scartafacci" degli scrittori. I sentieri della creazione letteraria in Italia (secc. XIV–XIX)*, a cura di Christian Del Vento e di Pierre Musitelli, Roma, Carocci 2022, pp. 163–186.
Nicola Turchi, "Feronia", in: *Enciclopedia italiana* XV (1932), p. 39.
Claudio Varese, "Teatro, Prosa, Poesia", in: *La Letteratura italiana*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. IX *Il Seicento, L'età barocca, Vico*, Milano, RCS 2001 [1967], pp. 71–628.
Antonio Vassalli, "Falsirena in musica: un'altra redazione del soliloquio d'amore", in: *Lectura Marini*, a cura di Francesco Guardiani, Ottawa, Dovehouse 1989, pp. 201–211.
María José Vega, "La poética hermogénica renacentista: Giovan Giorgio Trissino", in: *Castilla: Estudios de literatura* 16 (1991), pp. 169–188.
Stefano Verdino, "Il verso del *Torrismondo*", in: *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento: atti del Convegno di studi, Verona, 14–15 maggio 2003*, a cura di Gilberto Lonardi e Stefano Verdino, Padova, Esedra 2005, pp. 105–122.
Maria Virgili, "Le postille di Torquato Tasso al commento di Pier Vettori alla *Poetica* di Aristotele", in: *Aevum* 66, 3 (1992), pp. 539–569.
Bernard Weinberg, *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, 4 vol., Roma, Laterza 1970.
Rainer Zaiser, *Inszenierte Poetik, Metatextualität als Selbstreflexion von Dichtung in der italienischen Literatur der frühen Neuzeit*, Münster, LIT 2009.
Giuseppe Zonta, "Rinascimento, Aristotelismo e Barocco", in: *Giornale storico della letteratura italiana* 104 (1934), pp. 185–240.

6 Indice dei nomi

Il seguente indice comprende esclusivamente personalità biografiche dell'Antichità, del Medioevo e della prima età moderna, nonché autori e autrici di studi critici moderni e contemporanei, con la sola esclusione di Giovan Battista Marino, oggetto del presente studio. Sono altresì esclusi i personaggi fittizi e le istanze mitologiche.

Abbacinato Accademico Abbagliato 311–312
Abramov-van Rijk, Elena 119, 131, 158–159, 161
Achillini (Acchillini), Claudio 1, 3–5, 9, 11–14, 20, 24, 55, 253, 268, 270, 302–303, 305–306, 354–356, 407, 421, 471, 481, 486
Adriani, Marcello 384
Afribo, Andrea 53, 60, 79–81, 83, 86–88, 114, 122, 124, 131, 133, 139–140, 168, 181, 199
Agnelli, Scipione 308, 311
Agosti, Stefano 60
Agostino, santo 212, 218–219, 226–234, 399, 502, 506
Aldobrandini, Pietro 356
Aleandro, Girolamo 306, 327, 471
Aleardi, Lodovico 273
Alighieri, Dante 15, 48, 65–66, 101, 120, 175, 177, 186–187, 189, 393, 402, 429, 434, 484
Alonzo, Giuseppe 410, 412, 447, 481
Anacreonte 4
Anelante Accademico Assetato 311
Angeriano, Girolamo 347
Aprosio, Angelico 327
Apuleio, Lucio 381
Aquilecchia, Giovanni 22
Arbizzoni, Guido 412
Ardissino, Erminia 30, 83, 86, 136, 208, 216, 273, 475, 478
Aretino, Pietro 362, 363, 446
Argenti, Filippo 402
Ariosto, Ludovico 5, 15, 21, 45, 275, 382, 384–385, 484–485
Ariosto, Orazio 275
Aristotele 7, 57, 75, 90–93, 95, 113, 150, 182, 379–380, 388, 391–392, 469, 472, 486, 490–492, 515
Armanni, Vincenzo 362, 371
Aromatari (degli), Giuseppe (Falcidio Melampodio) 97, 136–138, 201
Artico, Tancredi 32, 45, 376, 467
Azzolini, Giovanni 208

Baldacci, Luigi 64, 66
Baldassarri, Guido 1, 47, 95, 169, 170, 178, 181, 200, 298, 304, 311, 361, 477, 482–484
Baldelli, Ignazio 357, 371
Barbaro, Daniele 56, 73, 108, 113–118, 130, 140–148, 150–154, 156–162, 201, 236, 241, 262
Barbaro, Ermolao 116
Barbazza, Andrea 306-307, 354–355, 410
Bàrberi Squarotti, Giorgio 39, 44, 47, 49–50, 361, 369, 375–376, 475
Bardi de', Giovanni 376
Battistini, Andrea 70, 208, 214, 216, 495
Beccuti, Francesco (Coppetta) 456
Beda 506
Bellarmino, Roberto 479–480, 505–511, 516, 527
Bellini, Bernardo 125, 357
Beltrami, Luca 86, 297–301, 303–304, 307, 460, 517
Bembo, Pietro 15, 31, 53, 55–56, 58, 63–91, 96–97, 99–101, 104–109, 112, 115–118, 124, 131, 135–139, 161, 163, 168, 190, 193–197, 199, 201, 224, 234, 236–237, 243, 245–246, 248, 251, 256, 293, 312, 319–320, 383, 484, 522
Beni, Antonio 311
Beni, Paolo 376
Benigni (Benigno), Domenico 306
Bentivoglio, Ercole 359
Benzi, Utzima 210, 216
Berni, Francesco 269, 357, 364
Besomi, Ottavio 3, 208, 271, 297, 305, 307, 309, 311, 314–315, 330, 349, 355, 408
Bettella, Patrizia 363, 365, 374, 405
Bianchi, Fulvio 2
Boccaccio, Giovanni 85, 220–221, 224, 243, 246, 387, 398–399, 402, 415, 457–458, 484
Boezio, Severino 399

Open Access. © 2025 the author(s), published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

https://doi.org/10.1515/9783112212011-006

Boiardo, Matteo Maria 15
Boillet, Danielle 21, 300
Bolognetti (Bolognetto), Francesco 392
Boncompagni (Boncompagno), Giacomo 175
Bonifacio, Baldassarre 515
Borghini, Vincenzo Maria 168
Borromeo, Carlo 207, 209–210
Borromeo, Federico 210, 214–215, 218–219, 463
Botero, Giovanni 481
Bracciolini, Francesco 278, 299, 306, 311, 485
Bramante, Rita 203, 210, 217, 250–251
Bruni, Antonio 257, 286–287, 306, 358, 397
Bruni, Vincenzo 203
Bruno, Giordano 9, 57, 73, 76, 91, 369, 371, 416, 457
Buck, August 398, 461, 490, 493

Caccianemici, Francesco Maria 354
Cabani, Maria Cristina 1, 44, 297, 361
Calapaj Burlini, Anna Maria 206
Calcaterra, Carlo 52, 102
Calitti, Floriana 108
Cambiaso (Cangiasi), Luca 518
Camões de, Luis 327
Campanella, Tommaso 7, 98, 102
Campanile, Filiberto 274
Campeggi, Ridolfo 4, 279, 311, 354
Canevari, Enrico 61
Caporali, Cesare 269, 357
Capparelli, Maria Debora 185, 366, 464
Cappuccio, Carmelo 64
Carli, Ferrante 270, 278, 354, 359
Carlo Emanuele di Savoia 1–2, 19, 30, 33–34, 263–264, 356, 410, 445–447, 450–451
Carlo V 297
Carminati, Clizia 2, 37, 49, 52, 61, 84, 263, 270, 278, 280, 306–307, 353–354, 362, 367, 371, 409–410, 416, 419–421, 428, 445–447, 449, 456, 459, 462, 474–475
Caro, Annibale 85, 253, 480
Carrega, Domenico 311
Casoni (Casone), Guido 208, 306
Castello, Bernardo 35, 297, 481
Castelvetro, Giacomo 84–85
Castelvetro, Ludovico 95, 171, 253, 392, 480, 486
Castiglione, Baldassarre 386
Caterina d'Asburgo 450
Catullo, Gaio Valerio 103, 484
Cavalcanti, Bartolomeo 56, 73, 108, 111–114, 129–130, 148–162, 166, 201, 236, 241, 254, 274, 350, 440
Cavalcanti, Guido 405
Cebà, Ansaldo 299, 311
Cellini, Benvenuto 285
Ceppi, Matteo 306, 350
Cherchi, Paolo 27, 38, 43, 53, 467, 476
Chiabrera, Gabriello 2, 4, 6, 198, 202, 208, 252, 254, 297–300, 305–306, 327, 481, 485, 500, 520
Chiarla, Myriam 84, 298, 301, 477
Chiavacci Leonardi, Anna Maria 48, 429
Cibo, Francesco 311
Cicerone, Marco Tullio 5, 57, 64, 76–78, 86, 90, 93–94, 147, 173–174, 178, 181–182, 184, 211, 220, 222–227, 232, 244, 275, 284, 327, 350, 360
Cicotti, Claudio 327, 362, 371
Cino da Pistoia 65–66
Ciotti, Giovan Battista 204, 270, 355, 413, 518
Claretti, Onorato 1, 8, 10, 12–14, 20, 33, 209, 282, 285, 353, 357, 484–485
Claudiano, Claudio 43, 272, 397, 446
Colombo, Carmela 30, 300, 305, 307, 357
Colombo, Cristoforo 2–4, 21–22, 270
Comanini, Gregorio 287
Concini, Concino 265, 356
Conrieri, Davide 327
Conti, Natale 210
Coppini, Aquilino 268–270
Corbellini, Aurelio 311
Corradini, Marco 1, 24, 32–34, 38, 254, 263–265, 268, 287, 353–354, 356–357, 364, 366, 371, 410, 418, 419, 445–446, 452, 458–459, 473, 475, 477–478
Cortese, Giulio 56, 97–98, 101–106, 268, 294
Costa, Gustavo 184
Crescenzi, Melchiorre 481
Crispolti, Cesare 106–107, 138–139, 201
Croce, Benedetto 6, 50, 217, 219, 271, 520
Croce, Franco 1, 6–8, 24, 37, 252, 271, 328, 465

D'Alessandro, Francesca 174
D'Alessandro, Gian Pietro 327, 362, 371
Damiani, Guglielmo Felice 61

D'Andrea, Vincenzo 280
Daniello, Bernardino 96
D'Arco, Livia 500
De Granada (Granata), Luis 207, 220, 239–240
De Grandi, Marcello 59
Delcorno, Carlo 204, 214, 263, 270, 462
Delcorno Branca, Daniela 365, 374, 405
Del Pezzo, Camillo 105
Della Casa, Giovanni 168, 170, 172-173, 176-177, 189, 355, 456-457, 484
Della Cella, Scipione 311
Della Porta, Giovan Battista 98
Delminio, Giulio Camillo 56, 78, 89–90, 93–94, 109–110, 267, 350
De Luca, Bernardo 267, 302
De Maldé, Vania 1, 10, 253, 270, 280, 355, 407–408, 480–482, 485–486
Demetrio Falereo (pseudo Demetrio) 5, 56–57, 73, 75, 77, 86–87, 89–90, 93–96, 107, 136–140, 145–147, 153, 168–171, 173–174, 176–185, 188–194, 198–200, 210–211, 213–226, 228–234, 236–243, 245, 248–251, 262–263, 269, 271–272, 274–278, 288–295, 312, 320, 336, 350, 360–361, 377–378, 384, 390–391, 394–399, 401–404, 408, 461–462, 472, 494–497, 511, 522–525
Demostene 74, 119, 174, 283, 292
De Sanctis, Francesco 7–8, 11, 52, 253, 479, 516
De Simeonibus, Gasparo 306
Dionigi di Alicarnasso, Dionisio 57, 66, 75, 78, 82, 106, 180, 189, 194, 197, 284–285
Dionisotti, Carlo 65, 99, 138, 161, 196
Di Somma, Agazio 306
Dolce, Ludovico 56, 108–111, 117–118, 120, 199, 239, 350
Domizio Afro 130
Donadi, Francesco 82, 197
Dossena, Giampaolo 479
Durante, Pietro 468

Enrico IV di Francia 460
Epifani, Maria Antonietta 430
Ermogene di Tarso 5, 56–57, 71–74, 76–78, 82–84, 86–91, 94–96, 98, 107–109, 111–120, 124–125, 128–133, 135–142, 144–158, 162, 165–167, 169, 173, 179–184, 189–190, 193, 199–200, 210, 230–231, 236, 241, 246, 256, 261, 263, 267–269, 271–274, 279, 282–285, 289–294, 319, 350, 461, 472, 494–495, 497, 511, 522–524
Errico, Scipione 45, 327

Fabris, Laura 204, 207, 209–210, 235, 244, 288
Falconio, Arrigo 254, 357, 364
Fassò, Luigi 216, 486, 496
Ferrari, Benedetto 404
Ferretti, Francesco 86, 462
Ferroni, Giulio 63, 65, 101–102, 105, 107, 132, 409
Fiamma, Gabriele 203, 208, 210, 231
Ficino, Marsilio 66
Filippo II 101
Filostrato 392
Fingerle, Maddalena 5, 26, 266, 361, 462, 467
Fiorentino (Nannini), Remigio 208
Fioretti, Benedetto (Udeno Nisiely) 89, 337
Flora, Francesco 62, 67, 253
Föcking, Marc 86, 203–204, 208, 213, 218, 220, 223, 235, 435, 462
Folena, Gianfranco 355, 494
Forno, Carla 304, 307, 313–314, 447
Fortunati, Leopoldina 366
Fosalba, Eugenia 121, 135
Foucault, Michel 29
Fracastoro, Girolamo 396–397
Frare, Pierantonio 216, 251–252, 355, 479, 486, 493, 495
Friedrich, Hugo 60, 67, 201, 409
Fulco, Giorgio 7, 14, 22, 24–25, 52, 108, 274, 279, 354, 356
Fumaroli, Marc 14, 31, 204, 207, 214, 226, 461, 502

Galilei, Galileo 20–22, 29, 45
Gessi, Francesco 306
Getto, Giovanni 53
Giacomo I d'Inghilterra 480
Giombi, Samuele 205, 210, 212, 214, 463
Giovanni, evangelista 400, 423
Giraldi Cinzio, Giovan Battista 199, 392, 496
Girardi, Maria Teresa 111, 113–115, 263
Girolamo, santo 204, 212
Giunta, Fabio 204, 207, 209, 215, 219, 225, 465
Gonzaga, Fernando 311
Gradić (Gradi), Stefano 474

Grazzini, Anton Francesco 357
Gregorio XIII 204
Gregorio I, Magno 504
Grillo, Angelo 56, 84–86, 192–193, 203, 207–208, 252, 254, 297, 300, 305, 311–312, 435, 462–463, 474–475, 508, 510, 516
Grisanteo, Gioseffo 308
Grosser, Hermann 56, 71–72, 76, 87, 95, 108, 111–112, 114, 120, 124, 129, 132, 138–139, 149, 152, 157, 168–169, 181, 190, 262, 290–291, 293–294
Grosser, Jacopo 168
Groto, Luigi 288
Guardiani, Francesco 35–37, 369, 423, 427, 471, 499
Guarini, Alessandro 3–4
Guarini, Giovanni Battista 253, 305, 311, 355, 446, 450, 479–491, 493–497, 515–516, 527
Guasco, Annibale 311
Guasti, Cesare 173, 457
Guglielminetti, Marziano 4, 35, 45, 97, 267, 278, 357
Guinizelli, Guido 434

Huss, Bernhard 9, 60, 104, 121, 139, 184, 217, 262, 288, 353, 381

Imperiale (Imperiali), Giovan Vincenzo 2–5, 54, 86, 193, 253–255, 296–350, 431, 446–447, 450, 456, 460, 516–517, 520, 524–525
Ipponatte di Efeso 276–277, 379
Isocrate 107, 145, 174, 178–179

Kerl, Katharina 464
Koch, Elke 463

Lasagna, Paola 515
Lascaris, Costantinos 66, 79
Latour, Bruno 9–10, 207
Laurenti, Guido 203, 208, 210, 213, 215, 230, 235, 249–250, 295
Lavagnini, Bruno 57, 73, 76, 91
Lavenia, Vincenzo 209–210
Lazzarini, Andrea 97, 278, 280, 285, 287, 296, 316, 408
Lempp, Ulrich 57, 71–74, 77–78, 129, 283
Lenzoni, Carlo 56, 97–101, 106
Limentani, Uberto 356
Lindner, Hermann 138
Lombardo, Giovanni 57, 75, 191–192, 277, 288, 292, 337, 360, 377, 379, 384, 388, 396
Longhi, Silvia 353, 359, 361, 364, 477
Longino 184
Loredano, Giovan Francesco 306
Luca, evangelista 523
Lucano, Marco Anneo 370–371
Lucrezio, Tito Caro 43
Luigi XIII di Francia 16, 265

Mac Carthy, Ita 382
Macchioni Jodi, Rodolfo 357, 364, 366
Mai, Miguel 121
Malacreta (detto il) Accademico 489
Malatesta Porta, Francesco 56, 71, 201–202
Mammana, Simona 98
Mango, Francesco 6, 29, 53, 355, 381, 457
Manso, Giovan Battista 108
Maragoni, Gian Piero 1, 425
Marco, evangelista 233
Marinati, Aurelio 96
Marincola, Giampiero G. 302
Marini, Nicoletta 145, 292, 377, 382, 384
Martini, Alessandro 21, 299–300, 302, 304, 306, 313, 355, 366, 460, 477, 483, 499
Martinoni, Renato 297–299, 305, 314
Matteo, evangelista 233
Matteo di Conca, principe di Capua 72, 272
Maurizio di Savoia 106
Mazzacurati, Giancarlo 32, 63–64, 66
Mazzali, Ettore 46, 170, 391–392, 397
Medici de', Maria 37, 265
Mehltretter, Florian 5, 60, 121, 139, 262, 303, 475
Melchiori, Tomaso 358
Merola, Nicola 299
Metastasio, Pietro 479
Micocci, Claudia 26
Minturno, Antonio (Sebastiani) 56, 78, 80, 83, 87, 108, 114, 119–125, 127-128, 130–135, 147, 152, 158, 161–168, 170, 174, 184, 193, 197–200, 239, 241
Mirollo, James V. 53
Molinari, Carla 168, 171, 177–178
Montano, Rocco 64
Morando, Simona 44, 298, 301, 464, 475, 478

Moretti, Laura 116
Morpurgo-Tagliabue, Guido 57, 73, 75, 89, 93, 139, 378, 388, 391, 475
Mosco 482
Mouchel, Christian 204, 231
Murtola, Gaspare 2, 5–6, 19, 32, 204, 254, 263, 270, 278, 280, 357, 359, 407, 278, 480–481, 485, 520
Museo 482
Musso, Cornelio 210, 231
Muzio, Girolamo 168, 199, 389

Nelting, David 5, 9–10, 14, 104, 209, 282, 286, 393, 500
Neri, Filippo 204, 207
Nonno di Panopoli 272, 316, 327, 397
Nores de, Giason 480, 486, 492–493

Oddi (degli), Niccolò 202
Olivares (conte di), Gaspar de Guzman y Pimentel 43
Olney Ward, James 72, 272–273
Omero 5, 43, 174, 178, 180, 376, 383, 386, 392, 394-395
Orazio, Quinto Flacco 275, 372, 383, 453, 467
Orchi, Emanuele (Emmanuele) 208
Orsini, Cesare 311
Ovidio, Publio Nasone 43, 269, 442, 460

Paleotti, Gabriele 210
Pallavicino, Sforza Francesco Maria 252
Paltrinieri, Ilaria 9, 316, 353
Panigarola, Francesco (Girolamo) 55–56, 58, 75, 77, 86–87, 97, 109, 112, 151, 178–179, 191–192, 203–205, 207–251, 275–277, 293, 295, 360–361, 377, 379, 381–390, 394, 397–402, 408, 480, 500–508, 511–514, 516, 523, 527
Paoli, Pierfrancesco 306
Paolo, apostolo e santo 204, 211–212, 220, 400
Partenio, Bernardino 56, 80, 87–89, 108, 120, 147, 350, 434
Passavanti, Jacopo 231
Patrizi, Francesco 110
Patterson, Annabel M. 57, 71–73, 76, 87, 90, 109, 120, 124, 139, 152, 190, 290
Pazzi de', Antonio 363
Pellegrino, Camillo 12, 84, 94, 101, 107, 143, 193, 267–268, 275, 286
Pellegrino, Francesca 362
Pellegrino Orlandi, Antonio 398
Penna, Cristina Teresa 168, 181, 303
Peri, Giacomo 311
Persio, Aulo Flacco 327
Petracci, Pietro 84–85, 311
Petrarca, Francesco 15, 48, 65–66, 79–81, 97, 104, 107, 109–111, 120, 127, 131, 136–138, 173–175, 187, 192, 196, 239, 241, 243–244, 256, 277, 353, 355, 366, 393, 398–399, 403, 434, 434, 446, 449, 458, 461, 464, 484, 494, 508
Pettenati, Gastone 82
Piantoni, Luca 278, 311, 356, 420
Piatti, Angelo Alberto 506
Pich, Federica 98, 102
Pico della Mirandola, Giovanni 31, 65–66
Pieri, Marzio 21, 35–37, 209, 269–271, 285, 305, 356, 408, 423–424, 471, 480
Pignatti, Franco 297, 306, 517
Pindaro 4, 133, 482
Platone 77, 82, 85, 129, 174, 182, 202, 273, 281, 399
Plutarco 183, 397–398
Poliziano (Ambrogini), Agnolo 365, 373–374, 381, 405–407, 533, 539
Pontano, Giovanni 132–135
Porcelli, Bruno 361, 369, 371–372
Porcelletti (Porcelletto), Ludovico 408
Pozzi, Giovanni 7, 16–17, 21–22, 25–28, 30, 32, 35–38, 43, 48–49, 53, 59, 61, 207–208, 216, 218, 265–266, 297, 307, 311, 313, 325, 327, 347, 361–362, 365, 368–369, 412–416, 419, 425, 429, 439, 456, 462, 467, 482–484
Pozzi, Mario 98, 117
Preti, Girolamo 253, 279, 355, 467, 481, 486
Pulci, Luigi 15, 468

Quintiliano, Marco Fabio 5, 61, 90, 93–94, 130, 174, 178, 211, 242, 247, 284, 324, 350, 377–378, 465
Quondam, Amedeo 12, 63, 77, 102, 104, 356, 369, 400, 464

Raimondi, Ezio 55, 136, 176, 178, 188–189, 208, 216, 495

Raimondi, Francesco Paolo 22
Regn, Gerhard 6, 21, 60, 65, 77, 83, 121, 139, 262, 266, 290, 357, 366, 393–394, 451, 461
Regosa, Alessandro 481, 499–500
Renucci, Paul 22
Ricciardi, Roberto 210
Richelmi, Chiara 429
Rinieri, Mario 311
Ripa, Cesare 457
Romei, Giovanna 110
Rossini, Francesco 363, 382
Ruffino, Alessandra 209, 480
Ruscelli, Girolamo 168, 175–176, 187, 189, 192–193, 199
Rusconi, Roberto 203, 205–206, 210, 218
Russo, Emilio 1–2, 9, 12, 15, 17–22, 24, 27, 29–31, 38, 41, 43–44, 48, 51–52, 98, 120, 204, 216, 254, 257, 260, 263, 265, 268–274, 279–281, 285–287, 297, 305–306, 316, 327, 347–348, 353–355, 357, 359, 361–362, 364–365, 369–370, 372, 403, 408–410, 412, 417, 423, 425, 428, 437, 441–442, 444, 453, 456, 460, 472, 474–476, 480, 482–483, 485–486, 517–518
Russo, Paolo 2

Saffo 4, 276, 290, 379, 382, 404
Salinero, Giulio 311
Salomoni, Giuseppe 405
Salviani, Gasparo 481, 485
Salviati, Leonardo 56, 71, 318
Sannazaro, Iacopo (Azio Sincero) 132–133, 135, 348, 434, 446, 484
Sanvitale, Fortuniano 280, 410
Sarrocchi, Margherita 484
Saulini, Mirella 515
Scalabrini (Scalabrino), Luca 177
Scaligero (della Scala), Giulio Giuseppe 78, 108, 114, 120, 169–170, 181–185, 262
Scardino, Peregrino 311
Scarpati, Claudio 176, 263, 486, 493–495
Schiaffino, Agostino 311
Schilardi, Sonia 254, 408
Schulz-Buschhaus, Ulrich 235, 328, 357
Seigel, Jerrold E. 461
Selmi, Elisabetta 23, 301, 481, 487, 490, 492, 494–495, 515
Seneca, Lucio Anneo 284
Senofonte 182, 401
Sigismondo d'India 405
Signori, Lucia 111, 113–115
Simonetti, Manlio 226, 228, 234
Simonide 4
Slawinski, Maurice 22, 102–103, 286
Sofocle 490
Sopranzi, Giovanni 3, 298, 309–310
Spangenberg Yanes, Elena 284
Speroni, Sperone 64, 113–114
Spinelli, Giovan Battista 251
Stabile, Giorgio 110
Staudacher, Teresa 464
Stazio, Publio Papinio 43
Steuding, Hermann 362
Stierle, Karlheinz 60, 257–258
Stifano, Sara 362, 371, 404–405
Stigliani, Tommaso 3–4, 7, 43–45, 52, 208, 263, 268–273, 285, 305–307, 311, 315, 326–329, 362, 368, 370–371, 374, 407–408, 410, 413, 427–428, 445–447, 449, 456, 465–475, 483–485, 515, 520
Strozzi, Giovan Battista 363
Summonte, Pietro 135

Tallini, Gennaro 121, 124, 184
Tansillo, Luigi 138, 208, 421, 446, 456–457, 484
Tasso, Torquato 1, 5, 7, 10, 12, 15, 21, 23, 26, 32, 43, 45–47, 49, 53, 56, 58, 60, 71–72, 77–78, 80, 85–88, 91, 95, 101, 106–108, 120–121, 129, 132, 139–140, 153, 162, 168–174, 176–181, 183–190, 193–194, 197–202, 208, 210, 219, 222, 241–242, 245, 247, 250, 252–254, 256–260, 262–263, 275, 277, 290–291, 293, 297, 300, 312, 318–320, 336–337, 347, 363, 366, 376–377, 381–382, 389, 391–397, 403, 408, 446, 456–458, 464–465, 472, 478–481, 484–485, 491, 496, 506
Tassoni, Alessandro (Crescenzio Pepe) 12, 97, 136–138, 278, 280, 296–297, 408
Tateo, Francesco 66, 77–84, 86, 88, 132, 134–135
Telesio, Bernardino 102
Telve, Stefano 109
Teocrito 129, 482

Terentiano, Mauro 196
Tesauro, Emanuele 49, 55–56, 58, 62–91, 100, 138, 192–198, 201, 208, 215, 246, 251, 312, 319–320, 327, 343, 346, 390, 408, 440, 522
Tiraboschi, Girolamo 210
Tomasi, Franco 104, 178
Tomitano, Bernardino 64, 114
Tommaseo, Niccolò 125, 357
Tommaso d'Aquino 506
Toralto, Cesare 311
Torelli, Pomponio 496
Trapezunzio (Giorgio di Trebisonda) 58, 66, 76–77, 79–80, 82–84, 88, 114, 120, 133, 135, 170
Trissino, Gian Giorgio 56, 73, 78, 80, 87–88, 108, 110, 117–120, 157–164, 170, 239, 241, 244, 350
Tronsarelli, Ottavio 405
Tuccio, Stefano 515
Tucidide 171, 174, 180, 188, 239, 284–285, 289, 292
Turchi, Nicola 361

Valentini, Giovanni 203
Vanini, Giulio Cesare 22
Varchi, Benedetto 472
Varese, Claudio 45, 59
Vasari, Giorgio 285–287
Vassalli, Antonio 405
Vega, María José 119
Verdino, Stefano 60, 184, 297, 300, 492
Vettori, Pietro 57, 170, 174, 176–180, 184, 188, 191, 217, 224, 241–242, 274–278, 377, 381–384, 387, 395, 464
Villani, Nicola 252, 328
Virgili, Maria 464
Virgilio, Publio Marone 5, 71, 103, 135, 172, 182–183, 198–199, 220, 225–226, 239, 256, 269, 288, 293, 302, 324, 376, 392, 418, 421, 484
Vittorio Amedeo di Savoia 264

Weinberg, Bernard 87, 91, 113–114, 119
Wooten, Cecil W. 71–72, 76–78, 129, 283–284

Zaiser, Rainer 24–25
Zani, Celso 251
Zinano, Gabriele 56, 89–95, 120, 181, 184, 193, 211, 294
Zonta, Giuseppe 215–220