Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 7 (1985)

Artikel: Marino postpetrarchista

Autor: Martini, Alessandro

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-254426

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

MARINO POSTPETRARCHISTA

Resisto alla tentazione di presentare il primo Marino come l'ultimo dei petrarchisti. Sarebbe un'inutile provocazione nei riguardi di una tradizione critica che fa del Cavaliere il promotore di un nuovo ismo, quel marinismo dalle vantate novità tematiche, metaforiche e concettiste, la cui presunta forza dirompente finiva spesso per essere condannata in blocco con l'estenuarsi della lezione del Petrarca nel Cinquecento, tornando ciò che si voleva distinguere a una piatta unità tutta negativa. La diagnosticata degenerazione non stava nei fenomeni presi impazientemente in considerazione, ma nelle mal riposte ansie morali e civili di quei critici, per altro difficilmente appagate dall'avvento di regeneratori quali il Manzoni e il Leopardi, sommità ben distinte anche nel valutare quella lunga tradizione. Quel marinismo è già stato dissolto dalle prime ardimentose indagini di Ottavio Besomi. Quello strenuo esercizio petrarchista è oggi analizzato nei suoi singoli rappresentanti e tra le sue pieghe cominciamo a intravvedere un paesaggio assai variegato, dal lontano 1931 in cui Carlo Dionisotti impose a tutti una nuova considerazione della grande operazione codificatrice del Bembo al vicino 1980 in cui Cesare Bozzetti ha posto la sua perizia filologica e intertestuale al servizio dell'esile canzoniere di Galeazzo di Tarsia.

Benché la sua lingua poetica sia, in ogni verso, quella del Petrarca volgare, il primo Marino non è l'ultimo dei petrarchisti perché ha dato l'estremo colpo di piccone all'edificio del canzoniere, ha infranto con particolare determinazione il principio di un'integrale imitazione del modello. Se nessun poeta gli è più linguisticamente a ridosso, nessun autore gli è idealmente più lontano. Altri sono i suoi amori poetici, più remoti o più vicini nel tempo. Volendo fare un solo nome direi Ovidio, presente sin dal titolo negli *Amori* delle sua lirica più matura, in chiara

funzione antipetrarchesca, per non dire delle favole della *Sampogna* e del maggior poema, grazie al quale si sentì e fu presto chiamato l'Ovidio toscano, in compiaciuta antitesi al virgiliano Tasso. Questo Marino tanto nettamente bifronte nei riguardi del padre della lingua poetica compare e sparisce nei recenti volumi dedicati al petrarchismo a seconda appunto della duplice impostazione data al problema critico. Non è neppure citato nel classico volume del Baldacci, attento al «Petrarca specchio di vita» nel Cinquecento esclusivamente italiano, ed è posto assieme a Góngora al limite estremo ma spendido del «mondo estetico delle pluralità» dall'Alonso, che ha salutarmente ancorato la categoria del petrarchismo europeo a precisi dati formali, in particolare alla correlazione:

> Tutto arriva – neanche a dirlo – a Marino, poeta molto più autentico [di un Venier o di un Groto], non ancora stimato dalla critica tanto quanto merita. Il Marino aspetta ancora il suo critico[1].

Si era nel 1959. Quel critico era già operante, proprio sul fronte dei versi rapportati, e l'anno dopo dava l'edizione delle *Dicerie sacre* e de *La strage de gl'innocenti*. In quella sede, analizzandone la prosa sacra, Giovanni Pozzi giungeva a conclusioni in tutto valide anche per la poesia del Marino:

> I rifiuti mariniani portano dunque sull'aspetto più spettacoloso di quella poetica, della quale si tende a farne il massimo promotore: attorno a lui esiste un concettismo più crudo e più risoluto, al quale rimane estraneo, non solo astenendosi dalle più violente formulazioni concettuali, ma addolcendone le più irte realizzazioni linguistiche[2].

Quella maggiore dolcezza rispetto allo sperimentale Groto, al concettosissimo Rinaldi, al pedestre Murtola, al materiale Stigliani e a tanti altri immediati predecessori è ottenuta attraverso il filtro petrarchesco, semmai con orecchio vigile alla diversa e troppo vicina sirena del Tasso, che non è da imitare, ma da emulare e superare. Ma, malgrado questa fondamentale fedeltà linguistica e malgrado le tare che la recente critica ha fatto alla fama di novatore del Marino, troppe cose sono successe nel tardo Cinquecento nei settori dell'*inventio, dispositio* ed *elocutio* liriche per potermi permettere di accollargli impunemente l'etichetta di petrarchista.

Le frontiere dell'*inventio* tematica, nel primo Cinquecento rigidamente definita dal modello, si sono notevolmente allargate attraverso la lirica del Tasso, con le donne sue varie e variamente atteggiate, colte nella loro cortigiana o domestica cornice. I suoi successori hanno proseguito l'impresa. Sono conterranei del Marino o settentrionali di cui egli farà conoscenza nei primi anni del nuovo secolo e a cui carpirà immediatamente le più succose novità, non con indiscriminata voracità, ma da raffinato buongustaio[3].

Per quel che riguarda la *dispositio* egli accoglie dalla tradizione napoletana l'importante innovazione del sonetto epigrammatico, di cui diventerà l'indiscusso maestro[4]. Il nuovo madrigale eterometrico, di ambito piuttosto settentrionale, dopo le alte prove offerte dal Tasso e dal Guarini già in funzione decisamente musicale, dopo quelle più concettiste e meno musicabili del Rinaldi, trova in lui l'ultimo grande musicatissimo fabbro[5], non a caso paragonabile nella fortuna canora forse solo al Petrarca. La canzonetta melica, dalle strofe di almeno quattro, spesso di sei e al massimo otto versi, in cui predomini il settenario ma in presenza di almeno un endecasillabo conclusivo (sulla cui cinquecentesca origine ed evoluzione molto resta da indagare), è ricondotta dal Marino nell'alveo dell'esperienza madrigalesca, ciò che forse spiega il suo rifiuto delle novità introdottevi dal Chiabrera (strofe monometriche in versi parisillabi, rime tronche e sdrucciole). Anche qui egli non innova, anzi nella seconda parte delle *Rime* del 1602, accanto ai madrigali e alle più giovani esili forme della canzonetta, pone canzoni di ampia tessitura petrarchesca. In particolare quella di più alto soggetto, *In morte di sua madre*, ha una stanza di 22 versi e lo schema ABC, ABC; CDDEFfEGHIIHGGLL, cioè lo stesso della canzone delle metamorfosi, la più lunga del Petrarca (*RVF* 23), con l'aggiunta del distico DD all'inizio della sterminata sirma. L'emulazione è evidente anche nel rapporto fra le stanze: 8 nel modello, 9 nel Marino (uguale il congedo di 9 versi), ed è emulazione duplice: il primo ad aver applicato questa «reina tra molte donne» al tema funebre era stato addirittura il Bembo, per 10 stanze e con dantesco doppio congedo di 9 e di 5 versi[6]. Si direbbe che il Marino, superato il modello nella più ampia tessitura della sirma, per il numero delle stanze

si attenga a una misura media tra le due precedenti proposte, contento dell'armonioso rapporto fra le sue nove stanze e l'unico congedo di nove versi: strafare, checché si sia detto, non è da lui. Mostrarsi però all'occasione più petrarchista dello stesso principe del petrarchismo e a un tempo gareggiare tecnicamente con il primo modello e con il codificatore di quel modello è ben operazione che si potrà definire iperpetrarchista.

Fra le altre innovazioni riguardanti la *dispositio* esperite fra Petrarca e Marino resterebbe da trattare l'ancor più vasto problema della dimensione narrativa del genere canzoniere, il rapporto fra microtesti e macrotesto, che neppure nel prototipo è stata studiata a fondo, benché ne costituisca uno dei caratteri più nuovi. C'è il concentrato ed estremamente unitario canzoniere del Della Casa, che distribuisce con sapienza la sua ricerca amorosa e morale in due parti persino proporzionalmente identiche alle due del Petrarca, forme e contenuti riproponendo dunque il percorso del modello[7]. C'è il *Nuovo Petrarca* del napoletano Lodovico Paterno, che invece ostenta oltre le canoniche parti in vita e in morte di madonna, una terza parte di soggetti vari e una quarta di trionfi, amplificando e raddoppiando le strutture del vecchio edificio[8]. C'è un Luigi Groto, il Cieco d'Adria, che accanto alle tipiche situazioni narrative del canzoniere tenta strade antitetiche a quello, adottandolo e negandolo a un tempo, e mescola alla materia amorosa occasioni epigrammatiche del tutto estranee[9]. C'è il Tasso che, avendo disperso lungo un trentennio le più svariate rime, ne tenta in data assai tarda una rigida tripartizione in amorose, encomiastiche e sacre, separando tre discorsi che il Petrarca teneva saldamente uniti, e dà delle amorose una scelta severissima, la cui implicita bipartizione rappresenta una dialettica del tutto nuova rispetto a quella tradizionale: recupero in extremis e ultima metamorfosi di un genere che nessun grande poeta oserà riproporre[10]. Difatti il Marino nelle *Rime*, con criteri ora tematici, ora formali, frammenta ancor più la non petrarchesca tripartizione del Tasso, elimina qualunque traccia di romanzo d'amore, che pretende, oltre i noti e scarsi eventi, un'unica amata o amori la cui scansione sia ben definita e qualche traccia unitaria di tempo e di spazio. Ora il Cavaliere disperde quei

pochi eventi in sequenze del tutto improbabili, canta le più svariate donne, pur riservandosi una Lilla al mare, fa sparire ogni traccia di temporalità e ogni reperto memoriale, e alle sole marittime e boscherecce attribuisce un topico quadro naturale. Questo non significa che le singole sezioni in cui organizza la sua sterminata *Lira* non siano sapientemente strutturate: significa che non configurano più un canzoniere. Il dramma è abolito, non rimane che il canto. È un'opera di sole arie, senza recitativi, e le arie sono incomparabilmente più belle dei recitativi, ma da sè non fanno un'opera; questi li ascoltiamo con orecchi attenti alle parole, che invece in quelle facilmente perdiamo. Un'opera di sole arie infine non va neppure rappresentata, basta un'esecuzione da concerto, ma se le arie sono molte, ed è il caso nostro, bisognerà concederci molte pause, e infilarle non più secondo l'originario ordine narrativo, di cui nulla ormai ci importa, bensi per generi e forme.

Quanto all'*elocutio*, solo ambito davvero praticabile dall'esercizio petrarchista, essendo bloccate *inventio* e *dispositio* dal modello, troppi e troppo poco conosciuti fatti sono successi per poterne dare qui conto anche in modo sommario, specie in quell'ambiente napoletano, in fermento per la presenza del Tasso, in cui cresce e opera sin oltre i trent'anni il Marino. È qui che si sviluppa la teoria e la pratica della «locuzione artificiosa», e in quella pratica il nostro ha avuto un ruolo di primo piano, se nell'importante dialogo *Del concetto poetico* di Camillo Pellegrino, svoltosi a Capua nell'aprile del 1598, egli appare nell'inconsueta veste dell'espositore di sonetti del Petrarca, del Bembo e del Della Casa. In questa illustre tradizione egli cerca quei concetti di cui nella discussione in atto è il più strenuo assertore, contro il suo principe, Matteo di Conca, che lo richiama «alla locuzione e allo stile»[11]. Appare chiaro dalle attente analisi di questo improbabile ma significativo retore che i concetti poetici si identificano tecnicamente con i traslati, le antitesi e i versi rapportati. In particolare l'anatomia del sonetto dellacasiano *Certo ben son quei due begli occhi degni* comporta non solo la descrizione di un'evidente correlazione trimembre sui metaforici danni d'Amore, ma la segnalazione di un'ulteriore corrispondenza tra verso e verso, che «quanto è men chiara tanto ha più di vaghezza», e la giustificazione di una

apparente zeppa in chiusa («'l mare, e l'onda») grazie al rilievo della pseudo-rapportatio bimembre e dei due ossimori:

Benedetta colei che m'have offeso,
E 'l mare, e l'onda, in cui nacque il mio risco
Securo, e la tranquilla mia tempesta[12].

Meno tecnica è la terminologia impiegata nel dialogo, ma i fenomeni sono esattamente questi: gli stessi rivendicati dall'Alonso come tipico patrimonio del petrarchismo europeo, dopo una lunga tradizione critica illuministica, romantica e idealista che li aveva disprezzati e negletti. Né sarà un caso che l'eccezionale attenzione riservata ad essi nel dialogo e il ruolo primario svolto da questi nella più pura tradizione petrarchista siano sostenuti dalla voce del Marino. L'accusa mossa dal principe alla linea concettosa, con esplicito riferimento ai sonetti «aculeati», è quella di non poter adeguatamente curare la locuzione rincorrendo le *rapportationes*. Ora la conclusiva analisi, sempre messa in bocca al Marino, di un sonetto di Sertorio Pepi, caro al principe, consente di ravvisare nel più moderno e meno concettoso poeta licenze grammaticali, zeppe e duri latinismi, cioè cattiva elocuzione. Consente un discorso apparentemente molto permissivo su imitazione e furto, assai simile a quello che molti anni dopo il vero Marino riprenderà in termini ben più risoluti, vivaci e autoapologetici. Ma già in questo primo supposto intervento cogliamo un dettaglio che fa al caso nostro: cattiva imitazione è il verso del Pepi «nova luce morendo al cielo accrebbe», poiché locuzione e concetto sono tolti di peso al dellacasiano «novo arboscello a i verdi boschi accrebbe». Il poeta non ha saputo «stravolgere le frasi e variar in parte i concetti e con tal modo meglio nascondere il furto», a differenza dello stesso Della Casa nei riguardi del Petrarca, dove a identico concetto corrisponde locuzione nuova[13]. È un'indicazione preziosa, in quanto il Marino poeta nei riguardi del Petrarca e della più illustre tradizione non opera mai nel senso stigmatizzato nel Pepi. È raro in lui il singolo verso interamente modellato su un verso della fonte. Il suo modo di procedere sarà appunto quello (più difficile da scoprire) indicato nel Della Casa, ma è ben spesso quello opposto (facilmente documentabile, concordanze alla mano) della *iunctura* petrarchesca trasposta a senso diverso, per lo più straniante, con effetti quasi sempre parodistici all'altezza della *Lira* del 1614.

Concetto e locuzione devono andare di pari passo. Questa è la conclusione mariniana di un dialogo che pure preme sul pedale della priorità del concetto. Non si tratta di un compromesso. A questo Marino, che deve insistere sul fatto che il concetto è autorizzato dalla più pura tradizione petrarchesca, importa altrettanto se non più la locuzione, e credo che la sua novità lirica, malgrado tutta una tradizione critica che sembra nascere assieme alla sua poesia, stia piuttosto su questo versante, quello del Petrarca:

> coloro che han voluto allontanarsi da lui e farsi maestri di nuovo stile, scostandosi dal vero sentiero, son riputati dagli Intendenti della Poesia, per la drittura o gonfi, o secchi, o digiuni[14].

Non sono parole scritte dal Marino, ma attribuitegli dal Pellegrino nella sua strategia dialogica. Altre più note parole scritte poi da lui, ormai indubbio quanto discusso «maestro di nuovo stile», in difesa di sé e dei moderni sugli antichi, sembrano presupporre l'opposto, ma forse troppo si è presupposto. Il ringraziamento al Tassoni per le *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca* del Petrarca non parla, ma approva il «mortificare di quando 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»[15]. Chi sono costoro nel 1610? I grandi petrarchisti da gran tempo defunti sono fuori discussione. I napoletani che, più che al Petrarca, stavano tornando riverenti al Della Casa si sarebbero espressi solo di lì a qualche anno[16]. In prima fila fra quei poeti doveva piuttosto esserci lo Stigliani, perché almeno sin dall'anno precedente, quello dell'affare Murtola, è divenuto un amico infido, e contro il Marino e la sua schiera comincia a considerarsi il nuovo Castelvetro[17]. In ogni modo anche l'imitazione prevista dal più giovane Marino pellegriniano non ha nulla di idolatrico, è assai libera e spregiudicata, non apprezza la «falsa riga», ma mira a misure a un tempo più ampie e più minute di quelle del singolo verso. Riprendendo la stessa polemica farà dire di sé al Claretti, presentando la *Lira*:

> giamai seppe piegarsi a quella viltà di rappezzar cenci logori e rotti secondo l'usanza de' Giudei; ma ha voluto tagliar dalla pezza il panno a senno suo, ancorché la foggia del vestire sia paruta strana a que' baccalari ch'usano ancora il saione e le calze a brache[18].

D'altronde già il primo Marino del dialogo rimprovera al Pepi di aver voluto imitare il Petrarca anche in «alcun modo di dire riputato improprio e duro» e dà esempi di parole in rima latineggianti *(scribo, delibo, insulse, avulse)*, che in effetti il Marino poeta mai adoperò; caso che non può meravigliare nessuno, ma che enuncia un principio importante: scegliere nel Canzoniere il Petrarca più dolce, ed opporlo ai novatori secchi e digiuni del tardo Cinquecento, non diversamente da come egli opporrà la propria proposta poetica a quella dei suoi tisici detrattori a inizio Seicento.

Il discorso pellegriniano su concetto ed elocuzione, e indirettamente sul Petrarca e i petrarchisti, sul piano critico non fu proseguito dal nostro, cui quei panni eruditi stanno assai stretti, ma la sua pratica poetica rende in tutto verosimile la posizione che in quel dialogo egli sostiene. L'unica sua esplicita presa di posizione in merito la dobbiamo ancora cogliere fra i suoi versi, in quelli che al Petrarca dedicò nella *Galeria* e nell'*Adone*, o meglio nella posizione che quelle non più che abili ottave (l'una rifacimento dell'altra) occupano nelle due opere.

La *Galeria*, compiuta a Parigi nel 1619 e subito stampata a Venezia, ha tra le sue folte ma ben disposte sale quella dedicata ai ritratti dei poeti volgari (i soli uomini, ma fra i ritratti delle donne si possono ammirare anche le «virtuose» Vittoria Colonna e Isabella Andreini). Sono 27 poeti ma 30 ritratti. C'è chi ne ottiene due come l'ingombrante Tasso. Il pittore, essendosi permesso di chiudere la prosopopea di lui con il tocco «Per imitar cantando L'ingegnoso Ariosto io venni a farmi Imitator del forsennato Orlando», deve aggiungere un lamento funebre riparatore, che per sé non ha nulla a che fare con la pittura. C'è lo sventurato Bonfadio sul cui «rogo d'infame arsura» si infierisce due volte; c'è il divino e diabolico Aretino che pretende doppia raffigurazione; ma ci sono anche poeti congiunti in un solo quadro: Molza e Guidiccioni, Celio Magno e Orsatto Giustiniano. L'ordine è grosso modo cronologico e internamente per generi: l'Ariosto, «lombardo Maron», emerge ovviamente sul Boiardo che lo prepara, ma anche sul Tasso che lo imita. In compenso questi è anche il poeta dell'*Aminta* e della «lira tenera» delle *Rime*. Nessun grande petrarchista manca, ma sul classico quartetto Bembo Della Casa Molza Guidiccioni sembra imporsi il quintetto napoletano Tansillo Costanzo Rota

Dell'Uva Pignatelli. La sorpresa è in coda, con gli stranieri Ronsard e Garcilaso: un ben inconsueto riconoscimento, specie per il più recente poeta francese, penultimo della serie come il Petrarca è il secondo, ovviamente dopo Dante[19]. Ma se il ritratto dell'«occhio destro d'Hetruria» è un freddo esercizio iperpetrarchesco su lauro-Laura-aura, la rivalità con Apollo, l'alloro che difende dagli strali di Giove e non di Amore (il tutto nel breve giro di una non petrarchesca ottava), il madrigale su Ronsard, consacrando il francese nuovo Petrarca, spiazza tutti i petrarchisti d'Italia che riempiono la sala, fregiati di frondosi ma non impegnativi concetti, e mai del ricordo del loro primo modello:

Partir dal Ciel Francese,
poi che 'l gran Cigno suo Morte le tolse,
l'ombra gentil non volse
di quella nobil Musa
che della bella Galla a cantar prese.
E così di Valchiusa
trapassando in Ardenna,
mentre da Sorga a Senna i vanni stese,
diede moto a due penne un stesso volo,
spirò fiato a due canne un spirto solo[20].

Concetto ed elocuzione sono quelli del più lieve e felice Marino. Solo soggiornando a Parigi si poteva pensare a quella sublime assenza che è Laura nella sua ctonia realtà, nelle succinte e spigliate vesti di *bella Galla*. La paronomastica illuminazione dischiude tutto un illustre scorcio geografico: le allitteranti *Sorga e Senna*, e sull'onda di questa i *vanni*, le *penne* e le *canne*, non solo quelle due insigni, mi par chiaro, ma anche quelle del poeta che ha «portate le Muse toscane di qua dall'Alpi ed introdottele nelle camere reali», giusto vanto esebito proprio sulle soglie della *Sampogna*[21]. Sulle rive della Senna egli si permette di porsi in mezzo ai due e di prenderli confidenzialmente a braccetto, «pétrarquisant» qui più alla Ronsard che non petrarcheggiando all'italiana.

Diversa è la prospettiva dell'*Adone* nel canto della fontana d'Apollo (9, 177–183), non più sala dove si appendono un po' tutti i quadri che si hanno sotto mano, ma Parnaso collocato in Cipro, sotto il segno di Venere. Nell'isola sta un'isoletta, abitata

dai migliori cigni poetici greci, latini e italiani, ma solo gli italiani, isolati nell'isolamento, sono degni di cantare di fronte alla dea dell'amore, mentre gli altri tacciono riverenti, attestando quella supremazia amorosa della «tosca lira», «con vaghi metri e dolci note E con numeri molli accolti in rima» (9, 117), che la stessa struttura del canto evidenzia[22]. Data la specializzazione e l'italianità di questa, la rassegna si fa molto più selettiva. Nell'ordine: Petrarca cantore di Laura, Dante di Beatrice e Boccaccio di Fiammetta; Bembo e Della Casa (che con bella individuazione stilistica si dice chiamasse la sua donna «scoglio in mar, selce in terra, angelo in cielo»); i «figli della sirena» Sannazaro e Tansillo; Ariosto e Tasso (rivedicandolo «di Partenope un figlio») e infine l'autore del *Pastor fido*. Dieci soli contro i ventisette della *Galeria*; dieci là tutti presenti, tranne il qui indispensabile Sannazaro. Petrarca, sconvolgendo la cronologia e riaffermando il primato lirico, precede lo stesso Dante e ottiene assieme all'Ariosto e al Tasso un'ottava intera sulla mezza degli altri. Tutti cantano d'amore, compresi Dante e i poeti epici. È un canone ineccepibile, che semmai promuove il napoletano Tansillo e il più recente Guarini, sul quale si arresta la rassegna a metà dell'ottava 183. Seguono, gufo e pica discordanti dal bel canto e ignominiosamente cacciati, i del tutto contemporanei Tommaso Stigliani e Margherita Sarrocchi, emuli e anticipatori del nostro, per quanto sfortunati, nella grande impresa del poema. La mezza ottava su cui si interrompe il canone, il posto usurpato dai rivali, dovrà essere quello del Marino, per altro presente in questa stessa isoletta sotto le umili e licenziose spoglie del pescatore Fileno (lo stesso delle prime rime marittime). Egli narra la propria vita e Venere promette di assumerlo nel «felice drappel» il giorno in cui avrà cantato i di lei amori con Adone (9, 58). L'esperta «mise en abîme» del canto punta sulla personalità del poeta, in apparenza eccentrica e modestamente effigiata, in realtà esaltata come il culmine di tutta una tradizione.

Questo Petrarca ridotto alle sue *nugae*, anzi alle sue più teneri *nugellae*, alla «quasi untuosità come d'olio soavissimo» rilevatavi dal Leopardi, non può più essere né teorizzato né praticato come unico modello. Dietro a lui emergono per lo meno le altre figure appena ricordate nell'*Adone*. Altri classici e meno classici poeti si potrebbero ricordare, agganciati dall'avido

«rampino» mariniano e riposti nel suo favoloso zibaldone. Ma si tratta di territori di pesca della cui inaccessibilità il Marino andava fiero, e che, nella misura in cui sono poi stati scoperti, rivelano corpose prede tematiche, più che stilistiche, abilmente sfuttate e ben integrate ai nuovi contesti, su cui il poeta ha continuato a versare quell'olio. Il primo Marino non ha arricchito l'eletto patrimonio linguistico e retorico della tradizione, lo ha semmai riportato alla sua purezza originaria, contro le spinte centrifughe delle esperienze fatte immediatamente prima e accanto a lui, fedele al linguaggio petrarchesco, non a un dimidiato Petrarca, il cui umano messaggio egli ha rovesciato come un guanto. Di fronte al modello ideale e integrale che il Bembo e il Della Casa si propongono, sta un idolo non tanto da emulare (il caso della canzone *In morte di sua madre* è in questo senso unico) ma da infrangere con atteggiamento volta a volta metamorfico o antifrastico, in ogni caso deviante ed eversivo. È ben tempo di passare a una veloce illustrazione di questa duplice e antitetica operazione squisitamente testuale.

Mi è facile, per quanto sia cosciente dei rischi dell'operazione, offrire qualche dato quantitativo sulla fedeltà lessicale del Marino al Petrarca sulla base delle concordanze della produzione mariniana prettamente amorosa: le *Rime amorose* (81 sonetti che formano la prima sezione della prima parte delle *Rime* uscita presso Giovan Battista Ciotti a Venezia nel 1602) a gli *Amori* (82 sonetti, 5 canzoni e 48 madrigali che formano la prima sezione della terza e conclusiva parte di quelle rime, uscite con le due prime presso lo stesso editore nel 1614 con il titolo complessivo di *La lira*)[23]. Si tratta di soli 216 testi, sui 1128 compresi ne *La lira*: 3421 versi in cui compaiono 2286 lemmi, di contro ai 366 testi, 7785 versi e 3285 lemmi dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Per più ragioni si tratta dunque di due assiemi troppo disuguali, già in senso quantitativo. Ma un rilievo si impone: sui 2286 lemmi usati dal Marino 466 (il 20%) non trovano riscontro nelle concordanze dei *RVF*. Difficile valutare sulle nude cifre se sia molto o se sia poco, per almeno due motivi. Anzitutto le due sezioni sono relativamente poco rappresentative dell'opera intera, che comprende ancora, nell'ambito amoroso, l'esperienza più nuova delle *Rime marittime* e *boscherecce* della prima parte e la consistente presenza in ognuna delle tre parti di rime eroiche, lugubri, morali, sacre e

varie. In particolare la seconda parte contiene la prima imponente produzione di madrigali e di canzoni, forme scarsamente rappresentate in queste parziali concordanze, ridotte cioè ai pochi e tardi esemplari presenti negli *Amori*. Sono dunque escluse dal computo le sezioni della cui novità il Marino molto si vantava e le sezioni apparentemente più aperte sulla realtà storica, dove le innovazioni anche linguistiche potrebbero essere più consistenti (il condizionale è qui d'obbligo). Un secondo motivo per cui è arduo pronunciarsi sulla percentuale di lessico non petrarchesco è la mancanza di dati analoghi su altri poeti del Cinque e del Seicento. Il 25% rilevato nelle *Rime* del Trissino[24], poeta programmaticamente antibembesco, ci inviterebbe a considerare alto anche il 20% del Marino, e tuttavia la lunga e autorevole vicenda lirica successiva al Bembo e al Trissino deve renderci prudenti. In stretto ambito petrarchista si potrà almeno ricavare dalle preziose concordanze delle *Rime* dellacasiane[25] uno scarto di 76 lemmi su 1483, pari a poco più del 5%, che in quel piccolo, elettissimo e autorevolissimo canzoniere avrà pure il suo peso. Resta che, per un poeta ritenuto a lungo innovatore e iniziatore di un nuovo gusto, la precentuale è piuttosto modesta, soprattutto se si detraggono ad essa quei lemmi che hanno una solida tradizione cinquecentesca, lirica, pastorale ed epica. Non posso compiere l'esercizio in questa sede, ma ne risulterebbe chiaro soprattutto l'influsso del Tasso. L'esiguo margine di vera e propria innovazione (che spogli più attenti potrebbero ancora ridurre) è degno di nota solo nei testi pubblicati nel 1614: poche neoformazioni nell'ambito dei diminutivi e dei femminili, pochi tecnicismi e latinismi, inseriti in *iuncturae* che li riportano senza sussulti, o con sorpresa semmai più retorica che linguistica, alla tradizione. All'altezza del 1614 si avvertono comunque alcuni sintomi delle più libere conquiste dell'*Adone*[26], un genere che già di per sé apre più vasti campi semantici, adombra realtà regionali e contemporanee che implicano dialettalismi e forestierismi qui assenti. Sembra l'altra faccia di una stessa coerente operazione poetica: il giovane Marino estende moderatamente e gradualmente il registro lirico con apporti di altri generi poetici, mantenendosi in una tonalità petrarchesca da cui altri meno raffinati rimatori contemporanei dissuonano; nella maturità piegherà la materia cavalleresca, eroica, mitologica e pastorale all'unico canto amoroso.

Ma lasciando i rilievi linguistici al linguista, questo patrimonio *in verbis singulis* ci invita alla considerazione dei campi semantici coltivati o negletti dal poeta. Nei termini il cui uso è rispetto al Petrarca in aumento si possono trovare copiose conferme delle più evidenti e assodate preferenze tematiche del Marino: profusione di *baci* (ignoti al Petrarca) e altre note lascivie, spesso bellicosamente configurate; ipertrofia delle fondamentali antitesi metaforiche dell'amore; moltiplicazione degli attributi della bellezza femminile, nel rispetto del canone petrarchesco, ma spesso ridotto al canto del dettaglio: chiome, occhi, bocca, mano occupano intere serie di componimenti; il seno e le gambe fanno la loro comparsa solo negli *Amori*. La tendenza va dall'unità petrarchesca al molteplice, dall'astratto al concreto, dalle metonimie degli evocati ed evocanti elementi naturali alle sineddochi della presenza fisica. Precisi e non petrarcheschi termini tecnici comporta la rappresentazione della donna che canta, gioca, fila, recita, Tasso autorizzando il filone. Ne esce una figura complessiva a un tempo più concessiva e più spietata di quella tradizionale; il suo partner quindi più prostrato o più protervo. Svanita l'unità narrativa scompare anche la coerenza psicologica dei protagonisti.

Considerazioni più nuove permettono i termini il cui uso diminuisce o sparisce per rapporto all'archetipo. La *fama* è nominata una sola volta (*Amori* 81, 110), e si tratta dell'onore di Lilla insidiata da Fileno, non già della gloria poetica di cui tanto si discorre nel Canzoniere (27 occorrenze). I termini disforici più tipici della malinconia petrarchesca o sono assenti *(angoscia, angoscioso, dubbioso, dubbiare, noioso, pauroso, vergognare)* o si riducono drasticamente: la *noia* è presente una volta contro 12 nei *RVF, paura* 1 contro 27 (ed è ancora quella di Lilla falsa pudica in *Amori* 81, 32), *vergogna* (sempre della donna) 2 contro 17, *pensoso* 1 contro 17, *lagrimoso* e *doloroso* 1 contro 11, *doglioso* 3 contro 14, *acerbo* 2 contro 30, *triste* 5 contro 41, *stanco* 8 contro 50. Ma soprattutto impressionante è la scarsezza degli indicatori di tempo e di spazio, dei deittici in particolare, cioè il venir meno di quelle coordinate che danno al canzoniere una dimensione narrativa, ne fanno anche un breviario, un diario, una pur astratta autobiografia. Rinuncio a un'illustrazione che per essere persuasiva devrebbe farsi troppo minuziosa. Se ne potrebbe dedurre che il mondo della memoria,

la grande scoperta lirica del Petrarca, è del tutto estraneo al Marino. Basti dire, rimanendo al livello più superficiale, che la stessa *memoria* è nominata 3 volte su 18, che il tanto petrarchesco *rimembrare* manca, come *ripensare, ricordare, sovvenire, rappellare, rammentare*. Gli elementi della partecipe natura, metonimie della donna amata, si rarefanno tanto da non lasciar immaginare un loro cospicuo aumento nelle più propizie *Rime marittime* e *boscherecce*. Inseguendo a caso la presenza di soli cinque elementi, evocati in una celebre stanza petrarchesca («Chiare, fresche et dolci acque... Gentil ramo... Herba e fior... Aero sacro, sereno») si ottengono questi risultati: *acqua* 12 (di cui la metà metaforiche lagrime) contro 27, *ramo* 9 contro 33, *erba* 6 contro 52. Solo i *fiori* sono cosparsi con una certa abbondanza (35 contro 51): per esempio Amore è invitato a versare «pioggia nel grembo di celesti fiori» alla donna inferma (*Amorose* 70, 9), con evidente citazione di «una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo» della stessa canzone da cui siamo partiti (*RVF* 126, 42). I fiori segnalano per altro la fedeltà alle rime boscherecce della prima parte nel proemio agli *Amori* della terza (1, 5–6): «Così pur tra l'arene e pur tra' fiori Note amorose Amor torna a dettarmi», verso che gareggia con il «continuando l'amorose note» di *RVF* 73, 23, rovesciandone chiasticamente i termini, quasi a programmatico preludio dei rovesciamenti di senso cui assisteremo pressoché ad ogni citazione petrarchesca nei componimenti successivi. Ovvio invece trovar l'*aura* dimezzata per rapporto al cantore di Laura (20 contro 40), con qualche ricorso di *aere* (2 contro 28), di *ora* (1 contro 6, per ragioni eufoniche: «a l'onda, a l'ombra, a l'ora» di *Amori* 110, 108) e di *aria* (8 contro 7). Più importa segnalare che ben raramente a questi elementi si rivolge il discorso del poeta, a differenza di questo e di altri luoghi topici del Canzoniere, tranne che alle «acque salubri» dei bagni di Pozzuolo (*Amorose* 73, 2) e, con evidente intenzione intertestuale, alle «Acque felici e chiare», all'«Aria pura e gentile, Fatta serena», al «Terren sacro e beato», che variano le citate *iuncturae* petrarchesche pure nell'ambito di una canzonetta, il cui intento è proprio quello di compendiare e allargare i motivi sfruttati dalla tradizione in tema di lontananza, quasi stratificando tre epoche della lirica italiana: questa più antica e canonica, quella media cortigiana e quella più recente concettista[27].

Dai rilievi esclusivamente interdiscorsivi *in verbis singulis* siamo scivolati in quelli spesso intertestuali *in verbis coniunctis*[28]. È a questo livello che la presenza del Petrarca cambia di segno fra *Amorose* del 1602 e *Amori* del 1614. Le prime sono più legate alla lingua petrarchesca, ma là dove presentano vere e proprie citazioni, queste non sono in genere semanticamente molto rilevanti, non rinviano con decisione a un preciso ipotesto, si assimilano con facilità all'ipertesto, non balzano in primo piano con chiare funzioni strutturali. Abbiamo invece constatato che gli *Amori* sono già lessicalmente più innovatori, e qui le citazioni si fanno più rare e puntuali, richiamano con prepotenza l'originario ipotesto, per lo più discordante non dalla forma ma dal senso dell'ipertesto[29]. Si va da un diffuso petrarchismo a una concentrata parodia del Petrarca. C'è qualche raro caso di parodia già nelle *Amorose* e qualche iperpetrarchismo negli *Amori*, ma la tendenza è quella indicata. Privilegio qui l'ultimo più interessante aspetto e, per abbreviare gli indispensabili riferimenti analitici, rinvio a testi e commenti già offerti in altra sede (ma gli esempi si potrebbero moltiplicare)[30].

Un caso clamoroso è offerto da un sonetto di *Lontananza* (*Amori* 39) integralmente petrarchesco, per il tema assunto, per il lessico, per le evidenti citazioni sparse in ognuna delle strofe. Eppure il senso di ciascuna di quelle citazioni diverge profondamente della fonte: una prima («convien ch'io mora») trasferisce un discorso sulla morte reale e sorretta dalla speranza cristiana a indicare una languida e metaforica morte d'amore; una seconda («e tu pur vivi ancora?») devia il dubbio esistenziale dell'amante a significare una incredibile e tracotante condanna a morte da parte dell'amata; una terza («parlando ai fiori, a l'erbe, agli antri, a l'onde») dimezza gli elementi naturali della più artificiosa apostrofe petrarchesca per dichiarare la loro indisponibilità al colloquio con il poeta. Simili continue violenze sono tanto più notevoli in quanto attuate nella più dolce delle esecuzioni. L'aspro senso emerge a fatica dalle molli e consuete piume: i dettagli sono di una mano consumatissima e discreta, l'assieme, visto a debita distanza, è mostruoso. Un centone? La natura parodica dell'operazione e il fatto che non sia stata condotta su un solo testo del Petrarca, ma implichi la memoria di molti luoghi elevati della sua poesia, porterebbero a concludere di sì. Ma centone significa in origine un rozzo panno

fatto di ritagli cuciti assieme, e sappiamo quanto il Marino rifiutasse nelle già citate prefazioni la «viltà di rappezzar cenci logori e rotti», non si dilettasse di «disprangar cioppe vecchie». Egli taglia «dalla pezza il panno a senno suo», e la misura sua non è mai quella del verso intero ricucito più o meno abilmente agli altri, ma una singolare compenetrazione di *iuncturae*, che non so quanti precursori possa aver avuto nella tradizione petrarchista e antipetrarchista, assai predisposta alla poesia centonaria.

All'estremo opposto di questa assoluta discrezione troviamo per esempio il cachinno del madrigale *Beltà crudele* (*Amori* 5): labbra di rubino, occhi di zaffiro, mano d'alabastro, seno di marmo, cuore di diamante, la donna è tutta di pietra e gli strali d'Amore non possono scalfirla. Sono tutti figuranti minerali che coprono già in Petrarca gli stessi figurati, ma sempre misti ad altri di più morbida natura, che conservano intatta l'umanità della donna e le speranze dell'uomo. Il Marino si permette abbastanza spesso simili freddure, consistenti nel prendere alla lettera le metafore più consunte dall'uso.

Il sonetto sulla *Bella schiava* (*Amori* 19) tenta sulla scia del Tasso la descrizione di un inconsueto figurato, pur permanendo nell'ambito dei figuranti del canone breve della bellezza femminile, imposto dal Petrarca alla lirica italiana, e non perde l'occasione di rifare il verso al maestro: «Nera sì, ma se' bella, o di Natura Fra le belle d'Amor leggiadro mostro». Il ricordo va a «o de le donne altero e raro mostro» (*RVF* 347, 5; identiche sono anche, forse automaticamente, tutte le parole in rima), detto di Laura in cielo (con analoga apostrofe iniziale: «Donna, che lieta col principio nostro Ti stai...»). La dittologia spiega e attenua l'eccezionalità del latinismo, che ricorre solo qui nel Canzoniere, ma l'epiteto che la sostituisce nel Marino accenna a un ossimoro e conferisce alla parola il valore volgare di mostruoso in quanto orrido. La citazione quindi, più che nobilitazione dell'esotica bellezza nera, suona umiliazione della divina e bionda Laura.

Ancor più direttamente allusivo è un verso del successivo sonetto *Donna vestita di nero* (*Amori* 20, 4): «quel sol che solo i miei desiri accende», che riprende «Quel sol che solo agli occhi miei risplende» (rimante con *incende* in *RVF* 175, 9). Innocua

questa volta nei confronti del Petrarca, tanto più che petrarcheschi sono anche i *desiri*, la variante è però significativa nella concezione amorosa del Marino, in quanto l'eccezionale unità di misura, il verso, esprime nei due poeti situazioni del tutto antitetiche. *Quel sol* nel Petrarca è un soggetto che ancora lo *scalda* in tarda età e ancora *di lontan* lo *'ncende. Quel sol* nel Marino è l'oggetto percepito *(veggio rotar... quel sol)*, al di fuori di ogni sentimento di spazio e di tempo, come offuscato dall'*ecclissi mortal* provocato da un semplice vestito nero, per cui l'amante (come in *Amori* 39, di cui si è già detto) *convien che mora.* La morte d'amore (ancora una volta non quella reale evocata con lo stesso sintagma in *RVF* 291, 8) consiste nel non poter guardare l'oggetto amato: nell'appagamento della vista stanno tutti i *desiri* del poeta, difatti sostitutivi degli *occhi* petrarcheschi.

Propongono invece una lettura sfacciata di sublimi sintagmi del canzoniere tre componimenti successivi di tema erotico (*Amori* 79–81). Mi limito al primo *Piacere imperfetto*, lirica traduzione del tecnico «coitus interruptus». In versi che per tre strofe sono per lessico e metrica tutte petrarchesche il poeta considera una donna che «repulsa allor mi dà quando m'accoglie» (v. 7). È una inequivocabile espressione che carica le più aperte citazioni di un senso ben diverso dall'originale: «Alza costei dal fondo dei tormenti, Dov'erger l'ali a pena osan le voglie... Le mie speranze debili e cadenti» (vv. 1–4), ricorda almeno due versi petrarcheschi: «o piacer onde l'ali al bel viso ergo» (146, 7, con passaggio sinonimico da *piacer* a voglie, che pur restando nel lessico del Canzoniere, contribuiscono a fare delle *ali* un'evidente metafora sessuale) e «vive in speranza debile et fallace», dove pure la trasformazione di *fallace* in *cadenti* allude a ben più fisica «défaillance». Più avanti «le mie vele omai stanche al porto alletta» (v. 10, *vele* in tutto simili alle precedenti *ali* e *porto* altrettanto chiaramente allusivo) si rifanno a una celebre allegoria di *RVF* 189, *Passa la nave mia colma d'oblio,* dove «Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni Bagna e rallenta le già *stanche sarte*», e dove *porto* chiude il sonetto.

Un ultimo caso più gravemente eversivo può essere esemplificato tramite il primo sonetto sui *Guanti* (*Amori* 115), cui il Marino dedica tre componimenti contigui, come in *RVF* 199–

201. Già l'incipit *Se questi cari e leggiadretti guanti* è rifacimento di «Candido leggiadretto e caro guanto» (*RVF* 199, 9), dove scompare proprio quel candore che non è virtù del nostro. Come nell'archetipo tematico l'amante è in possesso dei guanti di colei che lo innamorò, «traendomi dal cor sospiri e pianti» (v. 4; dittologia che è pure in *RVF* 332, 45), e medita una *vendetta* contro di essi (già accennata in *RVF* 201, 13), colpevoli di avergli sottratto la vista della mano, non senza parodistiche titubanze («che fo? che penso?», v. 7) memori delle stesse interiori ambagi rivolte alla propria anima in vita e in morte in Laura (*RVF* 150, 1 e 273, 1). Questa è la soluzione offerta dalle terzine:

Ma qual vendetta fia pari a l'inganno,
se non riporgli sovra 'l tristo core
per dar lor parte del mio grave affanno?

Qui ne l'inferno del commun dolore
sapran poi dir qual sia tormento e danno
passar da tanta gloria a tanto ardore.

Considerando che i guanti sono ovvia metonimia della mano e che questa a sua volta è ben affermata sineddoche della donna, si rovesciano i ruoli tradizionali. L'eterna persecutrice diventa la vittima del *tristo core* (sintagma in *RVF* 272, 10, e *grave affanno* si ricava pure da 212, 12 e 353, 5), per cui conosce un inedito *ardore* amoroso ed esce da quella *gloria* in cui secoli di poesia la pone. Si spiega così, all'intersezione fra antiche sofferenze dell'amante e nuove pene dell'amata, il *commun dolore*; ma non va dimenticato che l'espressione, unica del Canzoniere (3, 8), definisce il dolore di tutti i cristiani nel giorno della Passione, quel 6 aprile 1327 inizio dei *guai* del poeta. La citazione si fa dunque blasfema, a maggior ragione se si considera che la macchinosa operazione descritta in soavi versi (oltre le *iunculturae* segnalate tutti i singoli termini sono petrarcheschi) potrebbe stimolare un'interpretazione oscena, cui difatti oscenamente allude lo Stigliani in un suo precedente madrigale sul *Guanto furato:*

Non se' tu quella, dimmi,
quella spoglia mal nata
c'hai più volte occultata
la ladra man che l'anima rapimmi?

Ecco or ti trovi in mia balia ristretta.
Farò sovra te sola,
con le mie man, dolcissima vendetta
d'ogni tuo e su' errore.
Il modo tacerò. Sasselo Amore[31].

Anche lo Stigliani a suo modo petrarcheggia, e il Marino gli ha corretto l'esercizio: evita ogni incontro testuale (salvo *vendetta*), trasferisce la scabrosa materia in una forma più alta, che gli concede spazio per una più acuta soluzione (l'indovinello si trasforma in sonetto a chiave) e una ben più incisiva infrazione. Si tratta di quello stesso Stigliani che nella prefazione alla sua ultima raccolta di rime, ostentatamente intitolate *Canzoniero* (e siamo nel 1623, anno dell'*Adone*) faceva indicare a Francesco Balducci «la vera via del compor lirico»: «unir la purità e l'affetto del Petrarca colle vivezze dell'arguzie moderne e colla varietà dei soggetti»[32]. Tolto alla purità e all'affetto qualunque valore etico e sentimentale, ma sottolineatone l'impegno linguistico e formale, quella via era già stata da tempo battuta dal suo grande rivale, contro cui eresse lo stesso *Canzoniero* e continuò inutilmente a infierire per oltre venticinque anni dopo la morte di lui, traducendo le più alte ambizioni epiche in spesso bassi versi e coltivando ai danni del Marino una apprezzabile vena critica e parodica: vivendo insomma come tanti altri di luce riflessa.

Credo che ormai il capriccio del titolo sotto cui ho raccolto questa materia possa aver trovato una sua giustificazione: Marino postpetrarchista non nel senso ovvio che succede al petrarchismo (che sarebbe un facile modo di evitare le discussioni sulla continuità e la rottura rappresentata dalla sua poesia) ma in senso analogo a quello per cui oggi si parla di epoca postmoderna, fatte le debite proporzioni fra la vasta nebulosa odierna, che non dovrebbe avere ma che pur ha pretese periodizzanti, e una concreta e limitata esperienza poetica. Nella lirica mariniana possiamo cioè ritrovare la rinuncia a modelli totalizzanti a favore di un più libero a magari effimero gioco letterario, esaltante l'autonomia del linguaggio poetico, l'assidua pratica ludica di un'arte chiusa in sé stessa, che non presume di cambiare il mondo, il prelievo e la giustapposizione di elementi stilistici delle più svariate tradizioni, senza pretese di continuità storica, la disinvolta citazione delle meno prevedibili

pagine del libro del passato, la fine insomma del proibizionismo dei petrarchisti e della goffaggine di certi novatori dell'età più recente. Ciò spiega il suo attaccamento non più a un modello ideale, in quanto tale anzi persino sbeffeggiato, ma a un Canzoniere di «pura testualità», base di un'operazione di «incessante rispecchiamento del testo su di sè», additato nel Cavaliere con la solita inarrivabile perizia da Stefano Agosti[33]. L'alba di una critica attenta al Marino è sorta da tempo, forse non è lontano il meriggio di una sua più larga fortuna.

Alessandro Martini
Università di Friburgo

NOTE

[1] D. Alonso, «La poesia del Petrarca e il Petrarchismo», in *Saggio di metodi e limiti stilistici,* Bologna, Il Mulino, 1965, pp. 341–42 e 387.

[2] G. Pozzi, «Introduzione alle *Dicerie sacre*», in G.B. Marino, *Dicerie sacre e La strage de gl'innocenti,* Torino, Einaudi, 1960 («Nuova raccolta di classici italiani annotati», 5) p. 62.

[3] È la lezione del già ricordato O. Besomi, *Ricerche intorno alla «Lira» di G.B. Marino*, Padova, Antenore, 1969 («Miscellanea erudita», 20). Per ulteriori indicazioni di fonti vedi l'antologico G.B. Marino, *Amori,* a cura di A. Martini, Milano, Rizzoli, 1982 («BUR Poesia»), *passim.*

[4] Cfr. soprattutto E. Raimondi, «Il petrarchismo nell'Italia meridionale», in *Atti del convegno internazionale sul tema: Premarinismo e pregongorismo*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1973, pp. 95–123. Il suo discorso prende le mosse da colui che eresse un vero monumento alla maestria epigrammatica del Marino: Federico Meninni nel suo *Ritratto del sonetto* (Napoli, 1677).

[5] Cfr. A. Martini, «Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento», in *Lettere italiane*, XXXIII, 1981, pp. 529–48.

[6] P. Bembo, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966[2] («Classici italiani»), pp. 623–30. *Ivi* p. 213 il commento del Bembo alla canzone petrarchesca nelle *Prose*. Al rapporto instaurato dal Marino nella sua canzone con il Petrarca e il Bembo ha accennato E. Taddeo, *Studi sul Marino*, Firenze, Sandron, 1971, pp.135–36.

[7] Cfr. S. Longhi, «Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa)», in *Strumenti critici*, 39–40, XIII, 1979, pp. 265–300.

[8] Cfr. A. Quondam, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari, Laterza, 1975, pp. 65–75.

[9] Cfr. A. Togni, *La formula dell'equivoco nella poesia di Luigi Groto il Cieco d'Adria*, Memoria di licenza in lettere, Università di Friburgo, 1982 (dattiloscritto).

[10] Cfr. A. Martini, «Amore esce dal Caos. L'organizzazione tematico narrativa delle *Rime amorose* del Tasso», in *Filologia e critica*, IX, 1984, pp. 78–121. Sul problema del cansoniere in generale si vedano na le incisive pagine di G. Gorni, «Le forme primarie del testo poetico», in AA. VV., *Letteratura italiana. Le forme del testo. Teoria e poesia*, vol. 3, 1, Torino, Einaudi, 1984, pp. 504–18.

[11] Il dialogo è rimasto inedito fino alla fine dell'Ottocento, quando lo pubblicò A. Borzelli, *Il Cavalier Giambattista Marino*, Napoli, Priore, 1898, pp. 325–59. È parzialmente riprodotto e commentato in G. Ferroni e A. Quondam, *La «locuzione artificiosa». Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 107–25. Ne riparla A. Quondam, *La parola nel labirinto*, cit., pp. 140–44.

[12] C. Pellegrino, *Del concetto poetico*, in A. Borselli, *op. cit.*, pp. 350–51.

[13] C. Pellegrino, *op. cit.*, 352–58.

[14] C. Pellegrino, *op. cit.*, p. 348.

[15] G.B. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, p. 110, n° 58. Non capisco come queste parole possano offrire un'interpretazione dell'opera tassoniana «più ampia di quella prevista dall'autore» (Guglielminetti).

[16] A. Quondam, *La crisi degli anni venti*, in *La parola nel labirinto*, cit. pp. 271–311.

[17] Cfr. G.B. Marino, *Lettere*, cit., pp. 75, 96, 102–3, rispettivamente i n[i] 47 e 49 al Sanvitale e 53 allo stesso Stigliani, baciandogli in chiusa «le dotte mani».

[18] G.B. Marino, *Lettere*, cit., p. 604. Si rifà a questo passo quando in quell'altro fondamentale documento di poetica che è la lettera all'Achillini premessa alla ristampa della *Sampogna* così conclude: «Obligato dico di tutte l'altre lodi mi vi confesso, salvo solo di quella che mi date annoverandomi tra gli ebrei, poiché ben sapete ch'io non mi diletto punto di disprangar cioppe vecchie» (*ivi* p. 254, n° 136). Simili dichiarazioni sono il fondamento dell'abile «pastiche» dello Stigliani nella falsa lettera che fingerà scrittagli dal rivale, dove così stravolge il pensiero di lui: «Vuolsi egli, signor Tomaso mio, se non lodar come buono, almeno tolerar come fortunato, condonando qualche cosa all'universal gusto del mondo, il quale è oggimai stufo di cantilene secche e non intende di approvare il muffo rito delle calze a brache. Se a V.S. pare che quel che s'usa adesso nella poesia sia tristo e quel che s'usò in altre età sia buono; e se di più, come lo crede in teorica, così l'esercita in pratica, gran torto le ha fatto natura a farla nascere a' nostri giorni, e non più tosto a tempo antico, dov'avrebbe avuto dalla sua parte e Dante e Petrarca e fra Guittone e tutta l'altra genia» (*ivi* p. 618).

[19] Cfr. C. Dionisotti, «La galleria degli uomini illustri», in *Lettere italiane*, XXXIII, 1981, pp. 488–89.

[20] G.B. Marino, *La Galeria*, a cura di M. Pieri, Padova, Liviana, 1979, I, p. 187.

[21] G.B. Marino, *Lettere*, cit., p. 253, n° 137. È la già citata lettera all'Achillini premessa alla ristampa della *Sampogna*.

[22] Vedi il cappello introduttivo al canto in G.B. Marino, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano, Mondadori, 1976 («I classici Mondadori»), II, pp. 414–16.

[23] I due attenti amanuensi che a tanta distanza di tempo hanno ascoltato l'esortazione di un grande maestro anche friburghese sono i ticinesi Nicoletta Quadri e Fabio Peroni. Lavorando su quel materiale hanno poi presentato due distinte memorie di licenza alla Facoltà di lettere dell'Università di Friburgo: F. Peroni, *«Amorose» e «Amori» di G.B. Marino: ricerche foniche*, Friburgo, 1982 (dattiloscritto) e N. Quadri, *«Amorose» e «Amori» di G.B. Marino: osservazioni sul lessico*, Friburgo, 1984 (dattiloscritto). Alla Quadri, che qui ringrazio di cuore, devo le cifre e lo stimolo alle brevi osservazioni che propongo. I successivi rinvii alle due sezioni indicano con la prima cifra il numero d'ordine che i testi otterrano nell'edizione critica in corso, con la seconda i versi.

[24] Il dato è offerto da A. Quondam nell'introduzione a G.G. Trissino, *Rime 1529*, Vicenza, Neri Pozza, 1981, pp. 25–26.

[25] Sono nel secondo tomo di G. Della Casa, *Le rime*, a cura di R. Fedi, Roma, Salerno, 1978 («Testi e documenti di letteratura e di lingua», IV).

[26] Cfr. l'analisi linguistica di C. Colombo, *Cultura e tradizione nell'«Adone» di G.B. Marino,* Padova, Antenore, 1967 («Miscellanea erudita», 17), pp. 85–133.

[27] Cfr. G.B. Marino, *Amori,* cit., testo a pp. 85–89 e commento a pp. 156–59.

[28] Per la distinzione fra interdiscorsività e intertestualità mi riferisco alla chiara proposta critica di C. Segre, «Intertestuale – interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti», in AA. VV., *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Sellerio, 1982, pp. 15–28, ora in C. Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103–118.

[29] Per la distinzione ipotesto – ipertesto cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 («Poétique»), pp. 11–12.

[30] I testi di *Amori* 5, 19, 20, 39 e 79, cui faccio ricorso, sono già presentati e analizzati nell'omonima antologia citata alla n. 4.

[31] T. Stigliani, *Rime*, Venezia, G.B. Ciotti, 1605, p. 17.

[32] O. Besomi, *Esplorazioni secentesche*, Padova, Antenore, 1975 («Miscellanea erudita», 29), pp. 56–57.

[33] S. Agosti, «Funzioni anagrammatiche e rappresentazioni verbali nella poesia barocca: da Sponde e da Marino», in AA. VV., *Il segno barocco. Testo e metafora di una civiltà*, a cura di G. Nocera, Roma, Bulzoni 1983, pp. 210 e 221.

Section d'italien
Bâtiment central
1015 Lausanne-Dorigny