

## MARINO POSTMODERNO? (A PROPOSITO DI DUE RECENTI STUDI MARINIANI)

Nel *Poscritto 1988* alla ristampa della propria edizione commentata dell'*Adone*, quindi in una sede quanto mai propizia ad un bilancio, Giovanni Pozzi constata, non senza il rimpianto di chi tanto ha operato per un reinserimento del poeta nel circuito vitale della cultura contemporanea, che "l'assenza del Marino dall'orizzonte delle ricerche in corso è generale"<sup>1</sup>. Eppure, solo un anno dopo, Francesco Guardiani, proponendo una coraggiosa *lectura Marini*, la fonda sul "fatto che lo studio del Marino ha toccato oggi una fortuna tale da giustificare un tentativo di sintesi, o meglio di messa a fuoco, delle diverse tendenze interpretative del suo capolavoro"<sup>2</sup>. Come spesso accade, la contraddizione è solo apparente, e non tanto perché nel lasso di tempo intercorso tra le due affermazioni la bibliografia mariniana si sia accresciuta in modo significativo, quanto perché, mentre il Guardiani mette agli atti l'indubbio accrescersi dell'interesse critico ed ermeneutico nei confronti dell'opera del Marino, il Pozzi, dalla propria specola di filologo e di storico delle istituzioni letterarie, non può non segnalare come le ricerche degli specialisti non abbiano ancora trovato riscontro nelle sistemazioni storiografiche, nemmeno in quelle che si pretendono, anche metodologicamente, più aggiornate ed agguerrite. Ciò sarà dovuto anche al fatto che, sebbene il commento approntato dal maestro friburghese e dai suoi collaboratori offrisse (e offra tuttora) numerosi stimoli in diverse direzioni, l'interesse degli studiosi assai raramente si è incentrato sui rapporti tra la serie letteraria e le altre serie, preferendo invece indagare l'ambito testuale o, al massimo, intertestuale. La gravità di tale disattenzione deve risultare tanto più evidente a chi si è proposto di fornire un ritratto a tutto tondo del Marino, inserendo il riuso ben personale, da lui sperimentato, di formalizzazioni, contenuti, fonti e istituti del testo letterario negli ambiti progressivamente più vasti della letteratura e della storia; sta tuttavia di fatto che la tradizione critica nata da quella monumentale impresa ha in genere trascurato questi suggerimenti - forse per la conoscenza già vasta ma ancora insufficiente del territorio poetico tra fine Cinque e primo Seicento - preferendo proseguire lo scavo nei due settori, da subito oggetto di controversia, della "disarticolazione del piano narrativo" e dell'"impiego illimitato di materiali di riporto" (POZZI II, p. 892); e qui avrà agito, anche al di là delle intenzioni del proponente, l'indubbia rilevanza che i suddetti motivi assumono, il primo ai fini della proposta di interpretazione dell'*Adone*, il secondo nel commento.

Costituisce una conferma di questa polarizzazione critica - ed insieme della difficoltà, per altro comprensibile, a superare la fase dell'approfondimento o dell'esegesi al commento pozziano per approdare ad una originale ermeneutica del testo - la *lectura Marini* curata dal Guardiani, che aduna noti e meno noti specialisti del Seicento attorno al nobile proposito di invitare "alla *lectura* che più conta" (*Lectura ...*, *Premessa*, p. 11), cioè a quella dell'*Adone*. Sono infatti nettamente minoritari, nella miscellanea, i contributi che esulano da questi due ambiti: segnaliamo innanzitutto la lettura tematica di Valeria Giannantonio, la cui attenta escussione dei rapporti tra natura e arte nel canto VIII approda infine alla conclusione che "la reversibilità e, nel contempo, l'identificazione dei due principi di natura e arte rappresentano uno dei segni più tangibili della conversione e della trasposizione sul piano sensistico del teleologismo informante lo stesso sistema conoscitivo tassiano, ancora impostato sulla verticalità del rapporto uomo-Dio, e in Marino

trasformato nell'orizzontalità delle relazioni istituite tra la natura e l'uomo" (*Lectura ...*, GIANNANTONIO, c. VIII, p. 114).

Anche coloro che, come Vania De Maldè e Antonio Vassalli, si propongono di aggiungere "altri tasselli al mosaico della crescita dell'*Adone* fino all'edizione del 1623" (*Lectura ...*, VASSALLI, c. XII, p. 202) finiscono - e la preterintenzionalità è significativa dell'invasione del tema - per accumulare elementi citatori, sia pure interni al poema: il Vassalli, infatti, rintraccia una redazione (più breve di due ottave e con qualche variante) del monologo di Falsirena sulla natura d'amore (*Adone* XII 198-207) tra le *Musiche a due voci* di Sigismondo d'India, apparse a stampa nel 1615: ulteriore riprova della "riutilizzazione [nell'*Adone*] di materiale poetico pensato ad altro fine" (*ib.*, p. 203). La De Maldè torna sul caso dei canti VI-XI e si domanda "se il rimpinguamento di una struttura narrativa cui avevano contribuito, in egual misura, il 'compasso e lo squadro', sia semplice sintomo, come vuole Pozzi, di una tardiva composizione dei canti VI-XI o non, piuttosto, spia del faticoso adattamento di un testo allotropo alla compagine narrativa dell'*Adone*. La seconda ipotesi, a suo tempo scartata dall'editore del poema in base a considerazioni d'ordine strutturale, potrà essere ripresa in esame alla luce di un'indagine che tenga conto, relativamente al canto VI, dei dati di cronologia interna e variantistica" (*Lectura ...*, DE MALDE', c. VI, p. 90). Da un attento scrutinio delle fonti e delle citazioni - ancora - implicite, esplicite e interne, si ricavano infatti dati cronologici che non consentono di oltrepassare il "primo quindicennio del secolo" (*ib.*, p. 96). La cronologia alta e alcune conferme testuali di una "faticosa armonizzazione, narrativa e tonale" dei canti in esame "nella laboriosa fabbrica dell'*Adone*" seducono la De Maldè ad identificarli con le *Trasformazioni* (p. 98) ed a datare il loro inserimento nel poema tra il gennaio 1620 e il gennaio 1621.

Nell'affascinante ambito delle inedite soluzioni narratologiche proposte dal Marino si muovono invece prevalentemente le indagini dello Scrivano, del Porcelli e del Cherchi. Intento di Mario Scrivano è di ribaltare il "verdetto negativo e duro" (*Lectura ...*, SCRIVANO, c. V, p. 73) complessivamente pronunciato dal Pozzi sul canto V; e ribaltarlo, tuttavia, proprio facendo tesoro di alcune "aperture" nelle quali "si possono riconoscere dei buoni appoggi per riconsiderare alcuni elementi sotto un segno positivo" (*ib.*, p. 74). Così è, ad esempio, di uno dei punti più problematici, vale a dire il rapporto tra i cinque racconti secondi e l'intero poema: lo Scrivano individua qui, come altrove nel canto (ad esempio nella rappresentazione della favola di Atteone) un legame assai più stretto di quanto non si sia creduto tra la parte e l'intero ("nel rallentamento degli avviamenti s'intravede, insomma, a livello di microtesto la conclusione del macrotesto", *ib.*; "il microtesto preannuncia il macrotesto", *ib.*, p. 86, con una giusta insistenza su queste anticipazioni narrative, in particolare per quanto riguarda la morte di Adone) e ne ricava una conseguenza importante per lo statuto narratologico del poema: "La narrazione non sta nello svolgimento di una vicenda qualsiasi, ma nella costituzione del macrotesto mediante le tessere del microtesto" (p. 83).

L'allestimento e l'esibizione di congegni narrativi tanto sofisticati quanto improduttivi, segnalata con insistenza dal Pozzi, sono all'opera anche nel canto XVII: il Cherchi dimostra bene come né la periegesi di Venere né la profezia di Proteo né la ricerca dell'erba magica adempiono alla funzione per cui sono messe in atto, cioè la sottrazione di Adone al proprio destino di morte. Il funzionamento a vuoto degli snodi narrativi,

che non producono se non un inutile viaggio (*Lectura ...*, CHERCHI, c. XVII, p. 298) si rivela del resto sottilmente omologo alla funzione del canto rispetto all'intero poema, che è "puramente negativa" in quanto "mira a smontare alcuni ingranaggi della macchina narrativa facendole cambiar corso non per andare in una nuova direzione, ma per provare l'esaurimento di quella vecchia" (*ib.*, p. 289). Infatti, la seconda separazione che si realizza nella *Dipartita* riporta "la storia al suo punto di partenza, restaurando il carattere dei protagonisti al momento anteriore del racconto, quando Adone era esclusivamente cacciatore, e Venere - nella favola di Paride dove per la prima volta ci viene presentata - era dominata dalla sua vanità di trionfi" (p. 286).

Il Porcelli parte da queste stesse indicazioni del Pozzi e le estende ai canti XII-XIV (con il corollario, non trascurabile, di incrinare tramite il suddetto allargamento la validità interpretativa della struttura bifocale proposta dal critico friburghese: *Lectura ...*, PORCELLI, c. XIII, p. 223) e in particolare al XIII, dove nelle ottave 173-4 "le macchine fabbricate dal dio ingelosito", cioè Vulcano, entrano "in funzione quando la Gelosia non l'aveva ancora avvisato del tradimento di Venere, in un tempo dunque anteriore alla loro stessa fabbricazione" (*ib.*, p. 224). La semantizzazione di questa aporia narrativa passa attraverso l'esame dei rapporti, di rovesciamento polemico, che l'*Adone*, poema di pace, intrattiene con il poema epico tradizionale, in particolare nella sua variante storica, vale a dire con gli "antimodelli" (*ib.*, p. 213) della *Pharsalia* e, soprattutto, della *Gerusalemme liberata*. In essi, la peripezia segna lo "stacco netto" "fra il prima e il poi" (*ib.*, p. 225) e il concomitante passaggio dagli eventi sfortunati a quelli prosperi per l'eroe. Nell'*Adone* il medesimo luogo topico - consegnato alla seconda parte del canto XIII - si presta, all'opposto, tramite l'invenzione di "un poi [l'apprestamento, da parte di Vulcano, degli strumenti per punire Adone] che riesce a modificare le caratteristiche del prima", alla confusione tra i due domini temporali (*ib.*).

Il contributo del Porcelli sconfina nell'ambito di indagine dell'intertestualità, che la fa, comprensibilmente, da padrone, garantito com'è da una illustre e affollata tradizione critica, appoggiata a sua volta alla leggendaria - e tale anche per merito del diretto interessato - onnivivoricità del Marino: ci pare giusto iniziare a documentare i risultati offerti in questo volume ricordando il saggio che ha re-inaugurato, dopo la lunga parentesi seguita alla stagione positivista, la ricerca e l'interpretazione del lavoro mariniano sulla letteratura, vale a dire l'ormai classico *Composizione ad intarsio nel canto IV dell'Adone* (in *Esplorazioni secentesche*, Antenore, Padova 1975, pp. 9-52), che Ottavio Besomi ripresenta qui "in forma rimaneggiata". Contributo importante, oltre al resto, anche perché apre un'ampia finestra sull'immenso repertorio contemporaneo o immediatamente precedente al Marino, da lui padroneggiato con un'informazione della quale siamo inevitabilmente carenti, ove non soccorra l'astioso ma provvidenziale Stigliani. Penetra in questa incognita *terra australis*, facendosi per di più largo nell'intricato sottobosco del tardo aristotelismo, Giorgio Fulco, che, trattando del canto X, abbandona i più ovvi "giuochi intertestuali con Dante e Ariosto" per passare subito a quelli col Vanini" (*Lectura ...*, FULCO, c. X, p. 162): essi si esercitano laddove il testo svolge i temi dottrinali della materia celeste (ottave 13-22) e delle macchie lunari (33-41) e sono vistosamente complicati dal fatto che il *De admirandis Naturae Reginae Deaeque mortalium arcanis* (Parigi 1616) del filosofo di Taurisano rinvia, per questi argomenti, all'*Exotericarum exercitationum liber XV de*

*subtilitate ad Hier. Cardanum* dello Scaligero, nonché ai testi "classici" già utilizzati dal Marino nella diceria *Il Cielo*. Il Fulco si prova dunque nello non facile impresa di distinguere "almeno tre strati: quello delle conoscenze dei testi base, Aristotele *in primis*, dei quali in piccolo già *Il Cielo* è diligente derivazione; lo stadio scaligeriano, di riesame non passivo né ostinatamente ortodosso delle linee portanti del pensiero dello Stagirita (anzi propenso, nel calore della polemica col Cardano, a sfiorare talora l'eterodossia); quello vaniniano, riconoscibile per il capovolgimento di alcune asserzioni scaligeriane (dove si discute, per esempio, se la materia celeste sia più nobile della terrena) o nell'affacciarsi di una visione meccanicista" (*ib.*, pp. 163-4). Pur riconoscendo la presenza, nei citati brani dell'*Adone*, di tutti e tre i livelli, il critico insiste sull'apporto vaniniano, che gli pare concretarsi nell'affidare la concezione meccanicista del mondo all'immagine dell'orologio (*De admirandis ...*, dial. IV; p. 17 dell'edizione Corvaglia) (pp. 171-2): la metafora compare in questo canto all'ottava 22, ma è riproposta in *Adone* XX 2, 1-3, ed è stata assunta dal Pozzi, come è noto, ad emblema della natura del poema e della sua omologia con il mondo.

Naturalmente, tra i testi a sè contemporanei, il Marino includeva i propri: alla riutilizzazione della diceria sacra *Il Cielo*, il Fulco aggiunge un interessante contatto tra *Adone* X 22 e l'ottava 71 del VII canto (l'unico rimastoci) della *Gerusalemme distrutta*; lo Scrivano rintraccia la mediazione di alcuni componimenti della *Galeria* tra la fonte ovidiana e *Adone* V 17-28 (episodio di Narciso) e 32-44 (Ganimede); e il Colombo vede in *Adone* XIII 197 e in madrigali e sonetti della *Lira* l'intertesto di *Adone* XVI 14 e 125-6.

Non mi pare tuttavia il caso di riproporre ad uno ad uno i risultati delle indagini critiche rivolte a cogliere con le mani nel sacco questo Arsenio Lupin del Seicento - bisognerebbe altrimenti ricordare almeno i prelievi da Orazio e dal *Polifilo* segnalati dal Colombo e i rimandi lucanei individuati dal Porcelli -, anche perché si renderebbe necessaria una non facile valutazione, caso per caso, dell'operato investigativo, soprattutto dal punto di vista metodologico: e qui bisogna purtroppo constatare che l'abbondanza del raccolto non ha stimolato una adeguata riflessione complessiva sulla natura e i modi dell'adibizione mariniana della *langue* letteraria, che sia in grado di approdare ad un abbozzo di tipologia, tale da consentire di sceverare almeno, secondo la proposta di Jacomuzzi, tra ripetizione e citazione<sup>3</sup> (all'interno di quest'ultima, in realtà, la casistica si fa ampia e stimolante, come dimostrano le pagine del Pozzi sull'argomento ma, ancor più e meglio, i suoi acutissimi esempi di analisi intertestuale: si pensi al caso tutto particolare del rifacimento della struttura fonica del modello ovidiano nel racconto della favola di Eco). Una volta di più, il Marino sembra giocare d'anticipo con i propri lettori, almeno stando all'analisi del canto XV proposta dal Mirollo, il quale vede nella partita a scacchi una trascrizione dei modi e delle regole (trasgressioni comprese) del gioco letterario dell'imitazione: "Thus the cheating that upsets a game can be related to the misreading of an imitative text as a *furto* rather than a re-creation" (*Lectura ...*, MIROLLO, c. XV, p. 262), mentre Marino vuole in realtà convincere che "literary theft, and in particular translation, while obviously appropriating another writer's work, is not cheating if it is done openly, i. e. if it abides by the rules of the imitations game" (*ib.*, p. 263). Il Mirollo cita naturalmente a sostegno la famosa lettera prefatoria alla *Sampogna*, richiamata anche dal Colombo, che, avvertendo più di altri l'esigenza di cui si diceva, pone *in limine* al proprio contributo le serrate critiche del Bartoli alla poetica mariniana del "tradurre", "imitare" e

"rubare": tuttavia, l'impressione è che, anche in questo ambito, si possa verificare l'ipotesi di "una perfetta identità fra la logica del produttore e quella dell'osservatore" (POZZI 1988, II, p. 15) e che alle pagine del poeta e dei suoi contemporanei vadano quindi affiancate, e fors'anche sovrapposte, le indicazioni metodologiche fornite dai contributi che lo stesso Colombo ricorda in nota, aggiuntivi magari quelli di Compagnon e Genette e quello, più recente, di Coombs<sup>4</sup>.

Nonostante il Pieri abbia proposto di rintracciare nell'Ariosto il reale "bersaglio, ideale e polemico" del Marino<sup>5</sup>, il nome che più frequentemente compare, e non solo laddove si insista sulla "opportunità di una ridiscussione dei rapporti più generali di questo poema [l'*Adone*] con la tradizione cinquecentesca" (*Lectura ...*, BALDASSARRI, c. IX, p. 144; v. anche ROSSI, c. III, e FRANCESCHETTI, c. XIV), è quello di Torquato Tasso: e pressoché tutti coloro che ne rintracciano la presenza in filigrana a un passo, a un canto, a un episodio dell'*Adone* (ricordo qui Martini, Franceschetti, Rossi, Guglielminetti, Porcelli, Colombo) mettono in rilievo il particolare significato che il riferimento alla *Gerusalemme Liberata* (in particolare) viene ad assumere: da un lato la decisa volontà del poeta di proporre l'*Adone* come poema, come ultimo e fors'anche estremo frutto della grande linea confluita nell'*epos* tassiano; dall'altro la sottolineatura, per contrasto, del carattere eversivo della propria opera, "poema morale alla rovescia" (*Lectura ...*, GUGLIELMINETTI, c. VIII, p. 128) in cui il Marino "intende cantare gli amori senz'armi a livello epico, contro l'ultima grande operazione epica del Tasso, che di quegli amori aveva espresso e tentato di esorcizzare tutto il fascino demoniaco" (*Lectura...*, MARTINI, c. I, p. 16).

In questa prospettiva, mi pare assumano particolare pregnanza le tessere dantesche che costellano il poema mariniano: ai passi segnalati dal commento del Pozzi e alle integrazioni fornite in sede recensoria dal Delcorno si aggiungano ora i prelievi additati dal Colombo (il corteo di insediamento della giuria nel tempio - *Adone* XVI 41-2, 45-6 - discende da una commistione di *Pg.* XXIX 64-154 e *Hypnerotomachia Poliphili* I 161-5 e 170: *Lectura ...*, COLOMBO, c. XVI, pp. 276-80), ma soprattutto il collegamento, segnalato dal Martini, dell'iniziale trionfo d'Amore su tutto il creato e del distico finale del poema all'ultimo verso della *Commedia*: accorta segnalazione, in posizione enfatica e da accostare alle citazioni presenti nel canto II, "dell'ambizione cosmologica del nuovo poema e [del]l'opposta sacralità del suo amoroso discorso" (*Lectura ...*, MARTINI, c. I, p. 15)<sup>6</sup>.

L'ipotesi dell'*Adone* come poema, vale a dire come opera in cui il poeta "si erge come vate a portare un messaggio che coinvolge tutta la comunità cui egli appartiene", è attualmente la prospettiva più feconda negli studi mariniani e costituisce il filo conduttore della monografia dedicata da Francesco Guardiani all'*Adone*<sup>7</sup>. Secondo il critico, "la ragione dell'*Adone*, cioè la 'causa' del Marino, consiste nella proiezione poetica di un mondo ideale", il cui rapporto con il mondo reale non è più di negazione e superamento, come era stato nell'epica fino al Tasso del *Mondo creato*, ma di accettazione, "pur con tutto l'entusiasmo che viene dal sogno di un mondo nuovo" (GUARDIANI, p. 22).

Il tragitto che dalla premessa porta alle conclusioni è tuttavia lungo e articolato, e val la pena di ripercorrerlo perché comunque interessante, anche e soprattutto laddove sia discutibile (nel senso etimologico del termine). Innanzitutto, il Guardiani pone l'accento sull'articolazione del madrigale (tra

Cinque e Seicento, non solo mariniano) in due parti distinte: *l'enunciazione* e la *riflessione* (i tre "momenti logici" individuati dal Martini - "1. constatazione amorosa tradizionale; 2. dubbio relativo alla sua fondatezza; 3. risposta arguta alla domanda posta"<sup>8</sup> - vengono ridotti a due grazie alla fusione del secondo e del terzo). Una "rapida ricognizione nel *mare magnum* della lirica mariniana consente al Guardiani di proporre la seguente serie di "rilievi utili alla comparazione tra la struttura dei madrigali e quella del poema: 1. La struttura a due parti si ripete sempre. 2. La prima parte esprime una percezione oggettiva di una data realtà (il tema del madrigale), la seconda una percezione soggettiva. 3. La visione della realtà nella prima parte è quella 'classica' della poesia, dietro cui c'è tutta una tradizione che Marino rispetta, accetta e ripropone. La visione che informa la seconda parte ha una chiara nota realistica: il poeta si è 'sbendato' ed osserva i fatti così come gli appaiono e non come vuole la tradizione. 4. La tradizione resta come necessario punto di riferimento perché *l'enunciazione*, esplicita o implicita, non può mancare. 5. La prima parte ha un tono positivo, quasi trionfalistico [...]. La seconda parte esprime apprensione, perfino angoscia. Il poeta denuncia l'inaffidabilità della figurazione convenzionale, la sua falsità addirittura" (*ib.*, p. 31). Ora, unico fra gli innumerevoli madrigalisti del Seicento, il Marino "ha fatto col principio 'associativo-dissociativo' dell'*inventio* un 'poema grande'", non un 'poema di madrigali' (Stigliani) ma "un poema madrigale", raggiungendo in tal modo "una comunicabilità eccezionale, un'intesa immediata col suo pubblico di lettori e scrittori di madrigali" (*ib.*, p. 33).

Non resta che esibire le prove testuali a sostegno dell'ipotesi: il Guardiani ripercorre la fabula dell'*Adone* mostrando come i primi undici canti (che tra i canti XI e XII si situa una forte cesura era opinione già del Calcaterra: *ib.*, p. 34n.) delineino "un mondo oggettivo risultante dall'insieme delle dichiarazioni e delle descrizioni di individui dotati di superiore saggezza" (*ib.*, p. 39), posti di fronte ad un eroe del tutto passivo. E' solo dal dodicesimo canto in poi che "*l'enunciazione* didascalica in cui la figura del giovinetto aveva essenzialmente una funzione di supporto e di riferimento " si trasforma nella "storia individuale di Adone" e che " il rilievo è tutto sull'attività del protagonista, liberato dalla protezione divina che lo condannava all'immobilità" (*ib.*, p. 45). Attività che mira non alla conquista di Venere (ché, anzi, essa è raggiunta senza alcuno sforzo), altrimenti il poema non avrebbe motivo di oltrepassare l'undicesimo canto, ma a quella di "un *sereno* stato di felicità permanente nell'amore *tumultuoso*" (*ib.*, p. 39).

La conquista è celebrata nel ventesimo canto, ma passa attraverso il sacrificio dell'eroe (la cui "dimensione eroica" sta "nell'adattarsi a tutto, nel subire tutto da tutti, ma nel non cedere minimamente di fronte alle forze che mirano alla contaminazione e all'abbassamento del sentimento amoroso": *ib.*, p. 51), del quale il Guardiani mette bene in luce le numerose analogie con la morte di Cristo (*ib.*, pp. 52-5). Il critico è ben consapevole di toccare, qui, un argomento estremamente delicato e si muove con cautela, giustificando nel seguente modo la labilità dei riferimenti alla metamorfosi-resurrezione rispetto all'abbondanza dei rimandi alla morte di Cristo: "Se Marino è più esplicito nel presentare segni sacrali in riferimento alla morte di Adone è perché chiunque può morire in modo cruento come Cristo; con questa similitudine non si toccano i misteri della Fede. Per la resurrezione il discorso è diverso: non se ne può parlare senza entrare nell'eresia. Il freno alla sua penna il poeta lo impose al ricordo delle tutt'altro che trascurabili noie con l'inquisizione

avute, per trascurabili motivi, intorno al 1609; e forse, ancor più, al ricordo di Giordano Bruno, arso vivo a Roma proprio quando il poeta vi arrivò fuggitivo a 30 anni. Non a caso il nome del Nolano non compare una sola volta nei suoi scritti" (*ib.*, p. 56). La proposta di un *Adone* eretico, che nella monografia è avanzata senza troppo insistervi e comunque in subordine - e, certo, a sostegno - alla tesi principale del poema come celebrazione di una nuova *Weltanschauung*, è assunta a chiave di volta della lettura del canto XVIII. In essa, il Guardiani, dopo aver riconosciuto nel Behemoth del *Libro di Giobbe* "l'archetipo sicuro (e non si esclude che si possa parlare di fonte diretta)" (*Lectura ...*, GUARDIANI, c. XVIII, pp. 306-7) del cinghiale che uccide Adone, nota che i due simboli del male rivestono nel libro sacro e nel poema funzioni opposte. Infatti, mentre la presenza del male porta Giobbe a riconoscere con un atto di fede l'esistenza di un Dio onnipotente, il Marino invece "costruisce una metafisica basata su due principi, del bene e del male, dell'amore e dell'odio; il primo è un principio 'femminile', il secondo un principio 'maschile'", rappresentati rispettivamente dalla vera femmina - Adone - e dal vero maschio - il cinghiale - del poema. Essi si incontrano infine nella morte, che è, in realtà, "un'affermazione di vita" (*ib.*, p. 308): allora, "il 'sacrificio' di Adone è come quello di Cristo" e ce n'è quindi abbastanza "per far saltare fondamenti di fede, non solo cattolica, come il libero arbitrio, la grazia, la distinzione tra rei e giusti nel giudizio univiale" (*ib.*, p. 313).

Lungo la strada aperta dal Guardiani si inoltra con maggior decisione il Pietropaolo, che ribadisce vigorosamente che "Marino was not indulging in simple rhetorical 'bagattelle' but was flirting with esesy" (*Lectura ...*, PIETROPAOLO, c. XI, p. 197), come dimostrerebbe il fatto che "in Adone's experience of the process of intellection, figurally constructed on the archetype of the ascent to the third heaven, there are echoes of a heretical theology", ed esattamente di quella sostenuta dal vangelo apocrifo di Barnaba, redatto nel XVI secolo da un fra' Marino (*ib.*, p. 200). Tuttavia, mi pare che l'individuazione di un legame tra il vangelo apocrifo di Barnaba, la teologia eretica che su esso poggerrebbe e l'*Adone* abbia bisogno di qualche elemento di prova in più rispetto alla possibilità (o anche alla forte probabilità) che il Marino ne avesse conoscenza o all'interesse che questi poteva provare per la personalità di fra' Marino; in particolare, credo, di quei riscontri testuali che qui mancano e la cui presenza permette invece di aprire una consistente linea di credito all'ipotesi del Guardiani, specialmente per quanto riguarda l'omologia tra la morte di Adone e quella di Cristo. Diverso il discorso in merito all'accostamento tra la metamorfosi del primo e la resurrezione del secondo: resta però vero che esso è ben funzionale alla tesi portante del saggio, la quale a sua volta abbisognerà di verifiche complessive che in questa sede non si possono nemmeno abbozzare.

Da questo duplice paragone derivano conseguenze di non poco conto, tanto più che il Guardiani riconosce il proprio debito con "alcune chiose pozziane, segno che il critico ha incrociato la pista che ora propongo decidendo, comunque, di non seguirla" (GUARDIANI, p. 52): "Se, dunque, la morte di Adone è la morte di Cristo, la metamorfosi del cuore del giovinetto non può che esserne la resurrezione. Ora, se Adone - Cristo non è morto invano, se ha trionfato sulle tenebre, egli è il redentore dell'umanità: il suo sacrificio serve da base per la costituzione di una nuova, migliore società" (*ib.*, p. 56). Alla rappresentazione, nella prima parte del poema, del "mondo migliore che la cultura e la società dell'autunno del Rinascimento avevano da offrire", segue nella seconda una messa in discussione della validità dei valori che quel mondo reggono e la

proposta di "un nuovo autentico (autenticamente umano) ideale [...] prospettato dall'eroico sacrificio di Adone" (*ib.*). Esso permette la costruzione di un mondo in cui gli elementi in contrasto convivono pacificamente: "la tipologia biblica e dantesca che per secoli ha nutrito poeti e filosofi fino al sogno palingenetico del Tasso (nella *Gerusalemme* e, ancor più, nel *Mondo creato*) qui si risolve in una visione del mondo ideale che corrisponde al mondo reale" (*ib.*, p. 58).

Il perdono del cinghiale e la concessione della metamorfosi anche a Polifemo sono già prefigurazioni del fatto che nell'"ottica mariniana, alla conclusione del poema, tutti i personaggi (tutte le forze in azione che rappresentano elementi della 'parabola' di Adone) sono accettati con pieno diritto di cittadinanza nel nuovo mondo di pace, ovvero di ritrovata armonia degli opposti" (*Lectura ...*, GUARDIANI, c. XX, p. 330), che si spalanca trionfalmente nel XX canto. Lo si vede, ad esempio, nel fatto che le caratteristiche di Adone sono spesso sdoppiate in personaggi opposti ma destinati ad una finale fusione: è il caso, in particolare, di Fiammadoro e Austria (*ib.*, pp. 331-4), "identicamente carichi di energie positive e negative", che danno vita, in sede conclusiva, ad "una doppia unione di valori identici e di valori opposti" (*ib.*, p. 334). E' in questa "identità dei contrari" (*ib.*) che si risolvono e si spiegano tutte le ambiguità e le contraddizioni dell'opera, nonché il proprio proporsi come poema di 'pace', una pace che include in sé tutte le manifestazioni vitali - nessuna esclusa e inclusa quindi anche la guerra - che si celebrano a pari diritto nella gran piazza ovata, dove il mondo nuovo "si specchia in se stesso e gode nel riconoscersi così multiforme e variegato" (*ib.*, p. 335).

Riconosciuti i caratteri dell'*inventio* che regola il poema, il Guardiani si preoccupa di indicarne i riscontri nelle due articolazioni del discorso retorico: così, per quanto concerne la *dispositio*, il critico ripercorre le varie fasi della stesura dell'*Adone* alla ricerca della "ragione che guida il Marino nell'organizzazione delle parti che compongono il poema" (GUARDIANI, p. 63): essa sembra consistere nella enfattizzazione della struttura binaria (la "legge del due" di cui parla Pozzi) che già lo regge nella prima redazione della favola (quella consegnata ai *Sospiri d'Ergasto*: 1594-'96), visto che la scansione in tre tempi che si deduce dalla lettera al Castello del 1605 viene poi abbandonata a favore del definitivo ritorno alla bipartizione originaria (sia pure articolata in quattro fasi), fin dal 1614 (*terminus ante quem* che si ricava dalla lettera prefatoria alla *Lira III*). Ne risulta ribadita l'articolazione binaria - cioè di tipo madrigalesco - che regge il poema, e confermata l'ipotesi di una serie di corrispondenze tra segmenti testuali, più o meno estesi, della prima parte (canti I-XI) e della seconda (canti XII-XX). E qui il Guardiani aggiunge un interessante tassello al mosaico di rimandi reciproci già allestito dal Pozzi: a proposito del canto IV (*La novelletta*), partendo dal rapporto di specularità, di somiglianza-dissomiglianza che la coppia Amore-Psiche intrattiene con quella Adone-Venere, egli nota da una parte che il lieto fine della novella si inserisce perfettamente nell'itinerario di continua e non ostacolata ascesa alla felicità che Adone sperimenta nella prima parte del poema, dall'altra che "la privatissima e irrilevante felicità" raggiunta da Psiche con l'aiuto della divinità si situa sul versante opposto rispetto alla fuga - voluta dal fato - di Adone dal regno della felicità e alla sua accettazione eroica della morte e di "un *sacrificio* che, visti i riferimenti a Cristo [...], trascende dalla sfera del privato per interessare l'intera società" (*ib.*, p. 95). Insomma, "il canto IV, con la sua collocazione, si comprende quindi bene



osservandone la *somiglianza* con i canti contigui della prima parte del poema ('ascensione' di Adone) e la *dissimiglianza* con la conclusione, che corrisponde alla 'punta madrigalesca' della seconda parte (eroismo scialbo di Psiche vs eroismo autentico di Adone)" (*ib.*).

Questa continua alternanza tra simile e dissimile costituisce il *pendant* del rifiuto mariniano di una ideologia onniavvolgente, che si traduce nella corrispondente accettazione della realtà nei suoi multiformi, anche contraddittori, aspetti; ne risulta così chiarito, a livello di *elocutio*, il frequente ricorso ad apoftegmi di vario tipo, che risultano sì inconciliabili tra di loro in una visione complessiva, ma sono d'altra parte riconducibili ad una "coerenza interna alla circostanze di ciascun segmento" (*ib.*, p. 145) (lo stesso dicasi per l'ambiguità simbolica di molti personaggi e per le incongruenze narrative). L'analisi dell'*elocutio* coinvolge inevitabilmente il ricorso alle figure, in particolare a quella principe della metafora: il Guardiani appoggia le proprie argomentazioni alla periodizzazione proposta dal Frye, secondo il quale ad una prima fase, 'geroglifica', del linguaggio, in cui la metafora riposa su una totale identificazione tra soggetto e oggetto (*this is that*) ne segue una di sostituzione tra figurante e figurato (*this is put for that*) ed infine una terza di somiglianza (*this is like that*) (*The Great Code*). In quest'ultimo periodo, quindi, la metafora rivela una parentela (storica, non ontologica) con la similitudine, tanto più che, come aggiunge il Guardiani, quasi sempre in Marino il *tertium comparationis* è espresso. Ora, anche l'antitesi può essere considerata una sorta di similitudine, in quanto collega due termini situati agli estremi opposti di un medesimo campo semantico che funge da *tertium comparationis*: "anche l'antitesi, dunque, corrisponde ad una similitudine, di intensità, tra due termini. Questo naturalmente non vuol dire che la metafora e l'antitesi sono la stessa cosa, ma che entrambe le figure hanno la radice nello stesso 'modo' di significazione, *a simili ad simile* adottato dal Marino" (*ib.*, p. 139). Cioè, dopo l'estremo, e fallito, tentativo del Tasso nella *Gerusalemme Liberata* e, più acutamente, nel *Mondo creato*, di conservare la superiorità del mondo ideale rispetto a quello reale, dell'*idea* sulle sollecitazioni offerte ai sensi, cioè di recuperare - o, meglio, mantenere - quell'ancoraggio metafisico della catena metaforica che giustifica la sostituzione di un figurante a un figurato, i figuranti impongono la propria esistenza allo stesso titolo dei figurati: il mondo reale si accampa accanto a quello ideale e il Marino ne prende atto.

In "questa lezione di nobile apertura nei riguardi del diverso, di disponibilità all'accettazione dei fatti umani più misteriosi ed incongrui, in una parola, di tolleranza" (*ib.*, p. 156) sta, secondo il Guardiani, l'attualità del Marino nella nostra epoca postmoderna; e straordinariamente attuale, in un periodo di "rivalutazione della retorica secondo l'insuperato modello ciceroniano" (*ib.*, p. 17) è il suo proporre "una poetica fondata sulla parola che inventa disponendosi allo scambio e alla fruizione di nuove e diverse esperienze. Si tratta di una poetica che, in ultima analisi, si identifica con la retorica. E se, come ha insegnato Ernesto Grassi, 'retorica è filosofia', non resta che accostare i termini estremi della doppia equazione, e cioè finalmente riconoscere che la poetica mariniana è filosofia" (*ib.*, p. 158), rendendo infine giustizia ad un poeta sulla valutazione del quale è sempre pesata come un macigno la sentenza pronunciata dallo Sforza Pallavicino: "carebat philosophico ingenio".

Pierantonio Frare

## NOTE

1. G. B. MARINO, *L'Adone*, a c. di G. POZZI. Con dieci disegni di N. Poussin. Nuova edizione ampliata, Adelphi, Milano 1988, 2 voll. (d'ora in avanti POZZI 1988, seguito dal volume e dalla pagina): la citazione a p. 892 del secondo volume.
2. AA. VV., *Lectura Marini*, a cura di Francesco GUARDIANI, University of Toronto Italian Studies 6, Dovehouse Editions 1989, pp. 347, a p. 9 (d'ora in poi *Lectura ...*, seguita dal nome dell'autore della singola lettura, dal numero del canto cui essa è dedicata e dall'indicazione della pagina).  
INDICE: F. G., *Premessa*, p. 9; Alessandro MARTINI, *Oltre l'idillio* (canto I: La Fortuna), p. 13; Gian Pietro MARAGONI, *Logonomia nova. Attorno ad Adone II e ai suoi satelliti* (canto II: Il palagio d'Amore), p. 25; Antonio ROSSI, *Fisionomia di un innamoramento* (canto III: L'innamoramento), p.35; Ottavio BESOMI, *Amore e Psiche in intarsio* (canto IV: La novelletta), p. 49; Riccardo SCRIVANO, *Amplificazione per ripetizione* (canto V: La tragedia), p. 73; Vania DE MALDE', *"Il mondo in nove forme trasformato"* (canto VI: Il giardino del piacere), p. 89; Valeria GIANNANTONIO, *Natura e arte nelle "Delizie"* (canto VII: Le delizie), p. 103; Marziano GUGLIELMINETTI, *L'arte nel gioco della lascivia* (canto VIII: I trastulli), p. 121; Guido BALDASSARRI, *Il Marino, ovvero la Poesia* (canto IX: La fontana d'Apollo), p. 139; Giorgio FULCO, *Pratiche intertestuali per due performances di Mercurio* (canto X: Le meraviglie), p. 155; Domenico PIETROPAOLO, *Echoes of Heresy in the Ascent to the Third Heaven* (canto XI: Le bellezze), p. 193; Antonio VASSALLI, *Falsirena in musica: un'altra redazione del soliloquio d'amore* (canto XII: La fuga), p. 201; Bruno PORCELLI, *Il luogo della peripezia e gli antimodelli del Marino* (canto XIII: La prigionia); Antonio FRANCESCHETTI, *Marino e la tradizione cavalleresca* (canto XIV: Gli errori), p. 227; James V. MIROLLO, *The Problem of "ritorni"* (canto XV: Il ritorno), p. 255; Angelo COLOMBO, *Le "arti industri". Motivi e forme dell'apoteosi di Adone* (canto XVI: La corona), p. 267; Paolo CHERCHI, *Il distacco e l'inutile rimedio* (canto XVII: La dipartita), p. 285; Francesco GUARDIANI, *I trastulli del cinghiale* (canto XVIII: La morte), p. 301; Marzio PIERI, *Diciannovesima rilettura* (canto XIX: La sepoltura), p. 317; Francesco GUARDIANI, *Il gran teatro del mondo, ovvero il mondo a teatro* (canto XX: Gli spettacoli), p. 325. Notizie sui collaboratori, p. 341.
3. A. JACOMUZZI, *La citazione come procedimento letterario. Appunti e considerazioni*, in AA. VV., *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, L'Arciere, Cuneo 1984, pp. 3-15 (poi, con lievi modifiche e col titolo *Problemi dell'intertestualità*, in AA. VV., *il Novecento in poesia*, a c. di A. MARINO, Associazione "L. Necchi", Milano 1987, pp. 195-220).
4. A. COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979; G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982; J. H. COOMBS, *Allusion defined and explained*, "Poetics", XIII, 6 (dec. 1984), pp. 475-88.
5. M. PIERI, *Una Préface in Baroco*, in AA. VV., *Quasi un piccolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, Milano 1982, pp. 23-8. Si prova a motivare questa intuizione Francesco Guardiani nella lettura del XVIII canto (*Lectura ...*, GUARDIANI, c. XVIII, p. 312).
6. C. DELCORNIO, *Recensione* a G. B. MARINO, *Tutte le opere*, vol. II *L'Adone*, a c. di G. POZZI, Milano, Mondadori 1976, "Lettere italiane", XXIX (1977), pp. 495-510, a p. 504.  
Segnalo qualche altro prelievo, salvo errore fino ad ora sfuggito all'attenzione, avvertendo che se, singolarmente presi nessuno di essi sembra travalicare l'ambito della ripetizione, il loro accumularsi accanto agli altri già notati colloca il rapporto tra *l'Adone* e la *Divina commedia* sul più significativo piano della citazione vera e propria: *Adone* VIII 60 5-6: "in guisa tal che non giamai più forte / spranga legno con legno, inchioda e stringe" - *If.* XXXII 49-50: "Con legno legno spranga mai non cinse / forte così"; *Adone* XI 80 3: "quant'aspetto real ritiene e serba!" - *If.* XVIII 85: "quanto aspetto reale ancor ritiene!"; *Adone* XIV 188 5-6: "Qual talento, qual forza o qual ventura / vi desvia dale genti e da voi stesso?" - *Pg.* V 91-2: "E io a lui: 'Qual forza o qual ventura / ti travìò [...]?'"; *Adone* XIV 222 2: "Amor, che tutto regge e tutto move" - *Pd.* XXXIII 145: "L'amor che move il sole e l'altre stelle"; *Adone* XIV 393 1: " Pon giù figlia la spada insieme e l'ira" - *Pg.* XXXI 46: "pon giù il seme del piangere e ascolta"; *Adone* XV 209 4: "per conoscere il bel dagli altri brutti" - *If.* XVIII 119: "di riguardar più me che li altri brutti?" - *Adone* XVI 154 1: "Con la test'alta e con le nari rosse" - *If.* I 47: "con la test'alta e con rabbiosa fame"; *Adone* XVI 154 4: "a guisa di leon quando minaccia" - *Pg.* VI 66: "a guisa di leon quando si posa" (segnalato anche da T. STIGLIANI, *L'Occhiale*, Carampello, Roma 1627, p. 357); *Adone* XIX 37 1-4: "Nela stagion che la cagnuola insana / [...] / quando l'agricoltor con la villana / stassi nell'aia a spigolar le biade" - *If.* XXXII 32-3: "quando sogna / di spigolar sovente la villana".
7. F. GUARDIANI, *La meravigliosa retorica dell'Adone di Giambattista Marino*, Olschki, Firenze 1989, pp. 166; la citazione a p. 21 (d'ora in poi GUARDIANI seguito dall'indicazione della pagina).
8. A. MARTINI, *Ritratto del madrigale fra cinque e seicento*, "Lettere italiane", XXXVIII [1981], pp. 529-48.