

## METAMORFOSI VS CONVERSIONE: IL MITO NELLA TRATTATISTICA E NELLA NARRATIVA DEL SEICENTO:

*alla cara memoria di Giorgio Fulco*

Roma 1648: alle soglie di metà secolo, cinque anni dopo la morte di papa Urbano VIII, che aveva tentato di riunire *eloquentia* e *sapientia* nella figura del papa-poeta<sup>1</sup>, il letterato e gesuita Sforza Pallavicino (1607-1667; cardinale dal 1659) cura e introduce una edizione delle *Rime* dell'amico monsignor Giovanni Ciampoli (1590-1643), morto in disgrazia, a causa del suo sostegno aperto a Galilei, lontano da quella Roma in cui aveva pur fatto una brillante carriera in Curia e negli ambienti intellettuali che univano scienza e poesia. Nello stesso anno, una edizione meno prestigiosa delle *Poesie sacre di Monsignor Gio. Ciampoli* appare a Bologna, città dello stato pontificio, e strettamente legata a Roma dal punto di vista culturale. In entrambi i volumi – ed è questo il motivo del nostro interesse – trova ospitalità la *Poetica Sacra* (composta probabilmente nella seconda metà degli anni venti e rimasta inedita), lungo trattato, in versi variamente rimati e in forma di dialogo, tra la Devozione e la Poesia: la prima si propone, riuscendovi, di assicurarsi la fedeltà della seconda, che fino ad allora si era dedicata esclusivamente a soggetti amorosi ed aveva fatto ricorso alle forme e ai contenuti del falso, vale a dire al mito pagano. La Devozione propone quindi alla Poesia una sostituzione di argomenti, un passaggio dai racconti della mitologia a quelli della storia sacra (che è quanto dire la sostituzione del falso del mito con il vero della Rivelazione), altrettanto ricchi di novità e di meraviglia, obiettivi a cui la poesia, e in particolare quella del Seicento, non può rinunciare: ad es., la Poesia potrebbe cantare lo smantellamento delle mura di Gerico anziché l'edificazione di quelle di Tebe, l'ascesa di san Paolo al terzo cielo al posto della scalata di Prometeo all'Olimpo, le imprese di san Michele arcangelo al posto di quelle di Marte, le tentazioni di sant'Antonio abate e non le fatiche di Ercole. L'elenco dei nuovi poetabili prosegue così:

Nel serpentoso Egitto  
Giosuè di por freno al sole ha vanto,  
se di Fetonte hai la menzogna ordita.  
E nel mago Simon caduto al suolo  
trovi d'Icaro il volo.  
S'al falso canto d'Arion marino  
non ebbe orecchia sorda  
un notator Delfino,  
non sai, che s'imprigiona  
dentro a Balena ingorda  
per fuggir morte il seppellito Iona?<sup>2</sup>

<sup>1</sup> M. FUMAROLI, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi, 1995 (*L'École du silence. Le sentiment des images au XVII siècle*, Paris, Flammarion, 1994).

<sup>2</sup> G. CIAMPOLI, *Poetica sacra ovvero dialago [sic] tra la Poesia e la Devozione*, in ID., *Rime*, Roma, Eredi del Corbelletti, 1648 (precedute da una prefazione di Pallavicino), pp. 235-350: p. 273; cito da questa edizione, ma andrà tenuta presente anche la versione contenuta in ID., *Poesie sacre*, Bologna, Zenero, 1648, più scorretta, ma più ricca di un centinaio di versi circa.

Come è ovvio, non si tratta solo di sostituire un soggetto poetabile all'altro, bensì di ripensare nientemeno che il rapporto tra la poesia e la verità. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che fin dalle origini la poesia è stata strettamente legata al mito e che a questo legame fondativo deve la possibilità, mai totalmente oscurata, di presentarsi come la sede di una verità *iuxta propria principia*, di una verità alogica che si accampa accanto - a volte in concorrenza - a quella logica e a quella filosofica. Tanto più che all'inizio del Seicento la poesia mitologica (basti ricordare l'*Adone*) aveva guadagnato una consistenza che metteva in dubbio la sua subordinazione alle verità della filosofia e della morale, giungendo - o rischiando di giungere - alla soglia di una esperienza conoscitiva autonoma, non più sorvegliata e garantita dal *lógos*. La critica al mito è dunque condotta in nome non di una miope mentalità controriformistica, ma di profonde esigenze di salvaguardia della cultura cristiana che, dopo aver recuperato la tradizione classica tramite l'allegorismo, si vedeva ora minacciata dall'ennesima insorgenza neosofistica<sup>3</sup>.

Il che non significa, ad ogni modo, che la "Poetica del Cielo" che Ciampoli vuole sostituire a quella "di Parnaso" (p. 277) inibisca sempre e comunque il ricorso al mito. Le indicazioni su *come possa la Poetica valersi de i Santi della Chiesa e de gli Dei della Grecia* sono fornite alle pp. 281-92, in quello che l'edizione Zenero indica come *Trattato terzo del Primo Dialogo*. Una prima deroga al divieto è imposta e insieme giustificata dall'uso, linguistico e culturale, che ha provocato un doppio processo riduzionistico: il passaggio dal mito al nome proprio che lo evoca e il passaggio dal nome proprio (che comunque conserva una stretta parentela linguistico-ontologica con il mito, come è noto<sup>4</sup>) al nome comune, cioè alla figura retorica dell'antonomasia:

Ascoltami: non erra  
chi con rime fiorite  
chiama il mare Anfitrite,  
Bacco il vin, Febo il sol, Marte la guerra.  
Non furon mai sbandite, ove pietà soggiorni  
l'antiche nominanze affisse ai giorni.  
Ben quel, ch' il quinto di da Giove appella  
con voce indifferente  
scordatosi quel Dio pensa alla stella.  
Di lungo uso l'arbitrio oggi il consente,  
uso Mago potente,  
c'ha trasformato in espression di cose  
nomi già propri a Deità famose. (p. 282).

Se la concessione di questa deroga è diretta conseguenza dello svuotamento del mito, diverso è il caso dei "tre decreti" (p. 286) successivi forniti dalla Devozione alla Poesia: 1) nei "versi giocosi" è data libertà di ricorso al mito, purché non si mischi mai sacro e profano ("Infallibile editto, / o Muse, a voi promulgo: / non m'esponete al vulgo / mai Christo, e Giove in un medesimo scritto", p. 287); 2) nei versi "serij" (p. 286), cioè, par di capire, in quelli che si propongono non il *delectare* ma il *docere* ("Ma quando eccelso Inge-

<sup>3</sup> Cfr. P. FRARE, *Poetiche del Barocco*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco. Atti del Convegno di Lecce. 23-26 ottobre 2000*, Roma, Salerno editrice, 2002, pp. 41-70.

<sup>4</sup> Cfr. J. M. LOTMAN - B. A. USPENSKIJ, *Mito - Nome - Cultura* [1973], in ID., *Tipologia della cultura*, a cura di R. FACCANI e M. MARZADURI, Milano, Bompiani, 1975, pp. 83-109.

gno / negli umani Intelletti / vuol conquistare un Regno”: p. 287) l’uso delle favole antiche è sempre proscritto; 3) tuttavia, un rifugio che non ci si aspetterebbe è fornito dalla poesia scientifica (“Se dal saggio Liceo / di natura i tesori / con accenti canori / vorrà condurre in Pindo arte d’Orfeo, / d’antica Poesia traccia pur l’orme”: p. 291), alla quale è concessa la licenza di sostituire i termini del lessico specialistico con i corrispondenti mitologici, ridotti in tal modo a metafore (*ibid.*).

In realtà, il secondo precetto – quello negativo – conosce una importante eccezione, cioè l’uso allegorico del mito a scopo di insegnamento morale. Si tratta di una modalità che non va disprezzata, poiché è l’unica che assicura una qualche sopravvivenza del mito, per quanto depauperato, in epoche o autori od opere ad esso estranee o addirittura avverse. Ne cogliamo la riprova nella stessa *Poetica sacra* di Ciampoli, opera quant’altre mai tesa alla persuasione del vero e dalla quale, quindi, il mito dovrebbe essere escluso, in ottemperanza alle disposizioni lì enunciate; a meno che, si capisce, esso non veicoli le verità morali che si intendono trasmettere, evanescendo in favore di esse. È il caso del giudizio di Paride (p. 249) o del mito di Mida:

Ma diasi a i folli ingegni  
l’infamia dell’inganno;  
certo i sensati oggetti io non condanno.  
Quel Mida tuo l’insegni.  
Fioria nella sua mensa inutil oro  
di ricchezza omicida:  
né il bramato tesoro  
fu per l’avide voglie altro che affanno:  
potea forse ei biasmar la luce infida  
di quel loto splendente?  
Con van desio non erra  
chi chiamarlo ardirà sol della terra.  
L’empia ingordigia dell’avara mente  
fe’ la stolta preghiera:  
ma fraude, e falsità nell’or non era. (p. 259).

Queste affermazioni di Ciampoli, pur rimaste inedite fino al 1648, dovettero avere una certa circolazione manoscritta<sup>5</sup> e, comunque, l’autore non fa altro che sistemare (sia pure in modo non sempre perspicuo) e dare veste poetica (sia pure non sempre brillante) a idee e concetti ormai largamente diffusi negli ambienti legati a Urbano VIII e provenienti, con ogni probabilità, dalle *Prolusiones Academicæ* (1617) di Famiano Strada (1572-1649) o, più indietro ancora, dal discorso di Giovan Battista Strozzi (1551-1634) *Dell’uso e dell’utilità delle favole nelle cose spettanti alla religione e al costume*, pronunciato nel 1588 e stampato nel 1635<sup>6</sup>. Tanto basti a giustificare l’assunzione della *Poetica sacra* come guida all’esame dell’uso del mito nella trattatistica e nella narrativa del Seicento.

<sup>5</sup> Si veda la testimonianza di A. ADIMARI, nell’introduzione al suo volgarizzamento delle *Ode* di Pindaro (Pisa, F. Tanagli, 1631), citata da M. SACCENTI, *Lucrezio in Toscana. Studio su Alessandro Marchetti*, Firenze, Olschki, 1966, p. 286 (ringrazio Eraldo Bellini della segnalazione).

<sup>6</sup> Cfr. E. BELLINI, *Agostino Mascardi tra ‘ars poetica’ e ‘ars historica’*, Vita e pensiero, Milano, 2002, pp. 70-72.

## 1. LA TRATTATISTICA

Il nemico pubblico numero uno, per così dire, cioè colui che più di ogni altro aveva mischiato “Christo, e Giove in un medesimo scritto” (p. 287) era Giambattista Marino (1569-1625): non solo nel più celebre *Adone* (1623), ma anche in un’altra opera che più ci riguarda, perché al confine tra letteratura e trattatistica, cioè le *Dicerie Sacre* (1614). Nella seconda di queste tre lunghissime prediche scritte, Marino rintraccia in molti miti pagani il nucleo di altrettante verità cristiane. L’elenco è sorprendentemente lungo:

Più oso di dire: che sotto queste bende misteriose non solo si celano le fallacie delle bugiarde Deità degli Etnici, ma chiunque con zelo pio e con ingegno catolico prende a spiarle addentro, [*Fulgen.*] vi può contemplare eziandio adombrati assaissimi sacramenti della Cristiana religione. Così ritroverà in certo modo (quantunque imperfetto) figurata la Trinità in Gerione, la generazione eterna in Minerva, la creazione dell’uomo in Prometeo, la rovina degli Angioli ne’ giganti, Lucifero in Fetonte, Gabriello in Mercurio, Noè in Deucalione, la moglie di Lot in Niobe, Giosuè in Leucotoe, la conservazione del mondo in Atlante, l’incarnazione del Verbo in Danae, l’amor di Cristo in Psiche, le battaglie col diavolo in Ercole, la predicazione in Anfione, la risuscitazione de’ morti in Esculapio, l’istituzione del Sacramento in Cerere, la passione in Atteone, la discesa al limbo in Orfeo, la salita al cielo in Dedalo, l’incendio dello Spirito Santo in Semele, l’Assunzione della Vergine in Arianna, il giudizio in Paride, e cento, e mille altre menzogne al vero applicabili, che studioso della brevità tralascio<sup>7</sup>.

Una simile presa di posizione, che inevitabilmente finisce, come vedremo subito, per parificare mito pagano e religione cristiana, non passò certo inosservata. Non credo sia un caso che Famiano Strada nelle *Prolusiones Academicæ* (pp. 155-158) riprenda alcuni degli esempi proposti da Marino, ma rovesciandone la successione cronologica e quindi la primazia fondativa (ovviamente, sulla scorta delle autorità patristiche). Cito, per ragioni di spazio, dal *Discorso intorno all’onestà della poesia* (1617) di Girolamo Preti (1582-1626), che recupera e sintetizza le pagine di Strada:

que’ Precipi della Poesia così Greca, come Latina; parlo d’Orfeo, d’Omero, d’Esiodo, di Vergilio, e d’Ovidio [...], quantunque ciechi fossero fra le tenebre della Gentilità, ebber nondimeno tanto lume dalla ragione, e dalla Natura, che trassero bellissime, ed altissime materie di poetare dalle sacre carte della nostra Religione. Da’ sacri libri fu da loro inventata quella mole indigesta dell’antico Chaos: quindi il Diluvio universale di Deucalione: quindi la guerra de’ Giganti, ch’alzavano le moli, e i monti incontro al Cielo: quindi l’Uomo formato di fango da Prometeo: quindi i Regni d’Averno, e le pene colaggiù vendicatrici de’ malvagi: quindi i Campi Elisi, fortunate abitazioni de’ gl’innocenti: quindi l’ultimo universale incendio, e distruzione dell’Universo, e molte altre cose somiglianti, con cui ci diedero esempio gli antichi Poeti, che da’ divini misteri della nostra Fede trar si possono invenzioni, e materie non meno poetiche, che sacrosante<sup>8</sup>.

Ma torniamo a Marino e alle *Dicerie sacre*: forte della premessa teorica appena enunciata, nonché della ricca esemplificazione chiamata a sostenerla, Marino cerca dunque di dimo-

<sup>7</sup> G. MARINO, *Dicerie Sacre* [1614] e *La strage de gl’innocenti* [1632], a cura di G. POZZI, Torino, Einaudi, 1960, pp. 212-13; inserisco tra parentesi quadre le note apposte dallo stesso Marino.

<sup>8</sup> G. PRETI, *Discorso intorno all’onestà della poesia*, in R. CAMPEGGI, *Le lagrime di Maria Vergine. Poema eroico*, Bologna, Golfarini, 1620 (1617<sup>1</sup>, 1618<sup>2</sup>), pp. 13-37: 31-32; il *Discorso* è ora disponibile, con *Introduzione* e cura di D. CHIODO, nel numero 1 (I sem. 2000) dello «Stracciafoglio», rivista elettronica consultabile gratuitamente all’indirizzo <www.edres.it>.

strare che “la figura di Pan è figura di Dio” (p. 214) e, più esattamente, di Cristo (p. 215), procedendo ad un minuzioso e sofisticato raffronto punto per punto. Eccone uno stralcio:

Pan fu figliuolo di Demogorgone: Cristo è figliuolo del Padre eterno; Demogorgone fu da' creduli della vecchia età stimato primo di tutti gli altri Iddii, [*Lactan. Stat. Lucan.*] eterno di tutte le cose padre, da niuno generato, intorniato di nuvoli e di nebbie, e nelle viscere della terra abitante. Questo è simbolo del Padre, capo e radice di tutta la divina natura (parlo in quanto all'origine, non in quanto al tempo) Iddio terribile e formidabile (che tanto monta l'interpretazione di quel nome Greco) onde fu a lui in particolare assegnato l'attributo della potenza: da niuno altro prodotto, essendo egli principio della eterna produzione; di tutte le cose genitore, perché tutte le cose creò: ma nascosto dentro latebre oscure e caliginose, per esser impenetrabile agl'intelletti de' mortali: [*Psal. 17*] *posuit tenebras latibulum suum.* [*Psal. 96*] *Nubes et caligo in circuitu eius.* Alcuni confusero queste due deità [*Theodont.*] e volsero che tra Pan e Demogorgone non fusse differenza alcuna; ed ecco l'unità dell'essenza tra Padre e Figlio, che quantunque personalmente distinti, in quanto però alla sostanza divina sono amendue una cosa medesima (pp. 215-16).

Nonostante le proteste di ortodossia e le cautelose limitazioni disseminate qua e là da Marino, il risultato del paragone tra Pan e Cristo non è certo lo svuotamento del mito a favore della verità cristiana, come avviene nella allegorizzazione 'autorizzata', tanto più che Marino propone una lettura non allegorica ma figurale del mito: il che significa, come sappiamo, insistere sulla verità letterale, storica della figura. Inoltre, la strutturazione retorica del passo rafforza la proposta teorica, perché la capacità davvero 'ingegnosa' dell'autore di coonestare, con una interpretazione figurale in chiave cristiana, anche gli elementi più marginali e più peregrini del mito, finisce per attirare l'attenzione del lettore su quest'ultimo, anziché sul suo compimento cristiano. Il risultato cui mira Marino è la sostituzione della gerarchia di valori sottesa all'interpretazione allegorica con una lettura figurale che pone sullo stesso piano gli elementi della storia biblica e gli elementi del mito classico, consentendo in tal modo il recupero totale del sistema mitico non solo alla poesia (impresa già tutt'altro che scontata) ma anche alla verità. Si tratta, dunque, di una pari dignità rivendicata sul piano che più conta, quello del rapporto con la verità: secondo Marino, anche il *mythos* pagano ha lo stesso valore veritativo del *lógos* cristiano, non gli è subordinato. Quanto questa rivendicazione sia decisiva per una poesia, come quella di Marino, che si abbevera continuamente e costitutivamente alle fonti del mito, è inutile sottolineare: basti il richiamo all'*Adone*.

Naturalmente, pochi seguirono Marino in questa suo progetto di 'riconquista' mitica, di una audacia ai limiti dell'empietà, e men che meno nell'ambito della trattatistica, settore fin dalle sue origini di pertinenza del *lógos* filosofico e non del *mythos* poetico. Bisogna però segnalare almeno un passo dei *Discorsi morali su la Tavola di Cebete Tebano* (1627) di Agostino Mascardi (1590-1640), notevole non tanto per il suo tono vagamente preleopardiano, quanto per la cosmologia mitica che vi è espressa, che va ben oltre la precedente (e consueta, per quanto appassionata) difesa delle verità morali celate nelle favole antiche:

Ma ditemi, Signori, il mondo non è pieno di favole? andate per le case, troverete i Lari ed i Penati; scorrete per la città, vi si faranno incontro i Genii; aggiratevi per le selve: i Fauni, i Satiri ed i Silvani vi trescano; ne' fonti e ne' fiumi le Ninfe, le Naiadi, le Napee guidan le danze; nel mar cantano le Sirene, i Tritoni suonan la tromba, pascono gl'armenti i Protei; ingombran l'aria gl'Ippogrifi e l'Arpie;

nell'Inferno regnano i Plutoni, latrano i Cerberi, i Caronti barcheggiano; e fino in cielo l'Ore, i Titoni, l'Aurore, il Nettare e cose tali a' favolosi ritrovamenti dan luogo<sup>9</sup>.

Ma si tratta di eccezioni; e nonostante la produzione trattatistica secentesca sia vastissima e pressoché impadroneggiabile, se ne può comunque trarre la conclusione che il mito è del tutto assente o vi è adibito secondo le modalità proposte da Ciampoli.

Esclusa, ovviamente, la convocazione delle opere a mito zero, per così dire, non resta che procedere ad una rapida ricognizione, che può prendere avvio dai *Ragguagli di Parnaso* (1612 la prima centuria, 1613 la seconda, inedita fino al 1948 e incompleta la terza) di Traiano Boccalini (1556-1613): essi, come l'abbondante discendenza di *viaggi, rivolte, lettere etc.* ambientati sul monte della poesia e nei dintorni, recuperano poco più che i puri nomi dell'empireo greco-latino (inoltre ridotti, sostanzialmente, ad Apollo e alle Muse), focalizzati come sono sull'attualità immediata, di cui il mito deve solo costituire uno schermo il più trasparente possibile. Del resto, è lo stesso Boccalini a descrivere la propria opera come quella in cui "con nuova invenzione sotto metafore e sotto scherzi di favole si trattavano materie politiche importanti e scelti precetti morali", insistendo, in tal modo, sul significato allegorico più che sulla lettera dei racconti e fornendo della propria opera una chiave interpretativa che sarà ripresa anche da Gracián<sup>10</sup>.

Non sorprende certo che Sforza Pallavicino, amico e sodale di Ciampoli, nonché gesuita e poi cardinale, manifesti uguale e forse anche maggiore diffidenza nei confronti del mito, tanto più in quelle opere che egli stesso definisce "insegnative", cioè nei suoi trattati dedicati alla filosofia morale (*Del bene*, 1644) e alla scrittura scientifica (*Trattato dello stile e del dialogo*, 1646, poi rielaborato nel 1662). Un brano di quest'ultima opera è particolarmente significativo:

Altri concetti, che noi ridurremo alla quinta forma, ingannano eziandio nella sostanza di ciò che affermano. Il che fanno le più volte col pigliare in significato proprio ciò che suole affermarsi dal comune sentimento per vero, ma solo in significato metaforico e figurato. Di tal natura è quel concetto d'un moderno, il quale, volendo provar che Fidia avea veduta la dea scolpita da lui allor ch'ella comparve al cospetto degli altri dei, conchiude il sonetto così: "Tu pur Dio sei; / ché Dio sol è chi può dar vita ai marmi". Il qual sofisma consiste in pigliar questa prerogativa solita d'attribuirsi agli eccellenti scultori di "dar vita ai marmi": di pigliarla, dico, in senso proprio, nel qual senso è argomento di potenza divina, come fu in Giove allor che, secondo l'antiche favole, avvivò i sassi gettati da Deucalione e da Pirra. La dove ciò non è vero, né si afferma dagli scultori se non in significato metaforico per la somiglianza che i marmi effigiati hanno con le cose vive<sup>11</sup>.

Il passo è interessante perché Pallavicino accomuna nella condanna le arguzie fondate sulla letteralizzazione della metafora e il fondamento mitologico sul quale – in questo e in altri casi – esse sono costruite: poiché il punto cruciale è che si tratta di favole, e che la

<sup>9</sup> *Discorsi morali di Agostino Mascardi su la Tavola di Cebete Tebano*, Venezia, Pinelli, 1627, p. 39 (ma si veda anche le pagine immediatamente precedenti). Il brano è discusso in BELLINI, *Agostino Mascardi tra 'ars poetica' e 'ars historica'*, cit., pp. 59-71.

<sup>10</sup> T. BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso e Pietra del paragone politico*, a cura di G. RUA, Bari, Laterza, 1910, I, p. 87 (Cent. I, Ragg. XXVIII). B. GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, Edición, introducción y notas de E. CORREA CALDERON, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, II, p. 197 (Discurso LV); trad. it. di G. POGGI, Palermo, Aesthetica, 1986, p. 364.

<sup>11</sup> S. PALLAVICINO, *Trattato dello stile e del dialogo*, Roma, Mascardi, 1662, p. 156.

potenza avvivatrice di Giove può essere accettata solo in senso metaforico, non in senso proprio, come pretende Marino nel sonetto *Venere ignuda di Fidia* (accolto nella *Galeria* e qui citato in modo impreciso). Naturalmente, non tutti i miti sono uguali, nel senso che alcuni di essi si prestano meglio di altri alla lettura allegorica che li redime: è il caso della favola di Psiche, che nel *Del bene* compare ben tre volte (pp. 40, 179-80, 526), debitamente accompagnata da complesse allegorizzazioni, come nel passo seguente:

A ciò per avventura alluse Apuleio, non minor filosofo che favoleggiatore, in quella sua misteriosa favola di Psiche rappresentatrice dell'anima, secondo, che il nome stesso di lei dichiara. Poiché facendola nel Concilio di tutti gli Dei sposar con l'Amore dopo molte fatiche, finisce la favola con raccontare, che da quel matrimonio sia uscita una fanciulla nominata la Voluttà. L'amore è un affetto, che in tutti gli altri affetti si mescola, come ne insegna San Tommaso; e l'odio istesso del male contiene in sé l'amor di quel bene, a cui l'odiato male ci si mostra contrario, e però degno d'abborrimento [...]. Se dunque l'unico frutto dell'Amore, che all'Anima lecitamente, e con l'approvazione di tutto il Cielo si sposa, è finalmente la Voluttà, o per parlar nel nostro linguaggio, il diletto [...]<sup>12</sup>.

Nell'opera di Daniello Bartoli gli elementi di provenienza mitologica sono più numerosi, ma si tratta di una abbondanza che non deve trarre in inganno: infatti, se escludiamo i casi in cui i nomi degli dei e degli eroi sono l'inevitabile portato di citazioni da autori classici o di descrizioni di quadri, sculture, oggetti dell'antichità greco-romana, il materiale si fa ben più scarso. Perfino in quei libri che si presterebbero a meraviglia, perché costruiti proprio come una lettura in chiave morale di fatti, personaggi, avvenimenti, il ricorso al mito è molto parco. A titolo d'esempio, nei 45 capitoli dei tre libri dei *Simboli trasportati al morale* (1677), troviamo giusto: *I denti del cinghiale d'Adone*, piegati a significare *Il motteggiar da gioco che lacera altrui da vero*; *Le Arpie delle Strofadi sopra Enea*, cioè *Gli eccessi della gola e della lingua che guastano i conviti*; *Minosse giudice nell'inferno*, vale a dire *Il tristo guadagno che si trae dal farsi nemica una comunità d'uomini letterati*; infine, l'ovvio *Chirone centauro maestro di cavalcare ad Achille*, portandolo egli stesso sul dosso. *Il buono ammaestramento della gioventù*.

Niente di particolarmente significativo, come si vede. Naturalmente, non mancano, né in questa né in altre opere di Bartoli, concessioni a quell'uso alla cui forza si era già rassegnato Ciampoli (infra, p. 000) come nel seguente brano, che però conchiude in modo tutt'altro che lusinghiero (tanto più che si stanno condannando gli scrittori che si appropriano dell'altrui):

E certo se vi fosse un Archimede, che sapesse ne' libri distinguere, quasi misto di due metalli il proprio e l'altrui; se un Aristofane giudice che intendesse la lingua dei morti quando parlano per bocca dei vivi; se un Cratino, che mettesse i libri alla tortura e facesse il processo dei loro furti, come ei fece delle poesie di Menandro, vedreste quanto sia vero che Mercurio Dio de' letterati è insieme Dio de' ladri<sup>13</sup>.

Altrove, invece, il mito fornisce il termine di paragone, solo in apparenza nobilitante:

Quando ben in rapire le cose altrui s'usasse quell'avvedimento e riverenza, con che l'aquila ghermì e portò in cielo il giovane Ideo, senza intaccarlo colle ugne, né stracciarli le vestimenta; e qual appunto Leorca con non minor giudizio che l'arte espresse di bronzo: "Sententiem quid rapiat in Ganymede, et

<sup>12</sup> ID., *Del Bene*, Roma, Eredi del Corbelletti, 1644, p. 40.

<sup>13</sup> D. BARTOLI, *L'uomo di lettere difeso ed emendato* [1645], San Pier d'Arena - Nizza Marittima, Tipografia e libreria Salesiana, 1878, p. 108.

cui ferat: parcentem unguibus etiam per vestem". Pure tanto non basta: ch  la discrezione in rubare mitiga, ma non toglie la colpa di ladro (pp. 137-38);

o   chiamato a costruire una metafora continuata (una allegoria, appunto, giusta la definizione dei trattati di retorica) tesa a scoraggiare i furti letterari:

voltate pure sossopra, perch  paiano vostre, l'ordine delle cose che da altrui trasportate a vostro uso; che in ogni modo se voi siete un Caco avveduto in volgere al rovescio le vestigia delle prede, che vi tirate in casa strascinandole per la coda, pure non vi mancher  un Ercole, che su quell'orme istesse rintracci il furto e la frode, e ne punisca l'autore (p. 115).

Ma non appena si esca dai ristretti recinti dell'elocuzione e si corra il rischio di attingere la pi  ampia sfera di una visione del mondo, la reazione   pronta e severa (e si confronti il passo con quello di Mascardi citato a p. 00):

Cos  male   riuscita a Dio la pi  bell'opera delle sue mani, che sono i cieli, e la pi  degna pi  indegnamente trattata. I poeti, pieni pi  del furor di Bacco e di Venere che d'Apollo, han volto quell'augustissimo tempio della divina magnificenza in una abbominevole stalla di bestie; anzi, in un teatro delle pi  nefande memorie che mai vedesse Roma negli spettacoli di Saturno e di Flora. Peroch  al montare che fa sopra l'orizzonte una costellazione, viene in iscena un recitante a rappresentare al mondo gl'inamoramenti, le violenze e le brutali oscenit  degl'iddii, colas  non tanto consacrate alla memoria, quanto, per la forza che ha l'esempio de' maggiori, proposte all'imitazione degli uomini; e a fin che si vagheggino con pi  diletto, espresse in una piacevole variet  di figure smaltate d'oro, quanto ne ha la luce del Sole, e ingioiellate di stelle. Pur, queste avvegnach  di pari empie e sozze memorie tantomeno han di forze ad imprimere quaggi  le pestilenziose influenze di che son piene, quanto si sa da ognuno ch'elle, a cercarne l'origine, non son altro che fingimenti e frenesie di poeti, aguzzatissi coll'ingegno a trovar come fingere i d  viziosi per non parere essi, ne' medesimi vizi, uomini animali<sup>14</sup>.

Quasi una replica, anche dal pi  tollerante ordine gesuita, del rigorismo domenicano propugnato da Tommaso Campanella (1568-1639) a fine Cinquecento nella *Poetica italiana* (1596) e ribadito meno di vent'anni dopo nel rifacimento latino (1612): "Penso che si debbano tralasciare le favole greche e si debba parlare di ci  che accadde nel Cristianesimo"<sup>15</sup>. Posizione riaffermata con estrema chiarezza dal pi  celebre predicatore del Seicento, padre Paolo Segneri (1624-1694), pure lui gesuita e allievo di Pallavicino, nel *Quaresimale* del 1679: "Eh al cielo, al cielo, fedeli miei devotissimi, al cielo, al cielo [...]. Ma come faremo a poter poggiare tant'alto? come faremo? Non dubitate: prender , se bisogna, in prestito il carro, non da Medea, non da Trittolemo, no (c'ho da far io con le favole de' Gentili?), prenderollo da Elia"<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> ID., *La ricreazione del savio* (1659, ed. def. 1684), a cura di B. MORTARA GARAVELLI. *Premessa* di M. CORTI, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, 1992.

<sup>15</sup> T. CAMPANELLA, *Rationali philosophiae pars quarta videlicet Poeticorum liber unus iuxta propria principia* in *Tutte le opere*, a cura di L. FIRPO (di cui uso anche la traduzione italiana), *Vol. I. Scritti letterari. I*, Milano, Mondadori, 1954, pp. 1103 (cap. V).

<sup>16</sup> Cito dal *Quaresimale del padre Paolo Segneri della Compagnia di Ges . Coll'analisi del dottor d. Giuseppe Malmusi*, Milano, Tipografia e Libreria Pirotta e C., 1837 (Biblioteca Ecclesiastica. Classe terza. Eloquenza, letteratura e variet . Vol. XIX), pp. 108-109 (Predica X nella Domenica II), che riproduce la prima edizione fiorentina del 1679.



## 2. LA NARRATIVA

Provvisti come ormai siamo della griglia classificatoria fornitaci dalla trattatistica, possiamo affrontare la produzione narrativa abbandonando la scansione cronologica per affidarci invece ad una *climax* che conduca dalle opere che fanno un uso estrinseco e sporadico del mito a quelle – assai più rare - in cui esso assume rilevanza strutturale o ermeneutica.

Dopo quanto si è detto, non stupirà certo la sostanziale povertà (quando non la totale assenza) di riferimenti mitici anche in romanzi celebri – si fa per dire, s'intende -, quali l'*Eromena* (1624) di Giovan Francesco Biondi (1572-1644), l'*Historia del cavalier Perduto* (1644) di Pace Pasini (1583-1644), il *Demetrio moscovita* (1643; ed. accresciuta 1649) di Maiolino Bisaccioni (1582-1663); o la *Rosalinda* del religiosissimo Bernardo Morando (1589-1656), dove il mito pagano è sostituito dalla storia sacra (meno rigoroso, da questo punto di vista, il calvinista Gregorio Leti [1630-1701], che nei suoi romanzi li usa entrambi).

Tuttavia, è altrettanto inevitabile che la ricerca in questo settore dia risultati più cospicui, se non più significativi. Possiamo partire da un caso che costituisce il *pendant* romanzesco dei *Ragguagli di Parnaso* di Boccalini: nelle *Guerre di Parnaso* (1643) Scipione Errico (1592-1670) trasforma la rivalità - talvolta sanguinosa, è vero, ma più spesso puramente verbale – tra i letterati del suo tempo in una vera e propria guerra, cui prendono parte attiva gli dei dell'Olimpo greco-latino.

Lo stile a dir poco 'feriale' dei romanzi di Girolamo Brusoni non si presta, invece, alle evocazioni mitiche, se non in quei rarissimi casi dove esso è chiamato a modellizzare i comportamenti dei protagonisti, ma limitatamente al ristretto ambito del corteggiamento galante, in un contesto ormai borghesemente atteggiato:

“Quando Paride ebbe da giudicare tre sole dee, volle vederle ignude; ma come potrò io dar sentenza fra più di cento Dame, delle quali altro non si vede di naturale che gli occhi?”

Ora fra gli ornamenti di quella stanza erano alcuni quadri rappresentanti varie favole del Gentilesimo: e avendo Argostia portati gli occhi in una Salmace, che nascosa da' capelli disciolti e dall'acque ondegianti; ma non però in guisa che celassero tutte le sue bellezze; correva alla dolce rapina del bellissimo Ermafrodito; rivolti con un profondo sospiro gli occhi nel volto del cavaliere, disse tante cose senza parlare; ch'egli ne rimase contaminato<sup>17</sup>.

In altri casi, la pagina pullula, sia pure episodicamente, di presenze mitiche. Bastino queste poche righe tratte dal *Cordimarte* (1660, 1679) in cui Giuseppe Artale (1628-1679) descrive l'affollamento di pubblico ad un torneo cavalleresco:

Aveva a pena al primo fremito de' guerrieri oricalchi risposto la sempre mai desta amante di colui che solo fu di se stesso amante; che le richiamate turbe quasi torrenti inondavan correndo, per rimirare le carriere de' corridori.

Erano così spesse le calche, che quivi direste esser solo tempestati i sassi gittati indietro da Deucalione, e da Pirra, mentre piovevano a diluvio, e gli huomini, e le donne.

Quivi Cadmo, direste, e Giasone seminarono, veritieri, quanto generosi Bifolchi di gloria, i denti de' loro Dragoni.

<sup>17</sup> Cito da G. BRUSONI, *Il Carrozzino alla Moda. Trattenimento estivo. Seguita la Gondola a Tre Remi*, Venezia, V. Mortali, 1667, pp. 246 e 255 (*Scorsa quinta*).

E quivi hor sì, che giurereste non menzogniera quella favola, che le formiche di Eaco si fossero trasformate in huomini<sup>18</sup>.

La narrazione mitica è amputata di quanto non sia strettamente strumentale all'*elocutio* e spesso ridotta a termine di paragone o ad antonomasia; si realizza, cioè, non tanto una saldatura tra armamentario mitico e armamentario retorico, quanto una subordinazione del mito al conseguimento dell'arguzia. Fenomeno che si può cogliere con frequenza ed intensità ben maggiori negli scritti di Francesco Fulvio Frugoni (1620ca-1684ca), come è stato segnalato con esattezza da Bozzola<sup>19</sup>:

Giunse Aurelia, Vittima già preparata, ad arenar nella spiaggia deliziosa di San Pier d'Arena, in cui la grandezza Ligustica ha fatto risorgere la Magnificenza Romana[.] Vertunno più bel Teatro non ha nel Mondo, Flora la Reggia, Pomona il Soglio. Vi s'estolgono Palagi, c'hanno dell'Atlantico, perché par che sostentino il Cielo: dell'Erculeo, perché fanno forze da stancare la meraviglia: dell'Olimpico, perché son passeggiati da quelle Dame, che sono Stelle: dell'Ecclittica, perché vengono illuminati da quei Cavalieri, che sono Soli<sup>20</sup>.

L'intensificarsi delle presenze mitiche – sia pure alle condizioni indicate - non deve tuttavia trarre in inganno: il recupero dell'autonomia del mito, difficile ma non impossibile nel clima culturale dei primi due-tre decenni del Seicento, diviene proibitivo nella seconda metà del secolo. Frugoni, allievo e discepolo di Tesauro, non riesce a conservare al mito quell'autonomia e quel valore veritativo che il maestro gli riconosceva, mantenendo un difficile equilibrio tra *delectare* e *docere*, tra bello e vero, come si può verificare nelle righe che seguono:

Quinci se tu discorri così: “La Terra si troverà fraposta, intra il Sole e la Luna: dunque la Luna sarà eclissata”: questo è *Sillogismo Astronomico* e Dottrinale: travestito in figura di Entimema Retorico. Che se tu dicessi così: “La Terra invidiosa, si pon davanti agli occhi a Diana, accioché mirar non possa il viso del suo Apolline: et ella perciò di tristezza ne scolorisce”: ben vedi tu, che la *Materia* è Astronomica; ma Poetica è la *Forma essenziale*, con un mescolamento del *Fine* astronomico e del Poetico: peroché intende d'insegnar dilettaudo, e dilettaudo insegnando: quai son le Allegorie di Esiodo, di Orfeo, e di tutti gli altri Astronomi, e Filosofi favolatori<sup>21</sup>.

Come l'antimetatesi tesauriana, sintesi linguistico-retorica di una visione del mondo, è diventata presso Frugoni poco più di un tic retorico, allo stesso modo Frugoni può recuperare l'armamentario mitico solo al prezzo di una duplice subordinazione di esso: 1) al raggiungimento dell'argutezza, 2) alla lettura allegorica, che consente lo svelamento di una verità morale, tanto più preziosa e arguta quanto maggiore è la distanza dalla base di partenza letterale. Il “trasporto al morale”, per dirla con Bartoli, è condizione tanto necessaria all'inserimento del mito, che la spiegazione allegorica, quando non è consentita

<sup>18</sup> G. ARTALE, *Il Cordimarte*, a cura di M. PIERI, Archivio Barocco, Università di Parma, 1990, p. 36 (libro primo).

<sup>19</sup> S. BOZZOLA, *Teoria e morfologia del concetto*, in F. F. FRUGONI, *Il tribunal della critica*, a cura di S. BOZZOLA e A. SANA, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda editore, 2001, I, pp. CVIII-CXI.

<sup>20</sup> *L'Eroina Intrepida ovvero La Duchessa di Valentinese. Istoria adornata da Francesco Fulvio Frugoni. Parte terza* [sic], Venezia, Combi e La Noù, 1673, p. 91.

<sup>21</sup> E. TESAURO, *Il Cannocchiale Aristotelico*, Torino, Zavatta, 1670 [1654<sup>1</sup>], p. 495.

dallo svolgimento narrativo, viene demandata alle note accolte nei vivagni. Ecco uno tra i tanti esempi possibili:

Intendendomi al suo solito invogliato di saper la storia di quell'ipogrifo, così spiegolla succintamente: [vide Funger] “Il Pegaso che tu vedi, o mio Saetta, volante altro non è che un cavallo con l'ale e con l'unghie di grifo. Nacque del sangue di Medusa sgozzata da Perseo, allorché le recise il gorgonio teschio. Bellerofonte [Persius] l'ascese per poggjar in Elicona e combatter ivi la Chimera, dove l'unghiuto animale cavò con l'artiglio il fonte, che perciò d'Ippocrene, e caballino dai poeti s'appella. Tutto ciò ha la sua verità mittologica: i poeti, che son tanti Bellerofonti chimerici, sogliono andar sopra il lor furore poetico, simboleggiato nell'ipogrifo, in Elicona, ed aiutarsi con l'unghia di esso a scavar nell'imitazione, che perlopiù è furto, [Il furto non è lecito circa le cose esteriori, quanto meno circa i parti dell'intelletto] i rivoli zampillanti delle loro cristalline canzoni, dei loro metri sonori. Nacque il Pegaso del sangue di Medusa, perché il Furor Poetico si genera dall'umor malinconico, a cui deve il Perseo del giudizio, come ad un gorgonio capo, moderar l'ardimento pazzo, e 'l Bellerofonte del senno [“Scribendi recte sapere est principium et fons. Petron.] frenar il primier impeto”.<sup>22</sup>

Significativi, i brani citati, perché mettono in evidenza una potenzialità - un pericolo, dal punto di vista di chi subordina la letteratura alla morale, il bello al vero - insita nel ricorso così frequente e copioso al materiale mitico, che in Frugoni è molto spesso di natura peregrina (funzionale, in ciò, al conseguimento di quella novità e di quella meraviglia che sono caratteristiche essenziali dell'argutezza): la molteplice congerie dei nomi e dei miti evocati viene contenuta e disciplinata a fatica dalle gabbie allegoriche nelle quali Frugoni ostinatamente e continuamente si preoccupa di racchiuderli e depotenziarli. Come se la quantità surrogasse, in un certo senso, la qualità, l'insieme mitico pare talvolta acquistare un'autonomia che va perfino al di là delle intenzioni d'autore. L'uso frugoniano del mito è dunque omologo all'uso frugoniano dell'arguzia, che descrivo servendomi delle parole di Bozzola: “il progetto satirico (nel quale si innesta quello morale dell'*utile dulci*) non è sempre in grado di assorbire la massa dei materiali retorici; il concettismo di questo testo evade, insomma, palesemente gli angusti confini imposti dal moralista, e l'autore lascia correre una *vis* creativa e una capacità combinatoria e associativa che sono sconcertanti”<sup>23</sup>. Atteggiamento che mi pare, tuttavia, non antitesauriano, bensì tesauriano per eccesso, poiché laddove Tesauo aveva cercato di percorrere la stretta via tra la Cariddi della neosofistica mariniana e la Scilla del rigorismo morale, trovando il passaggio in una concezione di retorica che dice il vero nel momento in cui proclama la propria natura finzionale e in una concezione di mito che riunisce il *prodesse* e il *delectare*, Frugoni tende invece a potenziare il più possibile sia il versante retorico e mitico sia quello morale, sia gli elementi (almeno linguistici) del mito sia la loro allegorizzazione, ottenendo in tal modo un massimo di divaricazione: per continuare la metafora, è come se Frugoni scegliesse di navigare urtando in continuazione contro gli opposti scogli.

Si tratta, del resto, di un percorso non facile da individuare, se perfino un 'libertino' per chiara fama come Ferrante Pallavicino (1616-1644) sente il bisogno, nel suo romanzo *La rete di Vulcano* (1640), di sottoporre gli episodi mitici ad un processo di forte e forzata allegorizzazione, secondo una doppia chiave, morale e politica:

<sup>22</sup> FRUGONI, *Il tribunal della critica*, cit., I, pp. 144-45 (inserisco tra parentesi quadre le note apposte da Frugoni).

<sup>23</sup> BOZZOLA, *Teoria e morfologia del concetto*, cit., I, p. LXXXVIII.

Vulcano, fu uno di quegli Dei, che poteano essere scacciati dal Cielo con un calcio. Non s'avvedeva l'antichità d'avvilire il fasto delle proprie grandezze, mentre faceva le sue Deità tanto sprezzabili. L'esser egli figliuolo de' Maggiori Numi, cioè Giove e Giunone, non giovò, perché ogni altezza, anche ne' Natali sempre genera precipizii. Né pure a' proprii perdonano le persecuzioni de' Grandi, quasi che invidino, o aborriscono la fortuna anco nascente, che produce loro, non so un rivale, ovvero un erede. L'essere deforme, demeritando nella grazia di questi suoi genitori, gli mertò un tale affronto: quasi che fosse sua colpa il non aver corretti gli errori della Natura, o della generazione. O pure aborriscono di riconoscere per sua fattura, una imagine di loro stessi così brutta, stando che i Grandi sogliono far portare ad altri il peso di quei mancamenti, ch'essi medesimi commisero. O meglio diremo, che chi rappresenta ad essi gli atti deformi delle loro operazioni e costumi, viene severamente punito, perché la verità per sempre è odiata: anzi castigata da' Principi.<sup>24</sup>

Si tratta, evidentemente, di una di quelle allegorie stiracchiate di cui le quartine premesse a ciascun canto dell'*Adone* forniscono il più illustre esempio e che saranno attaccate da Bartoli: "Chimere, non allegorie, e sforzi inutili di chi vuol mutare le libidini in misteri"<sup>25</sup>.

Qualche cenno in più merita l'atteggiamento nei confronti del mito di Anton Giulio Brignole Sale (1605-1662). Mentre il romanzo d'avventure cavalleresche *L'istoria spagnola* (1640-42; ed. accresciuta 1649) concede poco spazio alle evocazioni mitiche, diverso è caso della *Maria Maddalena peccatrice e convertita* (1636). Nemmeno in questo romanzo sacro in forma di prosimetro (sul modello dell'*Argenis* di Barclay) le presenze mitiche sono, a dir la verità, particolarmente numerose; né mancano le consuete allegorizzazioni, a volte anche più accorte della media, pur operando su soggetti notissimi ("Nacque Ciprigna dalla spuma ondosa / Del mar, che a' scogli le procelle ha pari. / Del suo sangue lascivo ornò la rosa, / Sol perché quindi anima d'uomo impari / Ch'il suo diletto come spuma è lieve, / È infido qual Egeo, qual rosa è breve"<sup>26</sup>). Ma la nostra attenzione deve appuntarsi su due passi decisivi del romanzo: dove si racconta la conversione di Maddalena dall'amor profano all'amor sacro e dove il poeta dichiara l'origine cristiana della sua ispirazione ("Non invoco a mia vena / Febo [...]; / Casto è l'allor": p. 146) gli schemi narrativi soggiacenti rimandano ai miti di Venere e di Dafne; e un lungo passo della quarta canzone del II libro (vv. 1-37) convoca, a descrivere i fenomeni naturali seguiti alla morte di Cristo, una nutrita congerie di avvenimenti e protagonisti del mito antico (pp. 210-213). Prassi compositiva, quindi, non troppo dissimile da quella di Marino (e in un romanzo sacro, come di genere e d'argomento sacri erano le *Dicerie*): la scelta del modello mariniano a livello elocutivo, qui come nelle quasi contemporanee *Instabilità dell'Ingegno* (1635)<sup>27</sup>, sembra trascinare con sé, non saprei dire quanto intenzionalmente, anche elementi contenutistici e ideologici (sono ancora lontani i tempi del *Satirico innocente* [stampato nel 1643, rivisto e pubblicato nel 1648], in cui Marino verrà accusato di oscenità).

<sup>24</sup> F. PALLAVICINO, *La rete di Vulcano* [1640], in *Opere scelte*, Villafranca, s. e., 1673, pp. 325 (Libro primo: *Gli amori di Marte, e di Venere*).

<sup>25</sup> BARTOLI, *L'uomo di lettere...*, cit., pp. 183-90. Sull'argomento, v. P. FRARE, «Per istraforo di prospettiva». *Il Cannocchiale Aristotelico e la poesia del Seicento*, I.E.P.I., Pisa-Roma 2000, pp. 147-50.

<sup>26</sup> A. G. BRIGNOLE SALE, *Maria Maddalena peccatrice e convertita*, a cura di D. EUSEBIO, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda editore, 1994, p. 90.

<sup>27</sup> V. M. CORRADINI, *Genova e il Barocco. Studi su Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Anton Giulio Brignole Sale*, Milano, Vita e pensiero, pp. 247-89.

Un posto particolare occupa il romanzo più famoso del secolo, vale a dire il *Calloandro fedele* (1640-41; ed. def. 1653) di Giovanni Ambrogio Marini (1594ca-1662ca). In esso, per la verità, i riferimenti mitici a livello elocutivo sono pressoché inesistenti, limitandosi a qualche paragone o al consueto uso antonomastico del nome divino; assai più incisiva l'azione del mito a livello narrativo vero e proprio. Per coglierla, occorre richiamare l'intreccio, sia pure sfrondando e semplificando molto: Poliarte, re di Costantinopoli, e Tigrinda, regina di Trabisonda, che un tempo si amavano, si odiano ora implacabilmente. Dal matrimonio del primo è nato Calloandro, da quello della seconda Leonilda; i due giovani, che sono nati nello stesso giorno e nella stessa ora e che sono fisicamente molto simili tra loro, tanto da potersi continuamente scambiare, si conoscono e si innamorano l'uno dell'altro. Il romanzo si basa su una struttura ripetitiva molto semplice, costituita da una serie di separazioni e ricongiungimenti tra i due giovani, con un doppio lieto fine: si sposeranno non solo loro, ma anche Poliarte e Tigrinda, che, rimasti nel frattempo vedovi, non sono più ostacolati né dalla gelosia né dalla ragion di stato.

Il nucleo di questo traliccio è l'identità (sesso a parte) tra Calloandro e Leonilda, gemelli a distanza, per così dire, in quanto figli postumi alla rottura della coppia originaria e concepiti quindi con un coniuge supposito: essi realizzano, nell'identità del loro aspetto, quella unione che il padre del primo e la madre della seconda non attinsero. Tanto uguali, i due, da potersi in continuazione scambiare i ruoli, anche sessuali: il romanzo propone spesso un Calloandro travestito da donna (cioè da Leonilda) e concupito da vari uomini (almeno fino allo svelamento) e una Leonilda travestita da uomo (cioè da Calloandro) che, alla medesima resa dei conti, si cava d'impaccio dimostrando la propria impossibilità di soddisfare il desiderio delle donne che se ne innamorano.

Il gioco tra identità e diversità è spinto da Marini fino a limiti narrativi decisamente 'arguti' e ignoti al racconto ariostesco di Bradamante, del fratello Ricciardetto e di Fiordispina (*Orlando Furioso*, XXV), che pure potrebbe esserne uno dei modelli, anche per la notorietà che aveva conosciuto dopo le censure di Castelvetro - relative proprio all'ortodossia teologica del cambiamento di sesso di Ricciardetto, da questi attribuito all'intervento di una ninfa - e la replica di Strozzi<sup>28</sup>: infatti, l'eroe protagonista si troverà, ad un certo punto, addirittura a dover combattere contro sé stesso in singolar tenzone, essendosi fatto conoscere come Calloandro nel proprio campo e come Cavalier di Cupido in quello dei nemici, dove si è introdotto in incognito per amor di Leonilda<sup>29</sup>. Come Marini districchi questo nodo sarebbe troppo lungo descrivere; più importa segnalare un altro caso della dialettica tra identico e contrario, posto in apertura di romanzo. Calloandro, dopo aver ritrovate le proprie fattezze nel Cavaliere della Luna (Leonilda travestita da uomo) ed essersene innamorato, giunge a dubitare della propria identità, anche sessuale, e teme di provare amore per sé stesso<sup>30</sup>. Con il che siamo rinviiati, ovviamente, al mito di Narciso, del resto evocato dallo stesso protagonista. Più produttivo sembra, però, il modello di cui non si parla, ma che la struttura narrativa del *Calloandro fedele* ripro-

<sup>28</sup> L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. ROMANI, Bari, Laterza, 1979, II, pp. 219, 263-64. Sulla posizione di Strozzi, cfr. BELLINI, *Agostino Mascardi...*, cit., pp. 71-72.

<sup>29</sup> Cito da G. A. MARINI, *Il Calloandro Fedele*, Venezia, Prodoci, 1702, p. 444-45 (parte I, libro VIII).

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 117-20 (parte I, libro II).

pone continuamente: il mito platonico dell'androgino<sup>31</sup>. Figli di due amanti separati, Calloandro e Leonilda riconoscono fin dal primo incontro la loro identità (che credono completa: si accorgeranno più avanti che è complementare), si amano fin dal primo momento e si cercano lungo tutto il romanzo; in vari episodi realizzano un surrogato di unione assumendo (a volte involontariamente) l'uno l'identità, anche sessuale, dell'altro. La ricerca del risarcimento unitario della ingiusta scissione originaria (quella tra i rispettivi genitori Poliarte e Tigrinda) approda infine alla sospirata unione consacrata dal matrimonio.

Se si ricorda che gli studi di Pozzi sull'*Adone* hanno segnalato che il poema mette in scena – e in modo particolare nel suo protagonista – proprio la con-fusione androgina dei principi del maschile e del femminile, non si può non riflettere sul fatto che la stessa tematica permea il *Calloandro fedele*. Non mi pare, tuttavia, che il *Calloandro* sia opera omogenea al progetto culturale di Marino e dell'*Adone*: il protagonista del poema, infatti, riunisce nella sua sola persona quei tratti androgini che il romanzo assegna a Calloandro e Leonilda – isolatamente presi – soltanto quando essi indossano la maschera dell'altro. L'androgino, cioè, è sdoppiato, e né Calloandro né Leonilda sono in grado di realizzare da soli quell'identità di opposti che lo costituisce: dovranno attendere il matrimonio, che rappresenta certo il definitivo raggiungimento e la consacrazione (anche religiosa) dell'unione, ma anche e soprattutto il passaggio dei protagonisti da una situazione di (relativa) mobilità alla loro cristallizzazione in un ruolo ben definito. A differenza dell'*Adone*, il *Calloandro* segna proprio il passaggio dal pensiero ciclico mitico al pensiero lineare logico, come lo ha descritto Lotman: “L'apparizione dei personaggi doppi, che è il risultato della dissociazione dell'immagine mitologica, nel corso della quale i nomi diversi dell'Uno diventano personaggi differenti, ha creato un linguaggio di intreccio attraverso il quale si può parlare degli avvenimenti degli uomini e comprenderne le azioni”<sup>32</sup>. Il mito dell'androgino si cristallizza nel soggiacente scheletro retorico di antitesi e di parallelismi (tanto cari, entrambi, agli scrittori barocchi) e viene 'consacrato' dal matrimonio.

Non tanto un singolo mito, quanto la 'forma' - o, almeno, una delle forme - del pensiero mitico sembra soggiacere ad un altro romanzo del Seicento, cioè *La lucerna* (1625; ed. def. 1627) di Francesco Pona (1595-1655). Nella lucerna dello studente padovano Eureka Misoscolo è ospite un'anima, che nel corso di quattro sere racconta al suo proprietario le varie vicende che ha traversato nei numerosi corpi (di uomini e animali) in cui si è di volta in volta reincarnata. Fondamento filosofico del romanzo è, ovviamente, la dottrina pitagorica della metempsicosi, che già Ovidio aveva collegato alla metamorfosi facendola esporre da Pitagora nell'ultimo dei suoi *Metamorphoseon libri* (e va ricordato che Pona è autore anche di una traduzione - etichettata come “trasformazione” - del primo libro dell'opera ovidiana: *Trasformazione del primo libro delle Metamorfosi di Ovidio*, 1618). Il legame è autorizzato anche da una pagina di Marino che, al solito, non esita ad accostare sullo stesso piano realtà diversissime tra loro:

<sup>31</sup> Sul ruolo del mito dell'androgino nel *Calloandro* si veda, da ultimo, l'intervento limitativo di P. FASOLI, *Il doppio, la metamorfosi, il transito: peripezie dell'essere nel personaggio romanzesco del Seicento*, “Critica letteraria”, XX 76 (1992), pp. 449-78: 463-64.

<sup>32</sup> J. M. LOTMAN – Z. MINC, *Letteratura e mitologia*, in J. M. LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. SALVESTRONI, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 201-224: p. 208.

[Psal. 48] *Comparatus est iumentis insipientibus et similis factus est illis*. Questa è [Gia. Mazz. *Dif. di Da. li. 3 ca. 44*] de' compagni d'Ulisse in fiere: questa è la metamorfosi degl'Iddij in bestie: [Psal. 72] *iumentum factus sum apud te*, misticamente intesa per coloro, che dati totalmente in preda della sensualità, sottomettono all'appetito la ragione: [Psal. 31] *nolite fieri sicut equus et mulus, quibus non est intellectus*. Questa [Amm. Herm. in *Phaed. Pla.*] (per mio avviso) è la palingenesia e la metempsicosi pittagorica e platonica, cioè il trapassamento dell'anime nostre alla natura bestiale<sup>33</sup>.

Pona dichiara dunque la propria adesione al pensiero mitico riproponendo non questo o quel mito, ma una struttura formale – narrativa – che al mito è strettamente connessa, almeno da quando Ovidio ha scelto quella forma per consegnare la mitologia al mondo latino e indi alla cultura europea. In questo senso, tra gli autori che abbiamo esaminato, Pona è il più vicino a Marino, il cui *Adone* non solo si fonda, nel racconto principale e nei racconti secondi, sulla metamorfosi, ma addirittura, come ha dimostrato egregiamente Cherchi, si articola come una vera e propria “metamorfosi in atto”<sup>34</sup>.

Ma parlando di metamorfosi siamo arrivati, credo, al punto cruciale del rapporto tra il Seicento e il mito; tra una cultura particolarmente attratta dal mutevole, dalla varietà, dal movimento – e nel contempo bisognosa di certezza di unità di stabilità -, e quelle favole antiche che, più in sistema che isolate, parevano suggerire come all'origine del mondo e nel suo successivo dispiegarsi stesse proprio la categoria fondamentale della metamorfosi. L'adesione – o la riproposta – della struttura formale della metamorfosi significa, dunque, adesione anche alla cosmologia mitica; e proprio su questo punto, dove per alcuni (Marino, Pona) si registra il massimo di adesione, per altri (i letterati barberiniani su tutti, ma non solo) si registra il massimo di distanza. La cultura cristiana propone, infatti, un altro modello formale: quello della conversione dall'uomo vecchio all'uomo nuovo, dalla morte del peccato alla vita della Grazia.

Metamorfosi e conversione sono due concetti (e due strutture formali) inconciliabili, come ognuno vede: vettoriale e assiologica la seconda, ciclica (bidirezionale) e avalutativa la prima. Tanto più inconciliabili quanto più fondate entrambe su un processo di trasformazione, e quindi assimilabili l'una all'altra. E di fatto assimilate, nel tardo Cinquecento, non solo nel lessico (come accade talvolta a Tasso), ma nello stesso dibattito religioso: la setta dei metamorfisti negava l'ascensione di Cristo al cielo, interpretandola appunto come una metamorfosi. Il pensiero corre subito alla metamorfosi finale di Adone in anemone; ma trattarne qui significherebbe uscire dai confini di spazio e di genere che ci sono stati assegnati. Basti, almeno per ora, aver impostato l'opposizione tra una poetica della metamorfosi ed una poetica della conversione (per dirla con il Freccero dantista), come chiave di lettura della adesione o del sostanziale rifiuto del mito, almeno negli scrittori che abbiamo esaminato.

Pierantonio Frare

<sup>33</sup> MARINO, *Dicerie Sacre...*, cit. p. 123.

<sup>34</sup> P. CHERCHI, *Le Metamorfosi dell'Adone*, Ravenna, Longo, 1996, p. 10. Anche Cherchi evoca *La lucerna*, ma per negare la pertinenza dei rapporti tra essa e l'*Adone* (p. 26).