

Clizia Carminati

Commistione, ibridazione, amalgama nella poesia di Marino: struttura e imitazione nell'*Adone*

*Troppo haremmo da dire, se volessimo
confrontare tutta questa negromantia del Marini
con quella di Lucano; e canterebbono i galli
prima che a capo venuti ne fussimo.*
(Nicola Villani)

Marino è autore per cui il termine *commistione*, il primo nel titolo del nostro convegno, è quanto mai appropriato. Si pensi alla *mescidanza* tra sacro e profano, che tanti problemi gli causò con la censura ecclesiastica;¹ oppure alla facilità dell'osmosi tra forme metriche diverse, alla capacità del Marino, per esempio, di *riplasmare* madrigali e canzonette della *Polinnia* entro le ottave dell'*Adone*.² O, ancora, alla disinvoltura con cui Marino cambia destinatario, *reformulando* con pochi ritocchi gli stessi materiali per destinarli al potente di turno (l'ottava di dedica al Concini riscritta per Luy-nes,³ il panegirico per Anna d'Inghilterra innestato nell'*Adone* e virato verso Maria de' Medici),⁴ quasi la poesia fosse un mosaico in cui le stesse tessere possono essere volta per volta *rimescolate*, *ricombinate* e dar luogo a figure diverse.

Quando si guardi all'*Adone* sul piano teorico e strutturale, termini come *commistione* e *ibridazione* sembrano persino troppo ovvii. Sin dall'avvio (I, 1–19), è evidente – e stridente – l'accostamento di una protasi classica, tipica del poema epico, non solo con l'argomento amoroso e non bellico, ma anche e soprattutto con la prima scena su cui si apre la narrazione, quella di Cupido battuto da Venere con un fascio di rose. È una *commistione* che agisce su ogni piano: quello del genere letterario, così come quello stilistico, con l'accostamento di espressioni solenni di derivazione dan-tesca, petrarchesca e tassiana⁵ («Io chiamo te [...] santa madre d'Amor», 1; »le venture

1 Cfr. CARMINATI 2008 e CARMINATI 2020, pp. 129–168.

2 Cfr. RUSSO 2005, pp. 122–129; CORRADINI 2019.

3 Cfr. RUSSO 2010, pp. 273–278.

4 Cfr. MARINO 2020, pp. 394–395.

5 Mi avvalgo dei due commenti al poema di Giovanni Pozzi e di Emilio Russo, rispettivamente MARINO 1988 e MARINO 2013.

e le glorie alte e superbe«, 3; »ordir testura ingiuriosa agli anni«, 4; »a sì gran volo i vanni«, 4; »alto concetto«, 6; »debile intelletto«, 6; »stame adamantin«, 8) a tratti quasi comici, con rime ›basse‹ (»lacci : stracci : discacci«, 14), lessico e sintagmi espressivisti o vezzeggiativi (»serpentello orgoglioso«, 15; »soffiar«, 18; »dispettosa doglia«, 19), paronomasie e allitterazioni marcate (»gelò la sua gelosa dea«, 11; »appesti / aspe di paradiso«, 12), oltre alla sequenza metaforica di invettive all'ottava 13 (»ministro di follie, fabro d'errori [...]«). Di lì in poi, sul piano dell'*ibridazione* e dell'*innesto*, gli esempi non si contano: dalla ripresa della favola di Amore e Psiche nel IV canto, alle ottave sulla guerra del Monferrato nel canto X (anch'esse provenienti da un'opera in prosa, il *Della guerra del Monferrato* di Virgilio Pagani del 1613, a testimoniare ancora un'altra commistione), all'inserito dalle *Etiopiche* di Eliodoro nel XIV canto e del poemetto *Scaccia ludus* di Marco Gerolamo Vida nel XV, sino alla mostra di cavalieri del canto XX, che proviene dall'abbandonata *Gierusalemme distrutta*.⁶

Meno ovvio, o meglio meno appropriato, sembrerebbe essere, invece, il termine *amalgama*: non perché Marino non provi ad amalgamare generi e tradizioni diverse, ma perché, a sentire i suoi primi lettori, tale amalgama non riuscì perfettamente *sul piano dell'unità del poema*, a livello di struttura (la precisazione è importante per quel che dirò poi). È noto, infatti, il giudizio, tutt'altro che oscurato dal livore, del suo rivale Stigliani, secondo cui l'*Adone* è »poema di madrigali«,⁷ costruito su un lessico ripetitivo, di scarsa estensione, più tipico di una raccolta lirica che di un poema, entro una commistione di poema narrativo e poesia lirica ancora non del tutto indagata.⁸ E sono note anche due similitudini attribuite nell'*Occhiale* al Marino stesso:⁹ l'*Adone* come manuale di disegno anatomico, come libro di disegni, al pari dei veri libri di disegni messi insieme da Marino, tutti della stessa dimensione e disposizione,¹⁰ ma in successione discreta; l'*Adone* come i musei vaticani, bellissimi ma di architettura irregolare (una *suite* di stanze, non un palazzo rinascimentale); un organismo, insomma, che diletta non nella sua unità e nella sua interezza, ma nelle sue parti, prese singolarmente, ›a squarci«. ¹¹

6 Per queste riprese si vedano i commenti menzionati; in particolare, per la Guerra del Monferrato di Pagani, il commento di Russo a X, pp. 225 e sgg.; per l'inserito dalla *Distrutta*, Russo 2005, pp. 68–100.

7 STIGLIANI 1627, p. 89.

8 Su cui cfr. la relazione di Emilio Russo in questo stesso volume.

9 Cfr. LAZZARINI 2011.

10 Per l'ossessione mariniana sulle dimensioni dei disegni che richiedeva agli artisti, cfr. da ultimo CARMINATI 2021, con bibliografia precedente.

11 A proposito della »natura aggregata« del poema, è imprescindibile l'*Introduzione* di Emilio Russo a MARINO 2013, pp. 5–29, in particolare le pp. 22–23.

Certo, confrontare l'*Adone* con l'unità centripeta della *Liberata*, che mai toglie al lettore l'orientamento, ma anche con la costruzione regolata e attenta delle trame del *Furioso*, interrotte ad arte ma mai dispersive, può dare l'idea che il Marino, nella sua foga di incamerare e rismaltare col proprio brillante stile fonti diversissime, numerosissime e nascoste, abbia perduto di vista il progetto architettonico. E la filologia recente¹² dimostra che è proprio così: l'*Adone* si forma per innesto progressivo di materiali eterogenei, pensati per altre scritture e per altri generi (la *Distrutta*, la *Polinina*, il panegirico ad Anna d'Inghilterra), mostrando una stupefacente capacità di conservazione e riuso di materiali preesistenti.

In una lettera del 15 giugno 1618 ritrovata di recente, diretta a Ridolfo Campeggi, con cui condivideva il problema di scrivere un »poema grande« su un »soggetto« breve, Marino conferma, del resto, questa sorta di disfunzione strutturale:

Se vi ha qualche imperfezione, ciò non avviene per colpa del poeta, ma del soggetto, il quale è povero di persone e d'azioni, se non quanto vi si strascinano per via d'episodio. Il mio Adone pecca del medesimo difetto, essendo la materia angusta et incapace di molta varietà; ond'io non ho fatto altro che amplificare la favola con diverse filastrocche, edificando una fabrica grande in luogo dove il sito è molto stretto; e sebene in questo si ammira l'ingegno del compositore, non è però che non si perda gran parte della dilettazione.¹³

La ricerca della varietà e dell'amplificazione importa una »farcitura« di episodi »strascinati«, di »filastrocche« eterogenee: fatta con ingegno, ma senza poter evitare disomogeneità evidenti, una perdita di unità e quindi di »dilettazione«. Di qui la critica dei »pedantuzzi moderni«, secondo i quali Marino aveva »in un corpo pigmeo effigiate membra gigantesche«.¹⁴

La natura aggregata e non amalgamata del poema era già stigmatizzata, sulla scorta del giudizio di Stigliani, da Felice Corcos, in un saggio oggi dimenticato sulle polemiche suscitate dall'*Adone*:

[...] non ultima ragione della imperfezione di questo poema è data da quei due elementi che lo compongono, cioè mitologico e medievale o cavalleresco, i quali

12 Cfr. i paragrafi iniziali di questo contributo e relativa bibliografia.

13 La lettera si legge in CARMINATI 2013, p. 220, e va confrontata con quella in cui Marino parla dell'*Adone* come di »fabrica risarcita« e »gonnella rappezzata« (MARINO 1966, n. 121), su cui vd. le conclusioni di RUSSO 2008a, pp. 269–270, e soprattutto RUSSO 2008b.

14 Così in MARINO 1966, n. 218, su cui più oltre.

non sono così strettamente uniti da formare un tutto indivisibile, o un tutto integrale, come dice Stigliani.¹⁵

Questa natura è così evidente, e con tanta acquiescenza dichiarata dallo stesso Marino che, rileggendo la difficile prefazione di Chapelain e le polemiche seguite alla pubblicazione del poema, viene da chiedersi se abbia avuto senso paragonare l'*Adone* a un poema eroico: non si trattò di fargli indossare un abito della foggia sbagliata, anzi di taglia, colore, tessuto sbagliati? Per rispondere a questa domanda, giunge in soccorso ancora un lapidario giudizio di Corcos: »Non si può negare che non ci fosse l'intenzione di fare un poema epico, come se ne vedono i vestigi e come egli stesso affermò.«¹⁶ Infatti, come sempre dovrebbe accadere, occorre guardare a Marino con gli occhi dei suoi contemporanei: risulta allora evidente che il confronto con il dibattito cinquecentesco sul romanzo cavalleresco e soprattutto sul poema eroico, a valle della pubblicazione della *Liberata*, era attivo nella mente di Marino (e giustifica di rimando le critiche di Stigliani). Anzi, è sempre in controluce, e ne sono prova proprio la lettera di Chapelain e le polemiche seguite alla pubblicazione del poema: segno che la norma cinquecentesca, su cui Tasso e molti altri con lui fondarono la loro intera carriera letteraria, è ancora, appunto, una norma: una regola da rompere »a tempo e luogo«, magari, ma una regola ancora vigente. Ogni gioco di scardinamento implica un intero, un montaggio corretto che viene scombinato, ma non cessa di esistere come modello. Sembra quasi che Marino avesse l'intenzione di fare qualcosa che poi, trascinato dal suo gusto, dal suo estro, e – importante – dalle sue traversie biografiche, finì per scompaginare egli stesso, rinnovando le architetture quasi inconsapevolmente.

In questo senso, può essere utile rileggere due lettere inviate dal Marino dopo l'emergere della polemica suscitata da Agazio di Somma, che nella prefazione ai due canti dell'*America* da lui pubblicati nel 1624 aveva »osato« premettere l'*Adone* alla *Liberata*.¹⁷ Come è noto, due tra i principali amici del Marino presero le distanze da quel giudizio: Girolamo Preti e Antonio Bruni.

La lettera al Preti¹⁸ è una delle più nitide prove di quell'»intenzione« di cui parlava Corcos. Ma è interessante studiarne le espressioni per comprendere che accanto alla notissima, spavalda dichiarazione che »la vera regola è saper rompere le regole a tempo e luogo«, in questa lettera vi sono da parte di Marino ammissioni di debolezza, e che

15 CORCOS 1893, p. 24. Cfr. STIGLIANI 1627, p. 27, che riteneva l'*Adone* non un »tutto integrale«, ma un »tutto aggregato«.

16 CORCOS 1893, p. 23. Su questo aspetto cfr. ARDISSINO 2020.

17 Cfr. PAUDICE 1978.

18 MARINO 1966, n. 216, da cui le citazioni qui di seguito.

la sua strategia difensiva va messa in relazione con i giudizi di Stigliani sopra commentati. Marino traccia un confronto per similitudine: l'*Adone* è diverso dalla *Gerusalemme* così come le *Metamorfosi* di Ovidio lo sono dall'*Eneide* di Virgilio; ma solo »in quanto alla parte della disposizione, perché circa l'arte, come sono l'invenzione, il costume, la sentenza, l'elocuzione«, i due poeti antichi (e di rimando, i due moderni) sono allo stesso livello. Questo confronto giunge dopo due altre mosse argomentative:

a. ci sono »mille capi« per poter far passare l'*Adone* per poema epico: infatti, la favola antica (il mito) ha »forza d'istorica«; e se non eroico, il poema può essere detto »divino«, perché parla di dei.

b. il genere della *Gerusalemme* è diverso da quello dell'*Adone*; lo stile è più magnifico, più laconico, più poetico e più ricco, ma il paragone è tuttavia lecito: »che in quel mio poemazzo non sia pur qualche particella, che gli si possa contraponer ed esser contrapesato alla medesima bilancia, di questo me ne riporto al vostro giudizio.«

Il termine chiave di quest'ultima argomentazione è »particella«: il confronto tra i due autori è possibile non sul piano della struttura, ma nelle singole parti.

Lo stesso ragionamento viene ribadito, quasi ossessivamente, nella lettera al Bruni,¹⁹ già richiamata; e vengono aggiunti esempi concreti. L'incanto d'Ismeno nella *Liberata* può essere stimato egualmente a quello di Falsirena, anzi il secondo è »più copioso ed è sparso di colori più vivi e spiritosi di poesia«; il discorso di Clizio in lode della vita pastorale è simile a quello del pastore che parla a Erminia; insomma,

Or come adunque affermar che *tra parte e parte* d'un poema con l'altro non si possa far parallelo e paragone? È così povero il mio poema dell'*Adone*, che non abbia cento e mille *luoghi* da paragonar con altrettanti della *Gerusalemme*? [...] È così gran bestemmia il dir che si possa comparar *un membro all'altro*, benché i poemi sieno fra loro diversissimi? [non] ho per isproposito che un litterato amico voglia far parallelo tra scrittura e scrittura in *quelle parti* che fra loro, o per il soggetto, o per lo stile, hanno simiglianza.

Un confronto possibile solo nelle singole *parti*, dunque, come riportava Stigliani: a riprova della natura aggregata del poema.

Lo stesso schema si ritrova nella *préface* di Chapelain e in alcune sue dichiarazioni più tarde. Del resto, tutta la *préface* non è altro che una lunga dimostrazione del fatto che l'*Adone* è un poema epico, pur se di nuova specie: esso viene analizzato alla luce delle »condizioni dell'epopea«, e non difeso come un nuovo genere. L'assunto con cui Chapelain apre e chiude la *préface* è: »giudico l'*Adone*, nella forma che noi l'abbiamo

19 MARINO 1966, n. 218 (corsivi miei).

veduto, esser buon poema, composto nella sua novità secondo le regole generali dell'epopeia et il migliore nel suo genere che possa giamai uscire in luce». ²⁰ Anzi, egli sta ben attento a censurare eventuali commistioni: quando viene a trattare di eventuali altre »azioni« oltre a quella portante del poema, parlando delle »non principali« sostiene che il Marino le abbia aggiunte nel modo giusto e parcamente, trattandole all'antica, per lo più, e solo in un caso »alla moderna«, ossia nel canto XIV *Gli errori*, scopertamente ripreso dalle *Etiopiche* di Eliodoro: »che non approvarei altrimenti in questo poema se ce ne fosse più d'un canto (veramente divino, che egli chiama Gli errori) per causa dell'assurdità che mi pare che apporti il mescolamento de' generi e la confusione de' tempi.« (§ 85)

La modernità del romanzo, in altre parole, è tollerabile solo in minime dosi; e in minime dosi, secondo Chapelain, l'ha accolta il Marino nel suo poema.

In alcune dichiarazioni dei decenni successivi, il giudizio di Chapelain, che già nella *préface* non era del tutto tenero, si inasprì, ed è interessante vedere come anche il critico francese converga nella direzione che era già stata di Stigliani, Preti, Bruni, e presumibilmente di Marino stesso:

Pour son Adone, c'est une mer qui n'a ni fond ni rive et que jamais personne que Saint-Amant n'a pu courir entièrement, mais le *détail* en est riant et les descriptions délicieuses.

Quant au Marin, il était fort ignorant et n'avait que l'imagination belle pour le *détail* des pensées, et l'expression pure, nombreuse, et claire pour *le lyrique principalement*. Il ne pensa à l'art qu'après avoir achevé son gran poème de l'*Adone*. ²¹

Una bellezza da gustare nel *dettaglio*, dunque, non nella struttura imprendibile; un poeta che trova l'arte nella singolarità dei pensieri e nello stile ma che pensa all'»arte«, ossia alla regolata costruzione, solo *dopo* la stesura; in buona sostanza, un'eccellenza riconducibile al genere lirico e concettoso.

Ma Marino non era un poeta distratto, e aveva una padronanza stupefacente dei propri materiali. Segno, dunque, che la questione architettonica non era centrale, e che la poetica mariniana guardava ad aspetti diversi da quello dell'unità del poema,

²⁰ Cito dalla poco considerata traduzione italiana di Filippo Antonio Torelli, fedele e attenta al lessico critico della poetica: CHAPELAIN 1625, § 8 (rispetto la paragrafatura della *préface* adottata da Russo in MARINO 2013).

²¹ Le due citazioni rispettivamente dalla lettera a Pierre-Daniel Huet del 30 marzo 1662 e dalla lettera al Père Rapin del 20 marzo 1673, in CHAPELAIN 1883, pp. 217 e 816; corsivi miei.

del «picciolo mondo» tassiano: o meglio, che l'unità del poema viene raggiunta in modo diverso. Infatti, se pure un modello architettonico ancora è presente, non lo è più la gerarchia dei materiali che contribuiscono a costruire quell'edificio: Marino dà prova di un classicismo onnicomprensivo, ove i materiali vecchi e nuovi che usa per i suoi innesti e per le sue commistioni sono tutti alla pari e intercambiabili. Ed è qui che il concetto di amalgama acquista senso: è sul piano del confronto diretto e minuto col testo che le cose si complicano, e al contempo qualcosa giunge a rendere i testi mariniani del tutto omogenei e unitari. Volendo usare una metafora presa in prestito dalla chimica, potremmo dire che gli ingredienti del miscuglio sono fortemente eterogenei, ma l'esito è un miscuglio omogeneo, in cui i diversi componenti non sono più distinguibili. Che cosa giunge, dunque, a dare unità alla poesia mariniana? Che cosa fa sì, tanto per fare un altro paragone, che gli innesti e le commistioni tra epico e romanzesco in un poema come la *Bulgheria convertita* di Francesco Bracciolini²² risultino stridenti, e quelli mariniani perfettamente amalgamati tra loro?

Si tratta, ovviamente, di un'omogeneità attinta attraverso lo stile, attraverso *un trattamento sempre uguale dei materiali di partenza*. Del resto, anche Chapelain concludeva la *préface* con una lode incondizionata dello stile mariniano, visibile nei concetti e nella locuzione,

nel quale, o per le passioni o per le descrizioni, questa chiarezza sublime, cioè, se mi è lecito, questa floridezza o eleganza di stile, è stata conservata con tal possesso de suoi pensieri, con sì grande osservanza di lingua e con sì particolar riguardo al numero de versi et alla conformità che deve avere con il suo soggetto, che non si potria desiderar più.²³

Questo amalgama, questa omogeneità di stile è più dichiarata che studiata, anche nella critica recente. Segnalo, come eccezione, la nuova edizione commentata del *Tempio* a cura di Gian Piero Maragoni,²⁴ in grado di afferrare e trasmettere al lettore i meccanismi profondi dello stile mariniano. Altra bibliografia ho segnalato in un mio recente volume,²⁵ dove ho provato a verificare la tenuta dell'amalgama intrecciando la questione con quella, centrale nel Marino, dell'*imitatio*. Naturalmente, di imitazione si era discusso per tutto il Cinquecento e ben prima, ma Marino, come è noto dai suoi pronunciamenti di poetica, esemplarmente analizzati di recente da David Nelting,²⁶

22 Cfr. CARMINATI 2018.

23 CHAPELAIN 1625, § 150.

24 In MARINO 2020.

25 CARMINATI 2020.

26 NELTING 2017.

cambia profondamente il concetto di imitazione, abbandonando il criterio dell'*au-toritas* e riportando tutti i materiali sullo stesso piano, come anticipavo.

Un buon esempio si ricava da un testo la cui tenuta filologico-redazionale è a prova di bomba: il *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele* (1608), testo scritto molto in fretta, pubblicato a tambur battente, certamente non interessato da ripensamenti, aggiunte, mutamenti, aggregazioni di ampia scala come lo sarà invece l'*Adone*. Ebbene, gli studi più recenti e il nuovo commento di Marco Corradini (uscito insieme a quello appena menzionato di Maragoni)²⁷ hanno pienamente dimostrato che *anche* un panegirico scritto rapidamente e sulla scorta di una fonte macroscopica (Claudiano), nasconde in realtà un lavoro sulle fonti (che ho provato a rendere visibile con i colori nella citazione qui sotto: le parole a più colori sono comuni a più fonti) esemplare per comprendere il concetto di imitazione del Marino: per esempio, per le sestine 40–49 del *Ritratto* Marino usa un poemetto latino encomiastico a sfondo mitologico (la *Laus Herculis* dello pseudo-Claudiano), due poemi epici (uno latino, uno italiano: *Eneide* e *Gerusalemme liberata*) e un poema mitologico (latino: le *Metamorfosi* di Ovidio), e infine un madrigale²⁸ del suo rivale Stigliani.²⁹ Segno che anche nelle piccole porzioni di testo Marino attinge a materiali eterogenei *dal punto di vista del genere letterario*, rifondendoli in un unico calderone. La precisazione in corsivo non è oziosa: è un'eterogeneità di genere, metrica, *ma non tematica*, perché lo »zibaldone« di letture del Marino, ove egli annotava i brani notevoli degli autori che leggeva, funzionava per lemmi, per temi. Infatti, tutti i testi impiegati in quelle sestine descrivono serpenti: Marino vi ricorre per narrare l'episodio in cui Carlo Emanuele infante avrebbe strozzato due vipere giunte a minacciarlo nella culla. Naturalmente, questo metodo di lavoro comporta una totale indifferenza al rispetto dei diversi livelli di stile e una disarmante intercambiabilità tra i diversi livelli di genere, e questa è già una conclusione importante sul piano storico-letterario (impensabile, ad esempio, per Tasso). Nel caso del *Ritratto*, l'amalgama riesce perfettamente, tanto che non solo i singoli ingredienti non sono più distinguibili, ma essi risultano fusi in modo del tutto naturale e coerente con il genere di approdo, il panegirico in sestine, con un esito magistrale. Un esito che porta in un'unica direzione, garanzia di omogeneità: l'aumento della temperatura metaforica e della concettosità del testo, ad ogni livello,

27 In MARINO 2020.

28 *Cetra toscana, che già in suon cantasti*, »In lode della fontana di Leinate, del Signor Conte Pirro Visconti«, pubblicata sin dall'edizione delle Rime di Stigliani del 1601 (STIGLIANI 1601, p. 38) e poi con varianti nella seconda edizione del 1605 (STIGLIANI 1605, p. 281).

29 Rinvio per brevità all'analisi dettagliata dei testi e alle conclusioni contenute in CARMINATI 2020, pp. 100–107.

dall'aggettivazione alla vera e propria metafora. È questo lo smalto che Marino applica ad ogni suo testo, ed è questo che dà unità anche a un poema nato per aggiunte e progressive ›farciture‹ come l'*Adone*.

Il ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele, 1608, sestine 43–44

43

In squallid'orbi e 'n lubrici volumi

vibran sé stessi i fulmini del bosco.

Rosseggianti di morte ardono i lumi,

gonfio da l'ira irrigidisce il toscò.

Lancian tre lingue, e l'una e l'altra bocca

gravi d'aura tartarea aliti scocca.

• pseudo-Claudiano, *Laus Hercules*

• Virgilio, *Eneide*, II

• Ovidio, *Metamorfosi*, III e IV

• Tasso, *Liberata*, IX, 25 e XV, 48

• Stigliani, *madr. Cetra Toscana*

• sottolineato: Marino (aumento della concettosità)

44

Di ceruleo squallor, d'aurate squamme

ricche, e d'orgoglio tumide e superbe,

co' fumi de le fauci e con le fiamme

degli occhi annebbian l'aure e seccan l'erbe.

Ergono i colli e spiegano i colori,

de le fronti spietate orridi onori.

Un esempio dall'*Adone* potrà rivelarsi utile in questa chiave. Si tratta di un episodio appartenente ai ›canti di Falsirena‹, e precisamente delle ottave 32–82 del canto XIII, in cui Falsirena risuscita un cadavere, dandogli la parola affinché le riveli di chi è innamorato Adone. I canti di Falsirena sono stati indagati dai commentatori e dalla critica, sino agli anni recenti, ritrovandone le fonti (sin dal volume del 1891 di Francesco Mango)³⁰ e interpretando il rapporto del Marino con tali modelli. I risultati di questi studi vanno sostanzialmente in un'unica direzione: quella della »parodizzazione dell'eroe epico«,³¹ della demolizione dell'impalcatura del poema cavalleresco nelle riprese da Boiardo che segnano la differenza con l'*Inamoramento*³² e, per l'episodio

30 Cfr. MANGO 1891, pp. 192–205.

31 PORCELLI 1989, p. 219.

32 MICOCCI 2009, pp. 18–26. Mi riferisco al paragrafo *Morgana, Falsirena e Erichto* ove l'autrice traccia dapprima un paragone tra Boiardo e Marino, confrontando Morgana e Falsirena, e poi analizza le risonanze lucanee in Boiardo, identificando la *Pharsalia* come fonte comune a entrambi i poeti, sep-

particolare di cui qui si tratta, della parodia quasi irriverente dell'«apparato incantatorio» della maga Eritto nel VI libro della *Pharsalia* di Lucano.³³ Laddove, infatti, nel poema lucaneo la reviviscenza di un cadavere serve per decidere le sorti della guerra civile, nell'*Adone* l'incanto di Falsirena punta a scoprire un «risibile segreto: di chi è innamorato Adone?»³⁴ E ancora, la critica sanziona proprio l'uso «decorativo e non sostanziale» di Lucano: Selene Sarteschi sostiene che quegli spezzoni epici nell'*Adone* creino «un'illusione paragonabile ad una macchina col motore acceso ma messa in folle: si preme sull'acceleratore e il rumore diventa altissimo ma la macchina non si muove».³⁵ Sulla stessa linea la critica interpreta la distanza dalle altre due fonti principali: le *Etiopiche* di Eliodoro, che, già citate nel XIII canto, verranno poi in primo piano nel XIV; e il XIII canto della *Liberata*, con l'incanto di Ismeno (ottave 1–11).

Ora, se vogliamo dar credito alle parole del Marino, che nella lettera al Bruni sopra citata difendeva il confronto (addirittura vantaggioso per lui) tra l'incanto di Falsirena e quello di Ismeno, tale parodizzazione non sarebbe in alcun modo intenzionale, perché il fine del Marino in quelle ottave era invece quello di gareggiare con le sue fonti, in modo da scrivere versi che stessero a pari con quelli della *Liberata*, o addirittura la superassero: epici a tutti gli effetti. Se torniamo a guardare ai brani interessati col metodo variopinto seguito poco fa per il *Ritratto*, possiamo comprendere, a mio parere, il modo e lo scopo dell'ibridazione e dell'imitazione, l'efficacia dell'amalgama, e non ultimo il metodo di lavoro del Marino. Non posso qui analizzare da vicino tutte le ottave, il cui «lavoro di ritaglio [e di] redistribuzione» è del resto registrato, pur senza interpretarlo, nel commento di Pozzi.³⁶ Ad esso ha aggiunto elementi importanti un luminoso saggio di Edoardo Fumagalli³⁷ che ha dimostrato come, oltre che del testo di Lucano, Marino si sia servito anche dei commenti umanistici e cinquecenteschi al poema latino. Basteranno alcuni esempi.

Nelle ottave 38–39, Marino descrive il momento in cui Falsirena, alla ricerca di un morto da risuscitare, giunge nella «gran pianura» dove si era svolta una battaglia tra il sultano di Babilonia e il re d'Assiria, ora perciò disseminata di cadaveri. L'arrivo

pure per episodi e caratterizzazioni diverse. Inoltre, sottolinea la dipendenza del cagnolino Pericco, che accompagna Sylvania nel guidare Adone verso il regno di Falsirena, dai quadrupedi di Boiardo e Ariosto (rispettivamente *Inamoramento*, I, XXV, 2–10 e *Orlando furioso*, XLIII, 106–112).

33 MICOCCI 2009, p. 22; MASSELLI 2016, p. 96, che parla di «ridicolizzare l'uso della necromanzia». Da notare che il prelievo, scopertissimo e amplissimo, dal VI libro lucaneo non fu segnalato da Stigliani nell'*Occhiale* né da Girolamo Aleandro nella *Difesa dell'Adone*, si invece da Nicola Villani nelle *Considerationi di messer Fagiano* (VILLANI 1631, pp. 278–279, già citato da Mango).

34 MICOCCI 2009, p. 22.

35 SARTESCHI 2011, p. 151.

36 MARINO 1988, vol. 2, p. 513.

37 FUMAGALLI 1997.

della maga disturba »lupi ingordi« e »fere oscene«, intenti a divorare i corpi morti. La scena è ricalcata sui vv. 624–629 del VI libro della *Pharsalia*.³⁸ Come si vede dalla citazione qui sotto, le parole e le immagini tratte da Lucano, in verde, ricevono la consueta intensificazione concettosa (in rosso, e sottolineato): i lupi e i rapaci che in Lucano stanno dilaniando i cadaveri, e fuggono alla vista della crudele Eritto, diventano nel Marino, con la costruzione di due metafore continuate, protagonisti di un banchetto, ove i cadaveri sono l'*esca crudele*, le *delizie*, le *vivande*, il terreno la *mensa funesta*, e i cadaveri ammucchiati divengono *reliquie di guerra*, un bottino da rapire, ma un bottino fatto di resti umani. In Lucano, Eritto con un incantesimo raddoppia l'oscurità della notte («*noctis geminatis arte tenebris*«, v. 624); in Marino Falsirena non si serve della magia: è la sua chioma, avvolta in bende nere e in un fumo nero, a rendere più intensa l'oscurità. Il particolare lucaneo della fosca nube in cui è avvolta la testa di Eritto, dunque, viene unito a quello della raddoppiata oscurità delle tenebre entro un unico *concetto*, con procedimento iperbolico consueto nella lirica (si pensi al celebre sonetto *Nera sì, ma se' bella, o di Natura*).

L'Adone, XIII, 38–39

Pharsalia, VI, vv. 624–629

Veggionsi tutte in quelle parti e 'n queste
porporeggiar le spaziose arene,
fatte **d'esca** crudel **mense** funeste
a **lupi ingordi** et **altre fere oscene**
ch'è monte a monte accumulate in terra
le **reliquie a rapir van de la guerra**.

lupi [...] volucres

Ma **da la maga** che dal ciel discende
son le **delizie** lor turbate e rotte,
onde lasciate le **vivande** orrende
fuggon digiune e timide a le grotte.
Ella **di fosche nubi e fosche bende**
che raddoppiano tenebre a la notte
avolta il capo, inviluppata i crini,
di quel **tragico pian scorre** i confini.

Dum Thessala vatem / eligit

fugere lupi, fugere revulsis / unguibus inpastae
volucres
Dixerat et **noctis geminatis arte tenebris**
maestum tecta caput squalenti nube pererrat

38 Mi servo dell'edizione LUCANO 2018.

La stessa intensificazione avviene nelle ottave 42–43, in cui è descritto il momento in cui Falsirena sceglie uno dei cadaveri, mentre gli altri uccisi »de l’alta sentenza in dubbio stanno«, domandandosi chi deciderà di risuscitare. In queste ottave Marino si appoggia non solo a Lucano (VI, vv. 629–636), ma anche ai suoi commentatori: lo ha mostrato Fumagalli, che ricorda come all’ottava 42 Marino »genialmente rallenta l’azione e indugia sugli affannosi controlli eseguiti da Falsirena«³⁹ per verificare che il cadavere sia integro nell’apparato fonatorio, che permetterà al corpo risuscitato di parlare.

L’Adone, XIII, 42–43

Pharsalia, VI, vv. 629–636 **commentatori di Lucano**

Scelse un meschin di quella mischia sozza
che passato **di fresco** era di vita.
Intero il volto, intera avea la strozza,
ma d’un troncon nel petto ampia ferita.
Se sia guasto il **polmon**, se **rotta o mozza**
sia **l’aspra arteria** ond’ha la **voce uscita**
prendendo a **perscrutar**, **trova** la maga
ch’ha le **viscere intatte** e **senza piaga**.

Eligit
novae [...] mortis (v. 619)
tepidique cadaveris ora / plena voce sonent (vv. 621–622)
pulmonis rigidi stantis sine vulnere fibras / invenit«
Per arterias vox clara exire non posset (Ognibene da Lonigo)
fracta aut stridula (Hortensius)
scrutata medullas

Pende il fato da lei di **molti uccisi**,
che de l’alta sentenza **in dubbio stanno**,
e **qual** di tanti dal mortal **divisi**
voglia a la luce rivo-car non sanno.
Se vuol tutti **annodar gli stami incisi**
convien che ceda l’infernal tiranno
e, **le leggi de l’Erebo distrutte**,
renda a le spoglie lor l’anime tutte.

Fata peremptorum pendent iam multa virorum
quem superis revocasse velit
in dubio sunt [...] nam quisque in lucem poterat revocari
(Sulpicio da Veroli)
Si tollere totas / temptasset campis acies et reddere bello,
cessissent leges Erebi

Ma questa verifica di integrità è del tutto vanificata dall’ottava 44 (qui sotto), in cui Marino, ricamando d’immaginazione sulla scena di Lucano in cui Eritto trascina il cadavere giù per una scarpata sino al suo antro (*Pharsalia*, VI, vv. 637–641), scrive che il cadavere fu trascinato da Eritto sui sassi *affinché* la carne anche dopo la morte resti *più lacera e trafitta*, senza che questa maggiore lacerazione trovi alcuna ragione sul piano narrativo e con un indugio horror degno del miglior Lucio Fulci.

39 FUMAGALLI 1997, pp. 339–340, donde traggio le citazioni dei commentatori, qui sotto.

L'Adone, XIII, 44

Or del misero **corpo** a cui prescritta
l'ultima linea ancor non era in sorte
lubrico intorno al **collo** un **laccio** gitta
e con groppi tenaci il lega forte.
Indi, acciò che più lacera e trafitta
resti la carne ancor dopo la morte,
fin dov'entra nel monte un cupo speco
su **per sassi** e per spine **il tira seco.**

Lucano, *Pharsalia*, VI, vv. 637–641

Electum tandem traiecto gutture corpus
ducit, et inserto laqueis feralibus unco
per scopulos miserum trahitur, per saxa cadaver
victurum montisque cavi, quem tristis Erichto
damnarat sacris, alta sub rupe locatur.

Nell'episodio Marino innesta anche una ripresa da Eliodoro.⁴⁰ Nel VI libro delle *Etiopiche* (§§ 12–15) è infatti presente una scena molto somigliante a quella di Lucano riscritta nell'Adone. Cariclea e Calasiri si affrettano verso il villaggio di Bessa, dove sperano di ritrovare Teagene e Tiami: ma, appena fuori del villaggio, si trovano di fronte una distesa di cadaveri, tragico esito di una battaglia. Camminando tra i corpi e volgendo lo sguardo dappertutto nel timore di trovare morti i propri cari, s'imbattono in una vecchia disperata per la morte del figlio. La donna racconta la battaglia ma si rifiuta di condurli subito a Bessa, perché durante la notte dovrà compiere sacrifici espiatori: li invita ad attendere poco discosti. Cala la notte, Calasiri si addormenta mentre Cariclea veglia e assiste terrorizzata al rito compiuto dalla vecchia, che con un elaborato sortilegio risuscita il figlio, costringendolo a reggersi in piedi. La vecchia gli chiede se l'altro figlio rimastole sopravviverà, ma il cadavere risuscitato si limita a fare un cenno con il capo, ricadendo bocconi; la donna allora impiega i »mezzi più violenti della magia«, riuscendo a farlo rialzare una seconda volta e ripetendo la stessa domanda. A quel punto, il cadavere parla, lanciandosi in una violenta rampogna contro la madre, accusandola di sacrilegio, di non portare rispetto ai morti, di non dargli sepoltura e di non arretrare di fronte a nessun limite. E di seguito le profetizza non solo la morte dell'altro figlio, ma pure la morte violenta che le toccherà di lì a poco; con l'occasione, la rimprovera anche di aver svolto le sue pratiche sacrileghe di fronte a testimoni, e prevede un futuro splendido e regale per Cariclea. Una traccia dell'episodio delle *Etiopiche*

40 Cfr. Micozzi 2009, p. 23 e nota 30.

(libro che, come già ricordato, diverrà la falsariga di tutto il canto XIV) è riscontrabile dapprima nell'ottava XIII, 40 dell'*Adone*:⁴¹ ma si tratta di un riscontro piuttosto generico.

L'Adone, XIII, 40

Per que' campi di sangue umidi e tinti
vassene col favor de l'ombra cheta
e la confusion di tanti estinti
volge e rivolge tacita e secreta;
e mentre de' cadaveri indistinti,
a cui l'onor del tumulo si vieta,
calcando va le sanguinose membra,
oscura cosa e formidabil sembra.

Lucano

[VI, 12]

Ecco che vedono un gran numero d'uomini che giacevano a terra, uccisi da poco.

passando vicino ai cadaveri e volgendo lo sguardo dappertutto [...]

[VI, 15]

Sospettando che si fossero nascosti tra i morti, vagava

dappertutto in mezzo ai cadaveri

conduceva la sua ricerca tra i corpi in preda all'ira e senza guardarsi intorno

pererrat / corpora caesorum tumulis proiecta negatis (vv. 625–626)

Che anche il testo greco sia alla base delle ottave dell'*Adone* che stiamo considerando è invece dimostrato con sicurezza dalle ottave 80–81, in cui il cadavere risuscitato da Falsirena, dopo avere risposto su chi sia la donna amata da Adone, si rivolta contro la maga, accusandola di «fiero abuso e rio» e profetizzando l'infelice fine del suo amore. La ripresa dal § 15 delle *Etiopiche* mi pare qui mediata dal volgarizzamento di Leonardo Ghini, a stampa sin dal 1556 e riedito più volte sino agli anni mariniani.⁴²

41 Per le *Etiopiche* cito la traduzione italiana di Aristide Colonna, in ELIODORO 2015. Così i brani citati qui sotto suonano nel volgarizzamento di Leonardo Ghini, per cui vd. *infra*: «viddero quivi disteso una gran moltitudine di corpi nuovamente uccisi»; «ma essendosi poi accostati, et havendo risguardato intorno a' quei morti» (p. 226); «con fiero et horribile aspetto andava contra di loro, per tutto dove erano i corpi morti raggirandosi»; «con tanto poca avvertenza per la grande ira andava tra que' morti cercando» (p. 233).

42 ELIODORO 1556 è la princeps. Per citare mi avvalgo di ELIODORO 1611: il passo riportato è a p. 232.

L'Adone, XIII, 80–81

E, **poiché tu** con fiero abuso e rio
de l'arti tue mi togli ai regni bassi,
e **per un curioso e van desio**
fai che Stige di novo a forza io passi,
né men crudel ch'è l'alma al corpo mio,
ucciso ancor, d'uccidermi non lassi,
ascolta pur, ch'io voglio ora scoprirti
quel che non intendea prima di dirti.

Permette il giusto ciel per questo scempio
e per l'audacia sol del tuo peccato,
ch'osò con strano e non udito esempio
sforzar natura e violare il fato,
che non s'adempia mai del tuo cor empio
il malvagio appetito e scelerato:
né te l'amato bene amerà mai
né tu del bene amato unqua godrai.

Eliodoro **volgarizzamento di Leonardo Ghini**

Non ti accontenti più, come all'inizio, di intraprendere pratiche empie, ma porti avanti questo tuo atto sacrilego senza arretrare davanti a nessun limite: infatti costringi un cadavere non solo a levarsi in piedi e a far cenni, ma anche a parlare. Non ti curi di seppellirmi, impedendomi così di unirmi alle anime degli altri morti e ti preoccupi soltanto di quello che torna utile a te. Ebbene ascolta allora ciò che prima esitavo a rivelarti.

Ma poi che tu, quanto vagliono le forze de la scienza tua, mi uccidi e perseguiti, usando non solamente scelerati principii, ma accrescendo già la sceleratezza in infinito; costringendo un corpo morto a parlare, non che a tenersi in piedi et accennare, né prendi cura alcuna di farmi l'essequie, e mi vieti il congiugnermi con l'altre anime, e sei divenuta **curiosa** solamente del commodo tuo, **ascolta quello che già io non volli scoprirti**. Né il tuo figliuolo tornerà salvo [...]

Marino innesta i prelievi da Lucano ed Eliodoro nel suo poema senza alcuna cautela e senza alcun distinguo: è, appunto, un innesto. La natura del testo di partenza non muta affatto, non è una *parodia* dell'epica: muta soltanto il contesto narrativo (amoroso e non bellico), in cui *lo stesso* episodio risulta incastonato. Marino decide di affidare la rivelazione e la profezia sull'infelice amore di Falsirena a un cadavere riportato in vita; a quel punto possiamo immaginare che faccia appello al suo zibaldone di letture alla voce »cadavere risuscitato« e »terreno cosperso di cadaveri«, e vi trovi Lucano, Eliodoro, Tasso, così come alla voce »maga« aveva trovato la Morgana di Boiardo, e alla voce »cagnolino« il quadrupede di Boiardo e Ariosto, alla voce »serpi« – per tornare al *Ritratto* – Virgilio, Ovidio, Claudiano, Tasso, Stigliani. Non è un pensiero peregrino, perché tali indici spesso corredevano le opere stesse e rendevano più facile il reperimento, come accade proprio nella *Tavola*⁴³ in esergo al volgarizzamento di Eliodoro, in cui si trova la seguente indicazione:

43 ELIODORO 1611, c. a8v.

Tavola di tutte le cose notabili contenute nella Historia Etiopica.

[...]

M

[...]

Morto fatto levare in piedi da una vecchia. 230

Ma la gestione dell'episodio e del rapporto con le fonti, il trattamento del materiale verbale, per riprendere una benemerita formula di Edoardo Sanguineti,⁴⁴ acquisisce il modello attraverso l'applicazione di uno smalto che rende l'innesto omogeneo al rimanente e, come ha scritto Fumagalli con felice espressione, «oculta le suture»: l'amalgama si realizza perfettamente e il lettore non percepisce alcuna scossa, perché lo stile permette di impastare insieme le cupe atmosfere di Lucano con quelle avventurose di Eliodoro, e di richiamare alla memoria il momento solenne dell'incanto demoniaco di Ismeno senza prelevare neppure una parola dalla *Liberata*.⁴⁵ Questo impasto è ottenuto mediante il trattamento retorico che ho mostrato nelle immagini: amplificazione con largo uso di figure binarie, creazione di campi semantici omogenei e di serie metaforiche, soprattutto aumento della concettosità, *forzando d'immaginazione* sul testo del modello. Ampia importanza nell'amalgama assume poi la musicalità inarrivabile dei versi del Marino (raggiunto forse solo da Metastasio), quella *venustà* di cui discorre in questo stesso volume Ilaria Paltrinieri. Ora, se rileggiamo la lettera al Bruni, avremo più chiaro il significato dei termini che immodestamente Marino applicava al suo XIII canto ritenendolo superiore alla *Liberata*: «più copioso», «sparso di colori più vivi» e soprattutto «più *spiritosi*», con termine infrequente nelle poetiche cinque-secentesche italiane e da riportare proprio alla stagione mariniana. Il *Vocabolario della Crusca* lo registra per la prima volta nella II edizione del 1623,⁴⁶ precisando: «Diciamo anche spiritoso, per molto ingegnoso»: da intendersi dunque in direzione marcatamente concettosa.

44 SANGUINETI 1964.

45 Cfr. l'analisi di MANGO 1891, pp. 201-202.

46 CRUSCA 1623, ad vocem: «che ha vivacità di spirito».

Apparato Bibliografico

- ARDISSINO 2020: Erminia Ardissino, »Vanitas vanitatum«. Una lettura dell'»Adone«, in: Testo 79, 2020, pp. 41–63.
- CARMINATI 2008: Clizia Carminati, Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura, Roma/Padova 2008.
- CARMINATI 2013: Clizia Carminati, Affetti e filastrocche: una lettera inedita di Giovan Battista Marino a Ridolfo Campeggi, in: Filologia e Critica 38, 2013, pp. 219–238.
- CARMINATI 2018: Clizia Carminati, Poesia e corte barberiniana: sulla ›Bulgheria convertita‹ di Francesco Bracciolini, in: Filologia e Critica 43, 2018, pp. 202–225.
- CARMINATI 2020: Clizia Carminati, Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento, Pisa 2020.
- CARMINATI 2021: Clizia Carminati, Arte e artisti nell'epistolario di Marino: le Lettere del 1628, in: L'Ellisse 14, 2019 [ma 2021], i.c.s.
- CHAPELAIN 1625: Discorso di Monsù Cappellano, a Monsù Faverello Consigliero del Re nella sua Corte de' Sussidij, nel quale dà il suo parere sopra L'Adone poema Del Cavalier Marino, Tradotto di francese in italiano dal Signor Filippo Antonio Torelli Romano, in La Sferza invettiva del Cavalier Marino a quattro Ministri della Iniquità. Con una lettera faceta del medesimo. Aggiuntovi un discorso in difesa dell'Adone, Venezia, Giacomo Sarzina 1625, pp. 131–248.
- CHAPELAIN 1883: Jean Chapelain, Lettres de Jean Chapelain de l'Académie Française, publiées par Pierre Tamizey de Larroque, vol. 2, Paris 1883.
- CORCOS 1893: Felice Corcos, Appunti sulle polemiche suscitate dall'Adone di G.B. Marino, Napoli 1893.
- CORRADINI 2019: Marco Corradini, Origine e fortuna di un libro non scritto. Sulla Polinnia di Giovan Battista Marino, in: L'Ellisse 14/1, 2019, pp. 47–71.
- CRUSCA 1623: Vocabolario degli Accademici della Crusca in questa seconda impressione da' medesimi riveduto, e ampliato, con aggiunta di molte voci degli autor del buon secolo, e buona quantità di quelle dell'uso. Con tre indici delle voci, locuzioni, e proverbi latini, e greci, posti per entro l'opera, In Venezia, appresso Iacopo Sarzina 1623.
- ELIODORO 1556: Historia di Heliodoro delle cose ethiopiche. Nella quale fra diversi, e compassionevoli avvenimenti di due amanti, si contengono abbattimenti, discriptioni di paesi, e molte altre cose utili e dilettevoli a leggere. Tradotta dalla lingua greca nella thoscana da messer Leonardo Ghini, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari 1556.
- ELIODORO 1611: Historia di Heliodoro delle cose ethiopiche. Nella quale fra diversi, e compassionevoli avvenimenti di due amanti, si contengono abbattimenti, descrit-

- tioni di paesi, e molte altre cose utili e dilettevoli a leggere. Novamente tradotta dalla lingua greca nella thoscana da messer Leonardo Glinco [sic], In Vinegia, Presso Andrea Baba 1611.
- ELIODORO 2015: Eliodoro, *Le Etiopiche*, a cura di Aristide Colonna, Torino 2015 [1 ed. 1987].
- FUMAGALLI 1997: Edoardo Fumagalli, *Marino, Lucano e la scuola umanistica*, in: *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di Tatiana Crivelli, con una bibliografia degli scritti a cura di Carlo Caruso, Bellinzona 1997, pp. 332–347.
- LAZZARINI 2011: Andrea Lazzarini, *Una testimonianza di Tommaso Stigliani. Palazzi e libri di disegno in una dichiarazione di poetica mariniana*, in: *Italianistica* 40, 2011, pp. 73–85.
- LUCANO 2018: Marco Anneo Lucano, *Farsaglia o la guerra civile*, introduzione e traduzione di Luca Canali, premessa al testo e note di Fabrizio Brena, testo latino a fronte, Milano 2018 [1 ed. 1997].
- MANGO 1891: Francesco Mango, *Le fonti dell'Adone di Giovan Battista Marino. Ricerche e studi*, Torino/Palermo 1891.
- MARINO 1966: Giambattista Marino, *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino 1966.
- MARINO 1988: Giovan Battista Marino, *L'Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, 2 voll., Milano 1988.
- MARINO 2013: Giovan Battista Marino, *Adone*, a cura di Emilio Russo, 2 voll., Milano 2013.
- MARINO 2020: Giovan Battista Marino, *Panegirici*, a cura di Marco Corradini, Gian Piero Maragoni ed Emilio Russo (Edizione delle Opere di Giovan Battista Marino; 3), Roma 2020.
- MASSELLI 2016: Grazia Maria Masselli, *A lezione di magia: Falsirena e le sue maestre nell'Adone di Marino*, in *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea. Atti della Dodicesima Giornata di Studi*, Sestri Levante, 13 marzo 2015, a cura di Sergio Audano e Giovanni Cipriani, Campobasso/Foggia 2016, pp. 47–129.
- MICOCCI 2009: Claudia Micocci, *Sondaggi sull'Adone di Marino*, Roma 2009.
- NELTING 2017: David Nelting, *...formar modelli nuovi... Marinos Poetik des ›Neuen und die Amalgamierung des ›Alten‹. Bemerkungen aus dem Blickwinkel einer laufenden Forschergruppe*, in: *Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem* 5, 2017, 13 gennaio 2021 <http://www.for2305.fu-berlin.de/publikationen-berichte/publikationen/wp5/FOR-2305---Working-Paper-No_-5_-Nelting.pdf>.
- PAUDICE 1978: Anna Paudice, *Un giudizio »parziale« svelato: Agazio di Somma e il primato dell'Adone*, in: *Filologia e Critica* 3, 1978, pp. 95–106.

- PORCELLI 1989: Bruno Porcelli, Il luogo della peripezia e gli antimodelli del Marino (canto XIII: la prigione), in: *Lectura Marini*, a cura di Francesco Guardiani, Toronto 1989.
- RUSO 2005: Emilio Ruso, Studi su Tasso e Marino, Roma/Padova 2005.
- RUSO 2008a: Emilio Ruso, Marino, Roma 2008.
- RUSO 2008b: Emilio Ruso, Ordine barocco: su alcune pagine di Bartoli e Marino, in: *Ordine. Secondo Colloquio internazionale di Letteratura italiana*, a cura di Silvia Zoppi Garampi, Napoli 2008, pp. 207–224.
- RUSO 2010: Emilio Ruso, L'Adone a Parigi, in: *Filologia e Critica* 35, 2010, pp. 267–287.
- SANGUINETI 1964: Edoardo Sanguineti, Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia, Firenze 1964.
- SARTESCHI 2011: Selene Sarteschi, Lucano in due fonti dell'Adone, in: *Rassegna Europea di Letteratura Italiana* 37, 2011, pp. 141–151.
- STIGLIANI 1601: Tomaso Stigliani, Rime, parte prima, Venezia 1601.
- STIGLIANI 1605: Tomaso Stigliani, Delle rime distinte in otto libri, Venezia 1605.
- STIGLIANI 1627: Dello Occhiale opera difensiva del Cavalier Fr. Tomaso Stigliani scritta in risposta al Cavalier Gio. Battista Marini, Venezia 1627.
- VILLANI 1631: Considerationi di messer Fagiano [Nicola Villani] sopra la seconda parte dell'Occhiale del cavaliere Stigliano, contro allo Adone del cavalier Marino; e sopra la seconda difesa di Girolamo Aleandro, Venezia 1631.

Clizia Carminati, *Commistione, ibridazione, amalgama nella poesia di Marino: struttura e imitazione nell'Adone*, in: *Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen. Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*, hg. von David Nelting und Valeska von Rosen, Merzhausen: ad picturam 2022, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1072.c15083>