

Emilio Russo

Marino e l'intreccio dei generi letterari, dalle *Rime* all'*Adone*

1. Marino, il primo Seicento, il Barocco

Una riflessione sul percorso di scrittura del Marino nel primo quarto del Seicento, e in particolare sulla sua lettura del sistema dei generi letterari, richiama in modo inevitabile i nodi interpretativi del primo barocco italiano, un quadro entro il quale il poeta napoletano gioca un ruolo centrale.¹ Cosicché ragionare del Marino, ragionare dell'ambizione dei suoi tanti progetti e poi delle opere effettivamente pubblicate, significa anche ragionare della sua forza modellizzante, della sua incidenza su tutta intera una stagione, al di qua di etichette di comodo (come, per esempio, quella di marinismo) che richiedono oramai una valutazione aggiornata.² Marino certo interviene da protagonista su alcune delle questioni più importanti, e lo fa con una lucidità e con una originalità che non hanno riscontri tra i contemporanei; allo stesso tempo, però, le sue posizioni e i suoi scritti suscitano più spesso polemiche che non riprese, e il coro di omaggi degli anni '10 lascia presto il posto a prese di distanza, e poi ad attacchi aperti, nel corso del papato di Urbano VIII Barberini.³ Si tratta di un diagramma che va dunque letto sul filo degli anni, per intendere le caratteristiche di quello che viene definito il barocco letterario italiano,⁴ individuando sin d'ora alcuni momenti decisivi, alcune date essenziali: dal 1615 del passaggio del Marino a Parigi,⁵ segno tangibile di un cambio di clima culturale, al 1623 dell'*Adone* e del *Saggiatore* e

1 Per un quadro generale sulla stagione barocca vd. gli studi ormai classici di GETTO 2000 e BATTISTINI 2000. Per un inquadramento generale su Marino vd. RUSSO 2008.

2 Per una discussione su alcuni di questi aspetti vd. RUSSO i.c.s.

3 Una presentazione di molte questioni in MOCHI ONORI/SCHÜTZE/SOLINAS 2007; vd. per alcuni autori in particolare RUSSO 2019 e RUSSO 2021.

4 Per una ricostruzione delle letture storiche della stagione barocca in Italia vd. RUSSO 2012.

5 Una ricostruzione fondamentale ora in CARMINATI 2008.

insieme dell'elezione di Maffeo Barberini al soglio pontificio, fino al 1632 del *Dialogo sopra i due massimi sistemi*.

Una diacronia che va inoltre interrogata su piani diversi e soprattutto sui diversi generi letterari, per incrociare autori e opere, per segnare innovazioni e per cercare di definire meglio i posizionamenti. Occorre così seguire le rivalità maturate nel dibattito sul genere epico, nel tentativo di diversi autori di produrre un poema che potesse confrontarsi in modo conveniente con il grande modello della *Gerusalemme liberata*;⁶ e occorre allo stesso tempo confrontare le raccolte di lirica che, in un giro strettissimo di anni, vedono schierarsi a stampa tutti i principali protagonisti del primo Seicento, da Marino a Stigliani, da Casoni a Murtola, fino a Rinaldi e Bruni.⁷ Soprattutto, per quanto qui importa, va sottolineata la proliferazione nella produzione di poemetti, opere poetiche brevi o brevissime nelle quali si consuma in modo evidente una sperimentazione libera dal sistema dei generi classicistici, e spesso intrecciata con la contemporanea produzione figurativa, in un gioco di influssi che ancora attende molti approfondimenti.⁸

Su tutti questi piani la presenza del Marino, come detto, risulta decisiva, e per più ragioni. In primo luogo va messa in conto la lunga durata dell'*Adone* e la sua lenta e silenziosa metamorfosi: dal poemetto in tre canti che destava meraviglia nella Napoli di Matteo di Capua e di Camillo Pellegrino, l'opera su Adone si carica di altre valenze nei primi anni romani e poi diventa, come vedremo, l'immenso edificio poetico degli anni parigini.⁹ Con la sua parabola trentennale, dunque, l'*Adone* va considerato costantemente presente sul tavolo del Marino, come un polo sempre vivo di elaborazione letteraria. Allo stesso tempo, però, accanto a questo filo rosso che corre sottotraccia, Marino si impegna in una serie di altre opere, attraverso le quali entra in relazione – e spesso in polemica – con i letterati contemporanei e soprattutto con diversi centri culturali: prima Roma e poi Torino, ma anche Bologna e Genova, Venezia e Napoli. Proprio seguendo il filo della cronologia e l'articolazione difficile della geografia, dunque, queste pagine proveranno a ragionare sull'esperienza mariniana

6 Vd. ARBIZZIONI/FAINI/MATTIOLI 2005 con una raccolta di indagini sulle diverse prove epiche di primo Seicento.

7 Sulla poesia e soprattutto sulla struttura dei libri di rime nel primo Seicento ancora essenziale MARTINI 2002.

8 Una serie di indagini, mirate in particolare su Marino (ma anche su Rinaldi e su Ferrante Carli) è ora disponibile in RUSSO/TOSINI/ZEZZA 2019.

9 Per una ricostruzione aggiornata sulle dinamiche di crescita del poema vd. RUSSO 2010; si farà qui riferimento alle due edizioni commentate disponibili, quella a cura di Giovanni Pozzi in MARINO 1988, e quella a cura di Emilio Russo in MARINO 2013.

in relazione al concetto di mescolanza e di ibridazione come un elemento qualificante per la stagione culturale di primo Seicento.¹⁰

2. Epica, lirica e poema sacro nei primi anni romani

Dopo la lunga stagione di formazione a Napoli, della quale poco sappiamo e che pure sarà stata decisiva per le prime opere,¹¹ Marino conquista il centro della scena letteraria romana in poco tempo e in modo impetuoso. Lo strumento principale e immediato sono le *Rime*, mandate a stampa nel 1602, ma il cantiere più atteso e più pregiato è quello epico, il poema intitolato *Gerusalemme distrutta* con il quale il napoletano intendeva riprendere e riscrivere a suo modo il precedente tassiano.¹² Non è un caso che, proprio a margine delle *Rime* del 1602, si facesse riferimento al poema su Gerusalemme come grande opera a venire;¹³ e sarà stato proprio quel progetto a destare l'interesse di Pietro Aldobrandini e a guadagnare a Marino l'accesso alla più importante corte romana. La protezione del cardinal Pietro avrà significato per Marino la possibilità di accedere nei circoli pregiati, e soprattutto di entrare in contatto con gli artisti che animavano quegli anni decisivi della corte di Clemente VIII: in primo luogo Caravaggio, in un incrocio del quale del resto sappiamo assai poco,¹⁴ ma poi anche il cavalier d'Arpino e ancora Bernardo Castello, coinvolto in varie committenze. Si tratta di una rete di relazioni che è certo fondamentale avere a mente in vista del futuro progetto della *Galeria* ma che, su un piano assai più difficile, sarebbe utile anche ragionare in termini di stile. Quelli attraversati da Marino sono in effetti anni di straordinaria sperimentazione, tra classicismi e nuove proposte, tra Arpino, Caravaggio e il giovane Poussin, senza dimenticare il ruolo giocato per Marino dalla

10 Su queste questioni fondamentale l'intervento di NELTING 2017; vd. anche le pagine di Clizia Carminati in questo stesso volume.

11 Per una ricognizione sull'ambiente napoletano di fine Cinquecento, e in primo luogo sulla corte di Matteo di Capua, vd. ZEZZA 2021.

12 Sulla *Distrutta* le testimonianze pubblicate in RUSSO 2005, pp. 68–94; inoltre il quadro complessivo in RUSSO 2008.

13 MARINO 1602, cc. a3v–a4r: »Onde, se bene hora io vani fiori e caduchi [le Rime] non arrossisco di presentarle, verrà forse stagione che dalla pianta del mio intelletto, ancorché sterile e dal patrio suo nativo terreno svelta, nascerà qualche frutto maturo di Poema più grave, quale è quello a cui d'intorno lavorando io vo tuttavia, fondato sopra la vendetta della morte di Christo, eseguita per divina volontà da Tito imperatore nella città di Gerusalemme«. Sono sempre miei i corsivi, a testo e in nota, in assenza di indicazione contraria.

14 Uno studio sui rapporti tra Marino e Caravaggio, passando per la figura di Murtola, è in corso da parte di chi scrive e sarà pubblicato nella miscellanea di studi in onore di Maria Antonietta Terzoli (Roma, Carocci, 2022); vd. intanto il celebre saggio di CROPPER 1991.

grande tradizione cinquecentesca, ben rappresentata nella *Galeria*. E questa sovrapposizione di modelli e di stili, che potrebbe aver inciso anche sulla pratica letteraria mariniana (vd. oltre), è già espressa in quella sezione figurativa inserita nell'esordio lirico del 1602.¹⁵

Tornando al progetto della *Gerusalemme distrutta*, comunque, conviene rileggere una testimonianza di un contemporaneo, Maurizio Cataneo (amico di lunga data del Tasso), che così dava notizie del lavoro di Marino intorno al poema epico:

il signor Marini giovane d'anni, ma vecchio di senno et di sapere, vivace et d'ingegno acuto, napolitano. Ha publicato un volume de' suoi sonetti, madrigali, canzoni et stanze, che sono molto lodati, *et hora è qui in casa di Monsignor Reverendissimo Crescentio Chierico di Camera, componendo il Poema della Destruttione di Gierusalemme, imitando per il più il Tasso*, et già ha finito il settimo libro di 30 che pensa di farne, et altri tanti ne ha abbozzati, che in breve li distenderà et colorirà. Nella prima mostra che fa del essercito, descrive 50 cavallieri principali vagamente et variamente l'un dall'altro con li lor varij habiti, arme, ornamenti et imprese et similmente descrive tutti i lor cavalli variati l'un dall'altro con le lor qualità, pelo, bellezza, et ornamenti.¹⁶

Siglata il 17 settembre 1602, e dunque subito dopo la fortunatissima uscita delle *Rime*, è una splendida immagine del poeta ancora nella dimora dei Crescenzi, impegnato nella stesura del suo poema epico, rispettando la promessa di un'opera grande. «imitando per il più il Tasso», scriveva Cataneo, ma in realtà le notizie che forniva subito appresso andavano nel senso di una significativa deroga rispetto al modello tassiano. Il catalogo dei cavalieri, con la sua ampiezza («cinquanta cavallieri principali») e soprattutto il dettaglio sulla rassegna virtuosistica dei cavalli sono elementi caratteristici dell'abbondanza mariniana e di una poesia piegata in chiave ornamentale, in una linea lontana dagli attenti equilibri della *Liberata*. Come è noto, di quel poderoso edificio che aveva annunciato in più occasioni, Marino non pubblicò nulla e l'unico frammento pervenuto, apparso postumo nel 1626,¹⁷ non conteneva quella descrizione così abbondante annunciata dal Cataneo. Eppure, anche così incompiuta e misteriosa, la *Distrutta* suggerisce importanti riflessioni sulle modalità di lavoro e sulla poetica del Marino. Almeno due, infatti, sono le osservazioni possibili a partire

15 Su alcuni di questi testi vd. le proposte interpretative di GUARDIANI 2004; RUSSO 2020.

16 La lettera, inedita fino a pochi anni fa e conservata in un manoscritto della Biblioteca Oliveriana di Pesaro, è stata pubblicata in RUSSO 2005, p. 72–76.

17 Vd. MARINO 1626.

dall'approfondimento di quella novantina di ottave. Il canto VII, l'unico apparso nella stampa del 1626, narra di una complessa dinamica di intercessione per ritardare la distruzione romana di Gerusalemme e, coinvolgendo le figure di David, della Vergine, di Cristo, toccava materia sacra; su queste ottave nei versi del Marino si possono ritrovare alcuni preziosi legami intertestuali non solo, come era lecito attendersi, con la *Gerusalemme liberata*, ma anche con il *Mondo creato* di Tasso.¹⁸ A quell'altezza, nei primi anni del Seicento, il poema sacro sulla *Genesi* era ancora in larga misura inedito, ma Marino probabilmente riuscì ad averne notizia proprio tramite gli Aldobrandini,¹⁹ e riscrisse nelle ottave della sua *Distrutta* alcuni passaggi dedicati al mistero della Trinità o al momento della creazione della luce da parte di Dio. Elementi del tutto inusuali in un poema epico, che denotano la contaminazione, l'ibridazione consapevole per cui il frammento della *Gerusalemme* mariniana poteva assumere tra le sue maglie fili che arrivavano da un modello di tutt'altra natura, il poema sacro di Tasso, in un trapasso di generi e di livelli che può essere considerato per varie ragioni simbolico.

Ancora, tornando alla lettera di Cataneo, è possibile d'altra parte ipotizzare che quella rassegna di cavalieri e cavalli sia stata, a un certo punto, trasferita dalla *Distrutta* all'*Adone*, nella maestosa quintana del canto XX.²⁰ Questo sarà certo avvenuto quando la speranza di pubblicare la *Distrutta* era definitivamente tramontata, e dunque verosimilmente dopo il 1620. A margine della pubblicazione della *Sampogna*, Marino infatti dichiarava:

*De' due miei poemi maggiori, la Gierusalemme distrutta e le Trasformazioni, non mi occorre di parlare per ora. Pregate Iddio che mi conceda qualche anno di vita, ch'io spero di far conoscere in breve se abbiamo ingegno ancor noi atto a saper tessere una epopeia.*²¹

Una frase rabbiosa nella quale si legge bene l'intenzione di dimostrare la capacità di portare a termine l'antico progetto di un'epica regolare. Mettendo insieme i due elementi: uno stesso progetto inizialmente di marca epica, la *Gerusalemme distrutta*, si alimentava a inizio secolo di elementi del poema sacro e finiva poi per essere riutilizzato, all'altezza degli anni '20, per allungare lo scorcio conclusivo di un poema mitologico. Si tratta della dimostrazione implicita ma non equivocabile

18 Vd. Russo 2019b per una puntuale analisi di alcune ottave.

19 Sulla tradizione del *Mondo creato* di Tasso nel primo Seicento vd. TOMASI 1994.

20 Vd. il commento relativo in MARINO 2013, pp. 2143–2144.

21 MARINO 1993, p. 65. Vd. anche RUSSO 2005, pp. 182–183.

della consunzione del genere epico, che finiva per essere svuotato dall'interno, e che smarriva nelle opere di Marino, ma anche in quelle di Chiabrera, di Bracciolini o di Stigliani,²² i suoi elementi identitari, sia in termini di favola sia e soprattutto in termini di stile, perdendo lo stile magnifico che era stato teorizzato da Tasso²³ e aprendosi allo stile mediano della lirica.

Una simile dinamica in qualche misura si riflette in un altro passaggio decisivo della carriera di Marino, di pochi anni successivo, risalente alla primavera del 1605. Scrivendo una lettera all'artista Bernardo Castello, Marino presentava un dossier di poemetti pronti per una pubblicazione a Venezia. È un testo celebre, sia perché Marino presentava le singole opere in funzione dei disegni e poi delle incisioni con cui Castello doveva accompagnarne la stampa, come era avvenuto sin dal 1590 per la *Gerusalemme* del Tasso; sia perché vi compare la prima descrizione dettagliata dell'*Adone*:

*L'Adone, il quale è diviso in tre libri. Il primo contiene l'origine dell'innamora-
mento fra la dea e 'l giovane; e qui potrebbe entrare una figura d'Adone addor-
mentato in un prato, con la faretra appesa ad un'arbore e i cani a' piedi, e la dea
che gli sta sopra in atto di vagheggiarlo. Nel secondo si raccontano gli amori e
i godimenti dell'uno e dell'alto; e vi sarebbe a proposito la figura di Venere e di
Adone, che stanno trastullandosi in un boschetto abbracciati insieme, ovvero
in atto di stare ascoltando gli uccelli, che vengono a mover lite inanzi a loro.
Nell'ultimo si narra la caccia dell'infelice giovane e la sua morte, col pianto che
fa la dea sopra il corpo dell'amato.*²⁴

L'*Adone* era dunque qui un poemetto mitologico in tre canti, non ancora l'opera grande degli anni a venire. Quello che più conta, era affiancato a questa altezza da altri poemetti: un *Polifemo*, una *Strage de gl'Innocenti*, un poemetto intitolato *La Fama* e dedicato alla regina d'Inghilterra Anna di Danimarca, e infine un poemetto intitolato *Il pescatore*, sul quale Marino spendeva questa descrizione:

22 Vd. ancora ARBIZZIONI/FAINI/MATTIOLI 2005, in particolare nel saggio introduttivo di Guido Arbizzoni (ARBIZZIONI 2005, pp. 3-35).

23 Per una rassegna delle posizioni dei *Discorsi* tassiani (TASSO 1964) si ricordi almeno lo studio di GROSSER 1992.

24 MARINO 1966, p. 53 (lettera num. 34 dell'aprile del 1605).

Vi è anche un poemetto intitolato *Il pescatore*. Qui si può figurare un pescatore assiso in una riviera (che si finge esser Posilipo), e mentre che sta pescando ragiona alle barche che passano del mestier della pesca.²⁵

Il progetto della stampa veneziana dei poemetti siglava l'abbandono quanto meno temporaneo dell'epica, e segnava insieme l'apertura della narrazione mariniana verso materiali eterogenei: la scelta di poemetti di materia varia, dalla mitologia dell'*Adone* e del *Polifemo*²⁶ alla materia sacra della *Strage*,²⁷ al gusto tutto rusticale del *Pescatore*, fino al panegirico per la regina d'Inghilterra, strettamente collegato alle iniziative politiche della corte romana.²⁸ Era, da parte del Marino, il segno di una indifferenza al sistema dei generi, e insieme la dimostrazione che altri erano i poli che orientavano il suo esercizio letterario: le forme del poemetto, opere di pochi canti e dimensioni contenute, nelle quali realizzare quadri di raffinatissima elaborazione; allo stesso tempo l'ibridazione, rilanciata in modo più consapevole dopo le *Rime* del 1602, con l'immaginario figurativo che già qui, nel 1605 di questa lettera al Castello, sembra aver acquisito il ruolo di componente essenziale per la poesia di Marino.

3. Letteratura e arte tra Torino e Parigi

Proprio il rapporto con il mondo dell'arte sigla in maniera incisiva la stagione torinese. Il *Ritratto* del 1608 è un encomio ma anche una raffigurazione stilizzata di Carlo Emanuele, che assume come interlocutore il pittore Ambrogio Figino;²⁹ ma è soprattutto il capolavoro rappresentato dalla prima delle *Dicerie sacre*, la *Pittura*, a realizzare la sintesi più alta di questa tensione mariniana.³⁰ La celebrazione della Sacra Sindone diventa la base per una lunghissima elaborazione metaforica su Cristo pittore con il suo stesso sangue. E la definizione che Marino avrebbe dato delle *Dicerie* in diverse occasioni conferma come, anche in questo passaggio, l'indirizzo

25 MARINO 1966, p. 54.

26 Per la confluenza di questo progetto in un passaggio del canto XIX dell'*Adone* vd. le ipotesi presenti nel commento a quella zona del poema in MARINO 2013, pp. 1969–1971.

27 Per la *Strage* vd. MARINO 1960, pp. 442–608, con le fondamentali note di Pozzi di inquadramento dell'opera, per la quale sarebbe tuttavia necessaria una nuova edizione commentata.

28 Per la storia de *La Fama*, tra la composizione nel 1605 e la ricomparsa alla metà degli anni '10, vd. la ricostruzione proposta nell'edizione a cura di Emilio Russo in MARINO 2020.

29 Per una valutazione del progetto del *Ritratto* e per la sua complessa stratificazione poetica si può ora disporre del ricco commento di Marco Corradini in MARINO 2020.

30 Sulla base degli studi di Pozzi si è mosso il commento al testo delle *Dicerie* procurato da Erminia Ardissino: vd. MARINO 2014.

fosse quello di una forzatura delle pertinenze di genere (e in questo caso dei confini del genere della predicazione), procurando un testo contaminato di elementi altrui, fusi e mescolati insieme nell'impasto della prosa.

Non tacerò le sue *Dicerie sacre*, lequali sono veramente dettate *in istile alquanto poetico*, e quasi in quello che Marco Tullio chiama sofisticato benché delizioso. Ma bisogna considerare che questi se bene son ragionamenti la maggior parte in genere dimostrativo, *non son però da recitarsi nel foro, ma si accostano più al modo predicabile che all'oratorio*; onde a me pare ch'a sí fatta specie di sermoneggiare, *che tiene del Panegirico più che dell'Orazione*, si convenisse una simile elocuzione. Ha voluto in esse quanto agli ornamenti imitar più tosto Plinio che Cicerone, per compiacere *all'umor del proprio capriccio e secondare l'inclinazione del secolo corrente*. Son dottrinali, lunghe e diffuse, perciocché si è ingegnato d'assorbire in esse la sostanza di tutte le materie che ha prese a trattare, benché s'egli avesse avuto a recitarle l'avrebbe accorciate, troncandone molte digressioni superflue. Il modo del discorrere è nuovo, perciocché se gli altri che fin qui hanno ragionato scrivendo hanno dato a' loro ragionamenti unità di forma, egli ha data a' suoi unità di forma e di materia, obligandosi alla perpetua continovazione d'una metafora sola; ilquale obligo è stato difficilissimo a sostenere, essendogli convenuto rifiutare tutti i concetti (per nobili e belli che fussero) di diversa allegoria e lontani dal Filo della sua materia.³¹

L'obbligo di un'unica metafora essenziale, la ricchezza di digressioni, la tendenza alla prosa epidittica piuttosto che a quella dimostrativa (dunque piuttosto un *Panegirico* che non un'Orazione), e soprattutto il riferimento al *proprio capriccio* e all'*inclinazione del secolo corrente* chiariscono l'operazione di ibridazione di codici messa in atto dal Marino, e le ragioni tutte fondate sulla propria lettura del gusto dei contemporanei. Ed è forse anche per queste premesse che la prosa delle *Dicerie*, e soprattutto quella de *La Pittura* e de *La Musica*, può essere considerata una manifestazione piena e compiuta della stagione del primo barocco italiano.

Di questa trasversalità sui generi la prova più efficace è offerta dalla stampa di *Lira III*, nella primavera del 1614.³² Era non soltanto la raccolta con cui Marino chiudeva la propria produzione lirica, ma nella quale dava spazio a una sezione definita

31 Si cita la *Lettera Claretti* (vd. oltre, nota 32) da Russo 2005, pp. 138–184, qui pp. 174–175.

32 Sul ruolo fondamentale di questa raccolta per l'evoluzione della lirica mariniana vd. le approfondite analisi che si leggono in CARMINATI 2020; un inquadramento anche in Russo i.c.s., nel confronto con altre opere dello stesso frangente cronologico, e in particolare con *La selva di Parnaso* pubblicata da Antonio Bruni nel 1615.

Capricci all'insegna della libera sperimentazione, con una categoria ancora in bilico tra letteratura e arte.³³ In più, la stampa di *Lira III* era aperta da un lungo testo, la *Lettera Claretti*, il cui rilievo è stato progressivamente messo a fuoco negli ultimi anni.³⁴ Per un autore come Marino, estraneo al bisogno di una legittimazione teorica delle proprie opere, la *Lettera Claretti* rappresenta un bacino prezioso di informazioni, tale da consentire, sia pure *ex silentio*, una ricostruzione affidabile delle sue posizioni di poetica. Nella prima parte del testo si ragionava tra l'altro sulle modalità e sui limiti dell'imitazione, in termini che anticipavano quanto sarebbe stato poi espresso nel 1620, a margine dell'edizione della *Sampogna*:³⁵ i cardini erano una libera ripresa del patrimonio classico, da trapiantare e riscrivere nella tradizione volgare; l'intreccio tra modelli letterari e figurativi (Marino parlava in modo significativo di *maniera* dei singoli autori, e ricorreva largamente a metafore storico-artistiche);³⁶ il ruolo essenziale rappresentato dal successo presso il pubblico, assai più rilevante del rispetto di astratte regole di poetica. Su questa base, non più aristotelica, si muoveva la seconda parte della *Lettera Claretti*, che lasciava libera espressione ai progetti, e presentava le decine di opere che Marino diceva di avere in lavorazione sul suo scrittoio. Si trattava di una poderosa occupazione di tutti i campi letterari, con il dettaglio delle singole opere e delle loro caratteristiche, in una rassegna che, man mano che gli studi vanno avanti, si rivela sempre più affidabile, sempre meno fantasiosa. Quanto però colpisce, a uno sguardo d'insieme, è la conferma di un superamento di ogni confine di genere. Va in questa direzione la straordinaria operazione della *Polinnia* che Marino scelse prima di presentare nel dettaglio e che poi invece nelle stampe successive volle proteggere con una maggiore discrezione.³⁷ L'elenco dei 127 inni che dovevano comporre l'opera era in effetti di straordinaria originalità e insieme audacia: gli inni andavano dall'Archibugio alla Passione di Cristo, e una medesima soluzione metrica veniva piegata sui vari aspetti del reale, dalla descrizione degli elementi fino alla celebrazione della materia divina.³⁸ Era una riscrittura che andava dalla lirica (sezioni sui Baci, sui Sospiri) alle materie classiche del poema esameronico, sul modello ancora una volta del *Mondo creato* di Tasso, fino alla materia sacra,

33 Vd. MARTINI 1988.

34 Un recupero della versione maior della *Lettera Claretti* in Russo 2005, pp. 138–184; da allora diversi approfondimenti sono disponibili: segnalo almeno Russo 2008, per una visione d'insieme, e CORRADINI 2019 per alcune proposte sulla *Polinnia*.

35 Vd. MARINO 1993, con le annotazioni di Vania De Maldé.

36 Vd. RUSSO 2005, p. 147.

37 Per la complessa vicenda editoriale che riguarda la stampa di *Lira III* rinvio a Russo 2005, pp. 101–137.

38 Per alcuni esempi sugli inni che dovevano comporre la *Polinnia* vd. Russo 2008, pp. 240–242, e alcune sezioni di CARMINATI 2009.

secondo un principio che non era quello ordinato di una enciclopedia, ma quello aperto e libero di una collezione; in questo modo confermava l'istanza di ibridazione di materiali eterogenei all'interno di uno stesso registro letterario che è la prospettiva costante della scrittura di Marino.³⁹

Un segnale analogo si può rinvenire in quest'altro brano della *Lettera Claretti*:

Restangli assaissime opere incominciate ma non finite, lequali (se il corso della sua vita o della sua quiete non sarà da repentino intoppo di Fortuna interrotto) in breve è per ridurre a perfezione. Tra queste è il Cinto di Venere, poesia Lirica, partita in Sguardi, Parole, Sospiri, Sorrisi, Vezzi e Baci, tutti madriali e canzonette piene di lascivia e di tenerezza. Il Crivello critico in prosa, dove egli va burattando e ventillando infinite metafore sproporzionate et altri difetti di Poeti moderni. Molti Drammi vi avanzano ancora imperfetti, cioè due Tragedie, il Mordrecche, ... e la Madre Ebraea, che fu quella Donna laqual nell'assedio di Gerosolima divorò il proprio figlio per la fame. Due Comedie, l'una intitolata la Madrigna, l'altra la Ballarina. Sei Rappresentazioni Sceniche da recitare in Musica, cinque profane, la Pasitea, l'Elena rapita, l'Incendio di Troia, l'Olimpia abbandonata, il Medoro; et una spirituale, ch'è la Sepoltura di Cristo.⁴⁰

Anche in questo passaggio si coglie l'accostamento di raccolte liriche (il *Cinto di Venere*) con un'opera critica in prosa destinata a condannare gli eccessi stilistici dei poeti moderni;⁴¹ e poi ancora di drammi, votati ora alla materia arturiana (il *Mordrecche*) ora alla materia biblica, e commedie e ben sei rappresentazioni sceniche, pensate in rapporto alla musica. Anche qui i soggetti erano assai diversi: due prelevati dall'*Orlando furioso* di Ariosto, due dalla materia troiana, uno invece destinato alla *Sepoltura di Cristo*, tra Passione e Resurrezione. Come già nella *Polinnia*, dunque, Marino progettava una medesima cornice di ordine letterario (qui il dramma per musica) per materie lontane. Allo stesso tempo l'epica, con l'antico progetto della *Gerusalemme distrutta*, finiva in qualche misura ai margini, appena poche righe pronunciate di scorcio:

39 Per una riflessione sui possibili modelli vd. CORRADINI 2019.

40 Cito da RUSSO 2005, pp. 180–182.

41 Si tratta di un progetto di straordinario interesse, anche perché dimostra, all'altezza del 1614, la consapevolezza da parte di Marino di una evoluzione del linguaggio della lirica in un senso di deviazione e di eccesso rispetto a quanto da lui stesso praticato tra le *Rime* del 1602 e la *Lira* del 1614; è una pagina del Marino, dunque, da valorizzare nell'ambito della sua collocazione entro la letteratura di primo Seicento; anche su questo aspetto alcune riflessioni in RUSSO i.c.s.

Oltre i sopraccennati vi ha la Gerusalemme distrutta, Poema eroico, ilquale è oggimai condotto a buon termine, ma per essere machina grande richiede tempo e sofferenza.⁴²

Proprio la *Lettera Claretti* consente di concludere che, nelle sue molte diramazioni ancora da approfondire, al di là della straordinaria varietà delle materie e dei cantieri presentati, per Marino il tratto decisivo era rappresentato dallo stile, dalla maniera inconfondibile dell'autore che si manifestava in modo costante entro le diverse opere, muovendo dal racconto ariostesco di Olimpia alla distruzione di Troia (forse basandosi sul racconto virgiliano di *Eneide*, II) fino alla materia evangelica della sepoltura di Cristo, e mantenendo sempre un contrassegno fondamentale sul piano letterario.

4. *L'Adone come opera-collezione*

Per queste ragioni la *Lettera Claretti* può essere ritenuta come una sorta di documento generativo, un innesco ideale alla base della trasformazione dell'*Adone*: non soltanto cioè per ragioni di cronologia, posto che è proprio tra 1614 e 1615, subito dopo *Lira* III, che il poema subisce quella brusca evoluzione passando in pochi mesi da quattro a ventiquattro canti.⁴³ Le ragioni sono più profonde, fondate sulla contaminazione di piani, sull'osmosi tra i diversi progetti che è costante nella poetica di Marino. Nel corso dell'ultima stagione a Torino e poi e soprattutto nel corso degli anni parigini, l'*Adone* riassorbe scorci e frammenti da altre opere: si è già detto della *Distrutta* e del *Polifemo*, ma è assai probabile che un analogo passaggio di versi, con opportuni aggiustamenti, sia avvenuto anche a partire dal materiale accantonato per la stessa *Polinnia*.⁴⁴ Tutto ciò poteva avvenire perché la cornice di genere era ormai largamente permeabile: accantonata l'epica, l'assai più accogliente poema mitologico, prima che arrivasse la soluzione del poema di pace coniata da Chapelain,⁴⁵ poteva assumere materie eterogenee e procedere a una loro operazione di accostamento e impaginazione, senza un'apprezzabile variazione in termini di stile. La maniera di Marino riusciva infatti a cucire insieme nell'*Adone* frammenti lavorati nel corso di una vita, innestati in tempi diversi sull'esile favola principale fino a farla diventare un poema sterminato. Ed è per questo meccanismo che l'immagine del poema come

42 Cito da Russo 2005, p. 182.

43 Per una ricostruzione del poema e della sua crescita negli anni 1614-1616 vd. Russo 2010.

44 Vd. Russo 2008; e vd. ora Corradini 2019.

45 Sulla scarsa efficacia di questa formula per cogliere la sostanza del poema di Marino vd. le osservazioni che sono raccolte in Russo 2008, pp. 274-275.

»gonnella rappezzata«, consegnata da Marino a una lettera molto famosa, appare non estemporanea e leggera ma va intesa come espressione efficace, una descrizione e insieme una diagnosi di quanto concretamente avvenuto.

L'Adone è in procinto di stamparsi, e finalmente è ridotto a tale ch'è quasi maggior del Furioso, diviso in ventiquattro canti. Gli amici se ne compiacciono e mi sforzano a publicarlo. Non so come riuscirà, ma insomma è fabrica risarcita, o (per meglio dire), gonnella rappezzata.⁴⁶

Questa legge di accostamento e di impaginazione a livello della narrazione complessiva conviveva con una pratica di raffinata fusione dei modelli a livello delle singole ottave. Se cioè il poema si allargava per l'arrivo di episodi di origine disparata (il giudizio di Paride nel canto II, il concorso di bellezza del canto XVI, ecc.), *l'Adone* conservava un codice genetico unitario nella pratica di Marino di raccogliere stimoli dalla letteratura antica e contemporanea, e di fonderli in versi originali, amalgamati dalla sua »maniera«.⁴⁷ Metamorfosi a livello microtestuale, agglomerazione a livello macrotestuale, dunque. In questa chiave altrettanto importante è un'altra lettera che punta proprio sul piano dello stile:

In Parigi penso di dare alle stampe parecchie opere mie, e specialmente *l'Adone*, il quale se bene è poema giovanile, composto ne' primi anni della mia età, *non-dimeno piace tanto a tutti gli amici intelligenti per la sua facilità e venustà*, che mi son deliberato di publicarlo: e avendo fatta questa risoluzione, l'ho accresciuto ed impinguato in modo ch'è molto maggiore l'aggiunta della fabrica nuova che non sono le fundamenta vecchie.⁴⁸

Lo stile, cui venivano assegnati i termini chiave di »facilità« e »venustà«, rappresentava il vero elemento identificativo di un poema cresciuto secondo la stessa logica di una collezione, in una stretta contiguità con la passione artistica, con il collezionismo di stampe, disegni, dipinti.⁴⁹ Ed era uno stile eminentemente lirico, piano e abbondante, florido e insieme dotato di grazia, definizioni che il lettore dell'*Adone* può mentalmente assegnare a larghissime porzioni del testo. In questo modo le

46 MARINO 1966, p. 206 (ottobre–novembre 1616).

47 Per alcuni esempi vd. RUSSO 2016 e soprattutto le pagine di Clizia Carminati in questo stesso volume.

48 MARINO 1966, p. 188, in una lettera scritta a Fortuniano Sanvitale ancora prima della partenza per la Francia.

49 Per una lettura in questa chiave rimando ad alcuni brani discussi in LAZZARINI 2011, e alle note introduttive in MARINO 2013.

discrepanze tra le diverse materie – racconti mitologici, frammenti da poema esametonico, scorci di romanzo, sezioni didascaliche, rassegne erudite – venivano assorbite e rese omogenee su un altro piano, quello della pratica poetica, capace di distendersi sui diversi terreni conservando la sua identità. Se il poema si strutturava abbandonando il principio di narrazione e piuttosto accostando descrizioni e digressioni,⁵⁰ nell'impasto opulento delle immagini e insieme nel controllo degli esiti metaforici, lontani dalle punte più accese, Marino realizzava uno stile di livello mediano, lontano dalle altezze dell'epica, che si modula con continuità nelle sue diverse opere, a costituire la parabola più ricca e complessa della poesia italiana del Seicento.

Apparato Bibliografico

- ARBIZZONI 2005: Guido Arbizzoni, Presentazione, in: ARBIZZONI/FAINI/MATTIOLI 2005, pp. 3–35.
- ARBIZZONI/FAINI/MATTIOLI 2005: Guido Arbizzoni, Marco Faini e Tiziana Mattioli (ed.), Dopo Tasso: percorsi del poema eroico, atti del Convegno di studi, Urbino, 15 e 16 giugno 2004, Roma/Padova 2005.
- ARDISSINO 2020: Erminia Ardissino, «Vanitas vanitatum». Una lettura dell'«Adone», in: Testo 79, 2020, pp. 41–63.
- BATTISTINI 2000: Andrea Battistini, Il Barocco, Roma 2000. Canevari 1901: Enrico Canevari, Lo stile del Marino nell'Adone, ossia analisi del Seicentismo, Pavia 1901.
- CARMINATI 2008: Clizia Carminati, Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura, Roma/Padova 2008.
- CARMINATI 2009: Clizia Carminati, Un manoscritto di rime mariniane (Parma, Bibl. Palatina, 876), in: Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi, Atti del seminario di Basilea, a cura di Emilio Russo, Alessandria 2009, pp. 101–148.
- 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 2019: Clizia Carminati, Arte e artisti nell'epistolario di Marino: le ›Lettere‹ del 1628, in: RUSSO/TOSINI/ZEZZA 2019, pp. 89–104.
- CARMINATI 2020: Clizia Carminati, Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento, Pisa 2020.
- CORCOS 1893: Felice Corcos, Appunti sulle polemiche suscitate dall'«Adone» di G.B. Marino, Napoli 1893.

50 Vd. POZZI 1986.

- 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.
- CROPPER 1991: Elizabeth Cropper, The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio, in: *Metropolitan Museum Journal* 26, 1991, pp. 193–212.
- GETTO 2000: Giovanni Getto, *Il Barocco letterario in Italia*, Milano 2000.
- GROSSER 1992: Hermann Grosser, La sottigliezza del disputare, *Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze 1992.
- GUARDIANI 2004: Francesco Guardiani, I madrigali figurativi della ›Lira II‹ del Marino, in: *In Medusa's Gaze: Essays on Gender, Literature, and Aesthetics in the Italian Renaissance*. In Honor of Robert J. Rodini, a cura di Paul A. Ferrara, Eugenio Giusti, Jane Tylus e Boca Raton, West Lafayette 2004, pp. 180–196.
- 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.
- MARINO 1602: Giovan Battista Marino, *Rime*, Venezia, Ciotti, 1602.
- MARINO 1626: Giovan Battista Marino, *Il settimo canto della Gerusalemme distrutta poema eroico*, Venezia, Girolamo Piuti, 1626.
- MARINO 1960: Giambattista Marino, *Dicerie sacre e La strage de gl'Innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino 1960.
- 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 1993: Giambattista Marino, *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Parma 1993.
- MARINO 2007: Giovan Battista Marino, *La Lira*, a cura di Maurizio Slawinski, 3 voll., Torino 2007.
- MARINO 2013: Giovan Battista Marino, *Adone*, a cura di Emilio Russo, 2 voll., Milano 2013.
- MARINO 2014: Giovan Battista Marino, *Dicerie sacre*, *Introduzione, commento e testo critico* a cura di Erminia Ardissino, Roma 2014.
- MARINO 2020: Giovan Battista Marino, *Panegirici*, a cura di Marco Corradini, Gian Piero Maragoni e Emilio Russo, Roma 2020.
- MARTINI 1988: Alessandro Martini, I capricci del Marino tra pittura e musica, in: *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del XII Convegno dell' AISLLI di Toronto (6–10 maggio 1985), a cura di Antonio Franceschetti, Firenze 1988, pp. 635–646.

- MARTINI 2002: Alessandro Martini, Le nuove forme del canzoniere, in: I capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del barocco, atti del Convegno internazionale di Lecce, 23–26 ottobre 2000, a cura di Aa.Vv., Roma 2002, pp. 199–226.
- MOCHI ONORI/SCHÜTZE/SOLINAS 2007: Lorenza Mochi Onori, Sebastian Schütze e Francesco Solinas (ed.), I Barberini e la cultura europea del Seicento, atti del convegno internazionale, Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7–11 dicembre 2004, Roma 2007.
- NELTING 2017: David Nelting, ...formar modelli nuovi... Marinos Poetik des ›Neuen‹ und die Amalgamierung des ›Alten‹. Bemerkungen aus dem Blickwinkel einer laufenden Forschergruppe, Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem, 5, 2017, Freie Universität Berlin. 2 aprile 2021 <http://www.for2305.fu-berlin.de/publikationen-berichte/publikationen/wp5/FOR-2305---Working-Paper-No_-5_-Nelting.pdf>.
- POZZI 1986: Giovanni Pozzi, Narrazione e non narrazione nell'›Adone‹ e nella ›Secchia rapita‹, in: Nuova secondaria 4, 1986, pp. 24–29.
- RUSO 2005: Emilio Russo, Studi su Tasso e Marino, Roma-Padova 2005.
- RUSO 2008: Emilio Russo, Marino, Roma 2008.
- RUSO 2010: Emilio Russo, L'›Adone‹ a Parigi, in: Filologia e Critica 35, 2010, pp. 267–287.
- RUSO 2012: Emilio Russo, Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni, in: La notion de baroque. Approches historiographiques, num. mon. de Les dossier du GRIHL 2, 2012, <<http://dossiersgrihl.revues.org/5223>>.
- RUSO 2016: Emilio Russo, Percorsi di esegesi mariniana. Addenda per un commento all'›Adone‹, in: Marino 2014, Atti del seminario di Friburgo, 4 settembre 2014, a cura di Sandra Clerc e Andrea Grassi, Bologna 2016, pp. 53–71.
- RUSO 2019a: Emilio Russo, ›Liberata‹, ›Mondo creato‹, ›Distrutta‹. Ottave mariniane di conio tassiano, in: »E tutto ti serva di libro«. Studi in onore di Pasquale Guaragnella, a cura di Aldo Maria Morace, Pasquale Sabbatino e Giovanna Scianatico, vol. I, Lecce 2019, pp. 230–239.
- RUSO 2019b: Emilio Russo, Contributi per la letteratura barberiniana (2). Sull'epistolario di Francesco Bracciolini, in: Filologia e Critica 44, 2019, pp. 145–168.
- RUSO/TOSINI/ZEZZA 2019: Emilio Russo, Patrizia Tosini e Andrea Zezza (ed.), Marino e l'arte tra Cinque e Seicento, num. mon. de L'Ellisse 14, 2019.
- RUSO 2020: Emilio Russo, Percorsi di ricerca per Marino e l'arte, in Napoli, Genova, Milano. Scambi artistici e culturali in tre città legate alla Spagna (1610–1640), atti del convegno (Torino, Fondazione Luigi Einaudi; Genova, Palazzo Balbi Cattaneo, 13–15 settembre 2018), a cura di Laura Magnani et al., Milano 2020, pp. 21–28.

- RUSO 2021: Emilio Russo, Contributi per la letteratura barberiniana (1). Maffeo Barberini e Ridolfo Campeggi, in: Studi di letteratura italiana per Eraldo Bellini, a cura di Marco Corradini, Maria Teresa Girardi e Roberta Ferro, Pisa 2021, pp. 97–121.
- RUSO i.c.s.: Emilio Russo, Le raccolte di Marino e la lirica di primo Seicento, in: Italiq, i.c.s.
- STIGLIANI 1627: Dello Occhiale opera difensiva del Cavalier Fr. Tomaso Stigliani scritta in risposta al Cavalier Gio. Battista Marini, Venezia, Pietro Carampello, 1627.
- TASSO 1964: Torquato Tasso, Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico, a cura di Luigi Poma, Bari 1964.
- TOMASI 1994: Franco Tomasi, »La malagevolezza delle stampe«. Per una storia dell'edizione Discepolo del »Mondo creato«, in: Studi Tassiani 42, 1994, pp. 43–78.
- ZEZZA 2021: Andrea Zezza (ed.), Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento. Studi su Matteo di Capua Principe di Conca, Milano 2021.

Emilio Russo, Marino e l'intreccio dei generi letterari, dalle *Rime* all'*Adone*, in: Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen. Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock, hg. von David Nelting und Valeska von Rosen, Merzhausen: ad picturam 2022, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1072.c15084>