

Ilaria Paltrinieri

...quella mezzanità temperata di venusto e grave ch'altrui pare impossibile a conseguire...

La sonorità in Marino e i suoi legami con il Cinquecento

Sin dalle prime pagine dei pochi paratesti teorici a nostra disposizione, Marino si pone come punto di svolta per l'intera letteratura italiana. Dichiara infatti che il tasso di modernità delle sue opere è fondamentale per il suo successo, è garanzia di eccellenza poetica: con lui, «Prencipe della moderna poesia»,¹ avrebbe luogo una frattura epocale tra Cinquecento e Seicento. La tecnica compositiva su cui si fonda questa pretesa di novità è esposta nella *Lettera ad Achillini*:² il talento di Marino consisterebbe nel selezionare frammenti di fonti insolite da fondere poi alla luce di un principio armonizzante che altro non è che la soggettività del poeta. David Nelting ha proposto il termine *amalgama* per definire questo mescolamento livellante di generi, modelli e stili tra loro discrepanti, che nello specifico contesto storico-letterario del Primo Seicento determina uno scardinamento della poetica classicistica vigente;³ un distacco che tuttavia non è totale, dal momento che Marino continuerà comunque a individuare nella tradizione una inesauribile miniera di materiale da riutilizzare per tutta la vita. Proprio per questo motivo la tecnica compositiva del poeta merita di essere oggetto di indagine anche a un livello più astratto, nelle implicazioni che la rendono

1 MARINO 2011, p. 68. La citazione è tratta dalla *Dedica del Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele Duca di Savoia*, a firma del Conte di Rovigliasco, ma di accertata paternità mariniana (RUSSO 2008, pp. 91-92)

2 MARINO 1966, n. 137.

3 Cfr. NELTING 2017 per questa proposta influenzata anche da SCHULZ-BUSCHHAUS 1985, che intende il Barocco come epoca di commistione tra i generi letterari. Per la categoria di descrizione formale *amalgama* vd. anche l'aggiornamento di David Nelting in questo stesso volume; sempre in questo volume cfr. inoltre le assai pertinenti considerazioni di Clizia Carminati, che applica a sua volta la categoria al caso mariniano.

così interessante per il gruppo di ricerca 2305⁴ che organizza oggi questo convegno. Essa mette infatti del tutto in discussione una diffusa concezione foucaultiana della temporalità storica per la quale si tende a ridurre il cambiamento epocale al prodotto di rivoluzioni e rotture epistemologiche tra epoche, con il rischio, evidente, di trascurarne ogni elemento di continuità.⁵ Allo stesso tempo, le dichiarazioni stesse del poeta, la sua scelta di opporre tanto radicalmente il *nuovo* al *vecchio*, rendono palese che tale tecnica non può essere adeguatamente ricostruita da una prospettiva di ricerca che si focalizzi sui soli rapporti di continuità. Per la descrizione di questa particolare posizione autoriale sembra quindi promettente rifarsi alle due categorie formali, *ibrido* e il già menzionato *amalgama*, con cui il gruppo di ricerca si propone di descrivere concettualmente il rapporto che intercorre tra *nuovo* e *vecchio* secondo un'ottica complessa, che non cada nel facile schematismo *continuità* versus *rottura*. Per dirlo nei termini di Bruno Latour, al posto di concentrarsi sui singoli elementi *depurati* (passato, presente / nuovo, vecchio) che, isolati, non potrebbero cogliere a pieno l'oggetto storico, il focus viene posto sulla loro interazione e sul risultato del loro incontro-scontro: sull'*ibrido*, dunque, quale intreccio dinamico e non sempre armonico di vecchio e nuovo. Questo contributo intende così problematizzare le radicali pretese di modernità mariniane citate in esordio per ricostruire l'*Adone* come un prodotto storico nel quale coesistono ›multitemporalità‹ stratificate e intrecciate tra loro. Come categoria di analisi si preferisce il termine *amalgama* rispetto a *ibrido* perché il primo ci consente di cogliere un'ulteriore peculiarità del caso mariniano, di riflettere cioè sull'esplicita intenzione del poeta di costituire tale intreccio come un composto irricognoscibile e il più possibilmente armonico.

Alla luce di quanto detto, il presente progetto⁶ condivide una posizione di ricerca diffusasi nella critica letteraria mariniana degli ultimi trent'anni:⁷ la volontà di reinserire il poeta ›eccezionale‹ Marino nel suo contesto storico. Parimenti, si desidera ottenere questo risultato evidenziando i legami della sua produzione con l'attività di altri letterati coevi, come Torquato Tasso, Angelo Grillo e Giovan Vincenzo Imperiale. Il focus è però posto sulle continuità strutturali cinquecentesche che, sia sul piano teorico sia nella prassi, consentiranno poi a Marino di realizzare gli scarti

4 Per le premesse teoriche del gruppo di ricerca in generale e per la categoria di *ibrido* vd. Huss 2016.

5 Per queste specifiche premesse teoriche cfr. LATOUR 2018, cap. 3 *Rivoluzione*, pp. 71–120.

6 Questo progetto di dottorato rientra nel gruppo di ricerca DFG-FOR 2305 *Diskursivierungen von Neuem. Tradition und Novation in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, appartiene alla quinta area di ricerca e si intitola ...*formar modelli nuovi...* *Marinos Poetik des ›Neuen‹ und die Struktur des literarischen Barock in Italien*. Per la descrizione: <<http://www.for2305.fu-berlin.de/teilprojekte/tp05/index.html>>.

7 Cfr. Russo 2016.

dalla tradizione. Anche voler raggiungere questo obiettivo con un'analisi stilistica del poema grande non è un atteggiamento innovativo per la critica; è tuttavia diverso il duplice assunto di partenza. In primo luogo, il nostro progetto si fonda sull'ideale della mezzanità stilistica, che Marino lega strettamente alla propria pretesa di novità e che ritiene firma della propria maniera. Sebbene espressa in un paratesto particolare, si ritiene che questa dichiarazione possa avere rilevanza paradigmatica, poiché il poeta illustra le motivazioni complessive per cui si definisce principe della moderna poesia. Si consideri la *Dedica al Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele Duca di Savoia* (1609):

Ma non altrimenti che da un tratto di linea fu conosciuta l'eccellenza del pennello e dal solo piede fu argomentata la proporzione di tutta la statua, da queste stanze (benché poche) si potrà giudicare s'egli nel poema eroico sia atto a sostenere infra i due estremi quella mezzanità temperata di venusto e grave ch'altrui pare impossibile a conseguire.⁸

La mezzanità, sottolinea a ragione Marco Corradini, è un ideale stilistico diffuso tra Cinque e Seicento:⁹ proprio per questo è plausibile che possa fungere da indicatore epocale. Il secondo assunto del progetto è il seguente: tale concetto di mezzanità deve essere ricostruito non soltanto come amalgama intertestuale nella prospettiva sopra illustrata, ma anche in senso più propriamente tecnico per quanto riguarda la

8 MARINO 2011, p. 67.

9 CORRADINI 2005 sulla mezzanità nel Seicento come specifica eredità tassiana e terreno di confronto tra Marino e lo Stigliani epico. Esula dai fini di Corradini, nonché dai fini di questa analisi, definire la mezzanità quale composto di due distinte forme stilistiche, *venusto* e *grave*, ma è un discorso da riprendere. Il termine *mezzanità* è infatti polivalente, può indicare sì il medio stile, ma potrebbe evocare anche un ideale temperamento tra stili: quale sia l'esatta accezione del termine non è chiarito da Marino né qui né altrove. I termini in cui Marino scompone tale mezzanità hanno inoltre una lunga e complessa tradizione, sia per quanto concerne la terminologia sia per quanto concerne la definizione e gli artifici degli ideali stessi, dato che le varie precettistiche divergono molto tra loro; la riscoperta e il successo di alcuni trattati, come quelli dello pseudo Demetrio e di Ermogene di Tarso, che utilizzano una terminologia affine, ma non sono tripartiti, non facilita la comprensione. A tali ideali, alla loro ardua introduzione nel Cinquecento italiano e nel sistema dei generi e degli stili tradizionali dedica una acuta monografia GROSSER 1992. Ai fini della presente analisi, oltre a evidenziare un problema che non è affatto scontato, preme sottolineare come Marino faccia ambiguamente riferimento a un ideale stilistico consolidato ed altamente problematico, in sé e nel contesto di una dedica funzionale ad acquistarsi il favore del Duca di Savoia, ponendolo in modo apparentemente semplice e del tutto intuitivo: come peculiarità della propria maniera, categoria interpretativa per intenderla, ma non specificandola affatto. L'unico modo con cui Marino chiarisce questo concetto è attraverso due categorie che, dopo la ricezione di Ermogene e dello pseudo Demetrio o, al più tardi, dei *Discorsi* tassiani, hanno implicazioni fonico-stilistiche.

composizione, come amalgama ›sonoro‹. Riprendendo infatti la storica diatriba sulla sonorità dell'*Adone* tra Guglielmo Felice Damiani,¹⁰ Enrico Canevari¹¹ e Giovanni Pozzi,¹² in parallelo ai recenti sondaggi di Clizia Carminati proprio sul *Ritratto*,¹³ nei quali si evidenzia come il gioco intertestuale coinvolga il piano fonico, e con riferimento a una lunga quanto diffusa ricezione, che percepisce lo stile del poeta come musicale e dove la dolcezza diviene, con Emilio Russo, »timbro proprio del Marino«,¹⁴ si ritiene che l'ideale della mezzanità possa essere adeguatamente descritto soltanto integrando la dimensione sonora nell'analisi stilistica. La tesi è la seguente: la sonorità è una essenziale componente di tale ideale e, potenzialmente, un indicatore

10 DAMIANI 1899, cap. XIII *L'arte poetica ne »L'Adone«*, pp.197–216. Vd. specialmente l'inciso di p. 209, dedicato all'armonia sonora di alcuni passaggi con cui Marino vorrebbe imitare la realtà: »Le teorie poetiche e musicali del Marino dovevano condurlo anche a cercare l'armonia imitativa. Infatti là dove il racconto è gaio e voluttuoso, voluttuose e gaie sono le parole per la sovrabbondanza delle vocali e delle rime chiare ed aperte; altrove per lo contrario rime chioce e suoni cupi s'accordano a destare sentimento di terrore, come, ad esempio, nella scena dell'incantesimo e nelle descrizioni di luoghi orridi e pericolosi e in quella citata del serpente (IV, 140). Questo avviene sempre nel poema«.

11 Di contro CANEVARI 1901, cap. 2 dedicato agli artifici fonetici, all'allitterazione e al bisticcio, pp. 71–85. Vd. specialmente p. 74: »La scrupolosa analisi ch'io feci dell'immenso poema mi costringe a non accettare questa affermazione [di Damiani]. Con tante allitterazioni e con un numero grandissimo, come vedremo, di annominazioni, l'*Adone* non presenta neppure un esempio insigne di onomatopeia e di armonia imitativa. Ciò, se mal non m'appongo, deriva dall'aver il Marino cercato le assonanze e le consonanze soltanto per la sonorità del verso, e per sfoggio di sottigliezza d'ingegno; non per rendere l'espressione immagine al pensiero più somigliante.«

12 Vd. POZZI 1973, pp. 132–162. Secondo Pozzi, Canevari avrebbe il merito di correggere l'osservazione di Damiani e di »infer[ire] così un bel colpo alla facile e sempre ripetuta ipotesi della musicalità mariniana.« (p. 133) Non per questo è completamente d'accordo con il giudizio del critico: Pozzi ritiene infatti che la dimensione sonora nelle opere di Marino vada oltre il singolo gioco concettistico, causando talvolta uno »studiato squilibrio fra il livello semantico e le figure foniche« (p. 138). Come attesta con un esempio acutissimo (pp. 142–145), Marino arriva anche al punto di stravolgere il contesto narrativo o addirittura il modello con fare antifrastico: in un passaggio dove ci si aspetterebbe una particolare insistenza fonica, come potrebbe richiedere la riscrittura del mito di Eco e com'è nella fonte ovidiana, Marino dispone il materiale fonico originario in simmetrie evidenti per renderlo particolarmente percepibile dal punto di vista visivo: »pur usa parzialmente gli stessi mezzi, dimostrando ancora una volta di aver capito tutto di Ovidio.« (qui p. 145) Così avveniva anche nel Giardino dell'udito, in cui di fatto prevaleva la fascinazione per i cromatismi e gli aspetti visivi sulle sonorità (p. 143). Il bilancio di Pozzi attesta così la rilevanza della dimensione fonica del testo per Marino, che la considera in tutto e per tutto un parametro di ripresa, variazione ed emulazione del modello. A ciò occorre affiancare la rilevanza della riflessione coeva intorno ai fonemi, da ricostruire dal punto di vista storico.

13 CARMINATI 2020, cap. 3 *Sondaggi sull'imitatio nel Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele di Marino*, pp. 97–112.

14 Russo 2008, p.138.

epocale del processo di commistione degli stili e dei generi avvenuto tra Secondo Cinquecento e Primo Seicento.

Prima di giungere all'esempio testuale, occorre fornire la chiave di volta teorica per la riflessione intorno alla sonorità nell'epoca in esame, con una breve premessa. In primo luogo, si deve considerare che la trattazione dei fonemi è assai diffusa. Accanto a trattati fondamentali per il periodo in esame (dalle *Prose* di Pietro Bembo fino a *Il Cannocchiale Aristotelico* di Emanuele Tesauro), essa interessa ampie aree della trattatistica poetica e retorica, compresa la retorica tridentina, e coinvolge anche numerose altre forme testuali, dal commento al compendio, dalla lezione accademica all'epistola.¹⁵ Tutti i fonemi della lingua italiana vengono codificati durante il Cinquecento e integrati nel repertorio stilistico a disposizione dei poeti; come tali è verosimile che siano giunti a Marino e ai coevi. In secondo luogo, si deve premettere che la codificazione dei fonemi vocalici varia nel corso del secolo. Inizialmente essi vengono associati a rilievi impressionistici della scala sonora e non a determinati stili. Il vocalismo di Bembo (*Prose*, II, X) prevede quanto segue:

E di queste tutte miglior suono rende la A; con ciò sia cosa che ella più di spirito manda fuori, perciò che con più aperte labbra ne 'l manda e più al cielo ne va esso spirito.

Migliore dell'altre poi la E, in quanto ella più a queste parti s'avvicina della primiera che non fanno le tre seguenti.

Buono, appresso questi, è il suono della O; allo spirito della quale mandar fuori, le labbra alquanto in fuori si sporgono e in cerchio, il che ritondo e sonoro ne 'l fa uscire.

Debole e leggiero e chinato e tuttavia dolce spirito, dopo questo, è richiesto alla I; perché il suono di lei men buono è che di quelle che si son dette, soave nondimeno alquanto.

15 Oltre alle *Prose* di Bembo e al *Cannocchiale Aristotelico* di Tesauro, il campione analizzato comprende *Discorsi dell'arte poetica* e i *Discorsi del poema eroico* di Torquato Tasso, la *Poetica* di Gian Giorgio Trissino, la *Retorica* di Bartolomeo Cavalcanti, le *Osservazioni nella volgar lingua* di Ludovico Dolce, il dialogo *Della Eloquenza* di Daniele Barbaro, *Il Predicatore, ovvero Parafrase, Commento, e Discorsi intorno al libro dell'Elocutione di Demetrio Falereo* di Francesco Panigarola, i *Sommarii di Varie Retoriche greche, latine, et volgari* di Gabriele Zinano, il dialogo *Dell'imitazione poetica* di Bernardino Partenio, il *De Poeta* e l'*Arte poetica* di Antonio Sebastiani Minturno, le *Lettere* di Angelo Grillo, la *Lettera Dell'uso delle vocali à Monsignor di Vito* di Giulio Cortese, il trattato *In difesa della lingua fiorentina, et di Dante* di Carlo Lenzoni e il *Discorso sopra l'Idee di Hermogene* di Giulio Camillo Delminio.

Viene ultimamente la U; e questa, perciò che con le labbra in cerchio, molto più che nella O ristretto, dilungate si genera, il che toglie alla bocca e allo spirito dignità, così nella qualità del suono come nell'ordine è sezzaia.¹⁶

All'apice della scala gerarchica bembiana si trova la A, la vocale che rende »miglior suono«. Procedendo dal suono più nobile al più basso, alla A segue la E, che, si noti, »più a queste parti s'avvicina della primiera«. Alla E segue poi la O, suono mezzano, per Bembo »buono«. Segue poi la I, che è suono, »debole« »leggiero« e »chinato«, ma comunque soave, ed infine la U, il suono più umile e meno dignitoso, che »nella qualità del suono come nell'ordine è sezzaia«. Bembo fornisce dunque ai poeti successivi un sistema gerarchico molto chiaro. Si confronti tuttavia tale sistema vocalico con quello tesauriano:

Bella, sonora, chiara, e SQUILLANTE più di qualunque altra Vocale è la A. Peroche apprendo tu mezzanamente le labra, senza violenza di anelito, ne movimento della lingua: & mandando chiaramente il fiato fuore: sonerà la lettera A; di un cor tranquillo, e ridente, [...] A lei si avvicina la E: che rattemperando alquanto la forza di quella con alcuna compression delle labra, si rende men chiara, & men Sonora; ma alquanto più Dolce: & perciò ministra delle preghiere. Per contrario la O, allargando più di ogni altra l'organo della voce; & più premendo i mantici del petto: manda un suon più Sonoro, & più maschile che la A: ma men naturale, & men dolce: acconcio pertanto à turbar gli animi più che à placarli. Talche la A, & la O, frà lor soperchiandosi, l'una in Sonorità, l'altra in Dolcezza, stan piatendo di nobiltà, come la lira, & la tromba.

Queste tre dunque son le Vocali SQUILLANTI, & perfette. Le due rimanenti son assolutamente rinrescevoli, & insoavi. Peroche la U, spignendo innanzi disformatamente il muso, manda un cotal suono ululante, lugubre, & fosco. [...] Finalmente, quanto alla I: [...] Pero che drittamente opponendosi alla O, così nella figura, come nella formatione, & nel suono: ella è di tutte la più acuta, & esile: come quella è la più maschia, & sonora. La onde gli buon Maestri di Coro, avvisano di non minuire ò gorgheggiare in su queste ultime Vocali U, & I: accioche, imitando quella un fosco ululato, & questa un acuto nitrito; il Cantor non paia divenuto repente un Gufo, od un Ronzino.

Adunque per bilanciare il suono di ogni Vocale; dovrem dire, che la A, sia ugualmente Dolce & Sonora. La O, più Sonora, e men Dolce; La E, più Dolce, &

16 BEMBO ³1989, pp. 147-148.

men Sonora. La U, insoave, & ottuosa; & la I, insoave & acuta: & perciò amene due poco avvenenti.¹⁷

Il confronto evidenzia due fatti. In primo luogo, nel corso di un secolo e mezzo, la gerarchia si è invertita, anche se la A e la U mantengono le rispettive posizioni: la A resta »bella, sonora, chiara e squillante più di qualunque altra«, la U produce sempre un suono basso, »fosco«.

Qualcosa di diverso avviene per la I, la O ed ai danni della E: la I si mantiene esile e soave, ma la diagnosi finale di Tesauro è quella di suono simile a un »Acuto nitrito«; inoltre, segnala questi, nella scala si oppone alla O. La O diviene a sua volta »[a] datta a turbare gli animi più che a placarli. I due poli opposti di nobiltà: O è come la tromba, sonorità maggiore, A è più dolce come la lira. E mezzana tra le due. [O] La più maschia e sonora tra le vocali.« La I diviene, dunque, anche un suono stridente, la O e la E si invertono: la O acquista in gravità, la E ne perde.¹⁸ In secondo luogo, queste vocali vengono associate ora a certe aspettative stilistiche: la O rientra nello stile grave, alla pari o al di sopra della A, la I si pone tra uno stile medio e uno basso. È un rilievo importante, perché consente di riscoprire una fonte dell'antichità che, diversamente da quanto assunto dalla critica, avrà risonanza sistematica, non sporadica, per la riflessione sulla sonorità cinquecentesca accanto allo pseudo Demetrio Falereo. È il trattato sulle forme stilistiche di Ermogene di Tarso, *Περὶ ἰδεῶν*, che costituirà all'epoca un notevole successo editoriale, influenzando le riflessioni stilistiche di molti trattatisti del secolo, *in primis* quelle di Torquato Tasso.¹⁹ Nell'esposizione della

17 TESAURO 1682, p. 101.

18 Ci si distanzia così dalla tesi di AFRIBO 2001, pp. 76–95 e in particolare p. 77, il quale non riconosce l'archetipo ermogeniano ed attribuisce a Bembo l'iniziativa di assegnare A ed O al registro della *gravitas*. Ci si distanzia parimenti da TATEO 1983, che ipotizza un influsso del commento ermogeniano del Trapezunzio su Bembo. Tale influsso è attestabile a livello lessicale nella descrizione delle modalità articolatorie e peculiarità dei singoli suoni, ma non nella gerarchia dei singoli fonemi, per cui sembra restare valida l'autorità del *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* di Dionigi di Alicarnasso (cfr. Dion. Hal. XIV, 10–13, per la gerarchia *alfa-eta-omega*). Per l'influsso di Dionigi di Alicarnasso su Bembo anche DONADI 2013, pp. 62–66.

19 Per l'influsso di Ermogene sul Cinquecento italiano ed inglese vd. PATTERSON 1970, pp. 3–43, e particolarmente le pp. 15–26, con l'aggiornamento di GIRARDI/SIGNORI 1997, pp. 651–689 e in particolare le pp. 674–675; per le figure e l'influsso di Demetrio Falereo ed Ermogene vedi GROSSER 1992, pp. 23–52. Sia Ermogene sia lo pseudo Demetrio vengono riscoperti nel corso del Cinquecento e sono attestabili, con diverso grado di sistematizzazione e commento, nel campione di testi riportato alla nota 15, seppur con due cautele: (i) l'esclusione di Giulio Cortese e di Carlo Lenzoni, dato che non vi sono elementi tali da ipotizzare una diretta influenza; (ii) con l'aggiunta del trattato *Del concetto poetico* di Camillo Pellegrino, dove il concetto del pluristilismo ermogeniano esercita molto fascino, e dei *Poeticæ libri septem* di Scaligero, per l'analisi dei quali si rinvia a PATTERSON 1970,

forma magnifica, Ermogene cita proprio i fonemi A, O ed I. Le sue osservazioni, che pur si riferiscono ai fonemi greci e alla loro lunghezza, sono letteralmente riproposte dai cinquecenteschi.²⁰ Nel passaggio in questione si legge:

Entrambe queste vocali, la O lunga e la A lunga, rendono un testo solenne e corposo, soprattutto quando ricorrono nelle sillabe finali delle parole. [...] Al secondo posto, nella forma solenne, troviamo parole che terminano con una sillaba lunga dopo la vocale breve O. [...] E quando la I ricorre come suono iniziale o finale non genera affatto una pronuncia solenne; restringe piuttosto la bocca e scopre i denti, insomma non consente affatto un parlar corposo.²¹

p. 72, e GROSSER 1992, pp. 82–88. Accanto alle convincenti ragioni presentate da questi due critici, ARDISSINO 2005, p. 22, tenta spiegare la crescente influenza dei retori greci con la ricerca di novità stilistica: «La ricerca di inconsuete normative sottintende però il bisogno di libertà espressiva, la volontà di distinguersi dal classicismo, l'irrequieto desiderio di sperimentare nuove vie.» RAIMONDI 1978 ha il merito di sottolineare la centralità della precettistica pseudo-demetriana per Tasso, cui GROSSER 1992, pp. 266–300, affianca un più tardo influsso ermogeniano. Accanto alla sicura conoscenza mariniana dei *Discorsi* tassiani, mi preme per intanto sottolineare che entrambe le opere sono attestate in diverse edizioni nell'inventario della Libreria del Collegio dei Nobili, in cui si ipotizza siano conservati alcuni volumi appartenuti al Marino (FULCO 2010).

²⁰ È la tesi di PATTERSON 1970, p. 72, accolta anche da GROSSER 1992. Sarebbe tuttavia ragionevole distinguere le diverse modalità di assimilazione e di integrazione dei precetti ermogeniani nel sistema fonetico preesistente: appare riduttivo considerarle riproduzioni seriali a opera di «tutti i suoi [di Ermogene] epigoni quattro-cinquecenteschi», così come li definisce GROSSER 1992, p. 95.

²¹ Mia traduzione, dato che manca una traduzione moderna in italiano. Il passaggio originale si legge in ERMOGENE 2012, p. 26: «Diese beiden Vokale, das lange O und das lange A, machen einen Text erhaben und vollmundig, vor allem wenn sie in den Elbsilben [...] der Wörter stehen. [...] Auf dem zweiten Platz bei der Feierlichkeit liegen Wörter, die nach dem kurzem Vokal O mit einer langen Silbe enden [...] Und wenn das I als Anlaut oder Auslaut vorkommt, entsteht gar keine feierliche Aussprache; vielmehr macht es den Mund eng und legt die Zähne frei, lässt also gar kein vollmundiges Sprechen zu.» PATTERSON 1970, pp. 71–72, è la prima ad individuare questo precetto ermogeniano come la fonte comune di diversi autori cinquecenteschi; le sfugge tuttavia l'influsso sistematico che esso eserciterà sino a Tesauro, insieme all'opposto e corrispondente corollario riguardante I. Segue la linea di Patterson anche GROSSER 1992, che conclude la propria analisi con i *Discorsi* tassiani. Con la propria tesi di dottorato, influenzata anch'essa da Patterson, J. O. Ward è il primo ad ipotizzare che Marino conoscesse Ermogene grazie al contatto con il circolo letterario di Matteo di Capua: «For example, Patterson describes how Tasso was led by Hermogenes' discussion of how the long vowel sounds >a< and >o< lend grandeur to poetry to attempt similar effects in the Italian of his *Gerusalemme Liberata*. Owing to Marino's association along with Tasso with the circle of writers and intellectual who met in the palace of the Principe of Conca in the closing years of the 1500s, it is entirely possible that Marino as well was exposed to the work of the Greek rhetorician.» (WARD 1992, p. 33). L'ipotesi si rivela altamente probabile se incrociata ad ulteriori prove esterne quali l'enorme successo editoriale del trattato di Ermogene, la sua massiccia ricezione e codificazione nel Cinquecento, la sua presenza nell'inventario della Libreria del Collegio dei Nobili (vedi nota 19) e l'impiego di una terminologia parzialmente sovrapponibile a quella ermogeniana in un peritesto (vedi nota 9).

Senza questa fonte, cartina di tornasole tra Bembo e Tesauro, risulterebbe incomprendibile il cambiamento che coinvolge sistematicamente il repertorio fonetico cinquecentesco: Ermogene rappresenta infatti un fondamentale elemento di continuità, che ci permette di ricostruire in modo storicamente più preciso i fenomeni stilistici del tempo.

Per introdurre l'esempio su cui ci si concentrerà oggi occorre effettuare una breve digressione, contestualizzando la figura di Giovan Vincenzo Imperiale.²² All'inizio del presente intervento questo poeta era stato indicato come possibile modello stilistico di Marino; si tratta di una scelta del tutto intenzionale da parte di chi scrive, dato che Imperiale viene esplicitamente citato nel primo canto dell'*Adone*:²³ è prassi inconsueta, e pertanto significativa, per un poeta che punta tutto sul nascondere le proprie fonti. Imperiale, di nobilissima e ricca famiglia, poeta, politico e collezionista d'arte, nasce nel 1582 a Genova, vi muore nel 1648 ed è tredici anni più giovane di Marino. Nel 1607 compone il suo poema più celebre, *Lo stato rustico*, che riscuote un notevole successo editoriale anche per il suo intento dichiaratamente anti-epico. Lodato da Gabriello Chiabrera come modello nuovo per la sua struttura innovativa in lasse di versi sciolti chiusi da un distico in rima baciata,²⁴ affinché, nei termini di Imperiale, su quel particolar concetto si fermi il pensiero,²⁵ il poema è definito anche dal suo autore «tela novella» (*St. rust.* VII, 63).²⁶ Per quanto concerne la struttura

22 La grafia del cognome varia (Imperiale, Imperiali). Per la figura del poeta RUSSO/PIGNATTI 2004; BELTRAMI 2015; IMPERIALE 2015, vol. 1. Per i rapporti con *L'Adone* COLOMBO 1967, pp. 67–84.

23 Nella allegoria: «Sotto la persona di Clizio s'intende il signor Giovan Vincenzo Imperiali, gentiluomo genovese di belle lettere, che questo nome si ha appropriato nelle sue poesie. Nelle lodi della vita pastorale si adombra il poema dello *Stato rustico*, dal medesimo leggiadramente composto.» (MARINO ³2018, p. 138). L'edizione di riferimento per tutte le citazioni è MARINO ³2018. Vedi anche *Ad.* I, 133–170, in particolare l'ottava 161: «Non ti meravigliar che la selvaggia / vita tanto da me pregiata sia, / ch'ancor di Giano in su la patria spiaggia / ne cantai già con rustica armonia; / onde vanto immortal d'arguta e saggia / concesse Apollo a la sampogna mia, / de' cui versi lodati in Elicona / il ligustico mar tutto risona.» Significativa la nota di Russo (in MARINO ³2018, p. 161, nota 3–4), che osserva che l'encomio si mantiene identico, a distanza di anni, tra *Adone* 1616 e la *princeps*.

24 CHIABRERA 1952, *Il Vecchietti, dialogo intorno al verso eroico volgare*, pp. 517–540, qui p. 540.

25 IMPERIALE 2015, *Lettera dedicatoria al Grazioso Lettore*, p. 19, 24–25: «E se a qualch'altro non intieramente piacerà quella corrispondenza di rime nel verso non rimato, sappia che mancamento ad arte più tosto che mancamento di arte ha da chiamarlo. Perché, oltre che io non mi sento necessitato seguire quei precetti che non mi si fanno in iscritto vedere, supposto eziandio che di cotanta strettezza nel verso sciolto regole determinate si ritrovassero, io non credo tuttavia potersi negare che il fine della poesia sia il diletto; et altro che stromento della dilettezza non essendo la rima, stimai che questa dovesse al suo principal fine fortemente giovare; e dovesse, nelle posature de i più importanti periodi alquanto trattenendo l'orecchio, levarmi da quell'impaccio che alla lunghezza del verso sciolto par che venga, non senza noia del lettore, ragionevolmente attribuito.»

26 L'edizione di riferimento per tutte le citazioni è IMPERIALE 2015.

narrativa, il testo presenta notevoli affinità con *L'Adone*. In rapporto alla sua consistente lunghezza (20.000 versi), la favola è esile: il viaggio iniziatico di Clizio per l'Italia e la Grecia, da Genova al Parnaso, sotto la guida della musa della poesia lirica Euterpe, è un mero espediente narrativo per elencare le bellezze del paesaggio bucolico. Il poema è di stampo esameronico e didascalico, ma presenta numerose sezioni che, per le oscillazioni tra vari generi, registri e sonorità, scardinerebbero, così giustapposte, la poetica classicistica. L'esempio scelto è tratto da *St. rust.* III, 262–334, e concerne l'attraversamento della Pianura Padana da parte dei due protagonisti.

La prima parte dell'episodio (III, 262–294) prende avvio da Euterpe e Clizio che raggiungono il punto dove l'Adda sfocia nel Po.

Lo stato rustico, III, 262–270

E per sentier sì bel, spazio sì lungo
e sì lieti ne trae, fin che ne adduce
ove quasi di lui termine augusto
fa gran solco a gran prato Adda famoso, 265
che, mentre al Po spinge sè stesso e brama,
fatto amico di lui, giungersi a lui,
mormoreggiante corre e strepitoso,
de l'amicizia sua lieto e contento,
co 'l suo bel piè di liquefatto argento; 270

La confluenza viene motivata da un desiderio nobile per l'ottica neoplatonica che informa il testo: i fiumi sono mossi da una brama di »amicizia«, sottolineata due volte (v. 267; v. 269). Conformemente a questo moderato desiderio, l'Adda ha una natura pacata: corre »mormoreggiante« (v. 268), è »lieto e contento« (v. 269), ha un »bel piè di liquefatto argento« (v. 270); sull'amenità del fiume si conclude anche la lassa, in corsivo nella citazione, »contento–argento« (v. 269–270). Per quanto concerne il piano fonico, le sonorità vocaliche in sede di rima (in viola nella citazione) sono di timbro chiaro secondo la retorica cinquecentesca: A, E, I. Nel consonantismo, è pervasiva la presenza del fonema L (in turchese), il fonema dolce per eccellenza secondo la tradizione, per Bembo²⁷, per Tesauro²⁸ e per il Tasso dei *Discorsi del poema eroico*,

27 BEMBO ³1989, p. 150: »molle e dilicata e piacevolissima è la L, e di tutte le sue compagne lettera dolcissima.«

28 TESAURO 1682, p. 105: »Hor della Classe delle *Lambenti*, la più *Netta*, & *Sonora* è la L come *Labor*, Peroche con lo acume della lingua l'anterior palato dilicatamente percuote. Laonde per la dolcezza,

con precedenti nello pseudo Demetrio.²⁹ Questo rilievo sulla dolcezza dell'Adda è però parziale. Se ci si concentra infatti sull'esordio, si nota che il tono della descrizione è diverso e mira a sottolinearne una coesistente natura nobile del fiume: l'Adda è «famoso» (v. 265), ha un «termine augusto» (v. 264), scava «gran solco a gran prato» (v. 265), ha un corso «strepitoso» (v. 268). Si notino i concorsi vocalici tra A ed O, sottolineati nella citazione e ritenuti maestosi da Torquato Tasso,³⁰ nonché la rima a distanza, inconsueta per Imperiale, tra «famoso-strepitoso» (in corsivo, v. 265; v. 268). Tali rilievi introducono, sia a livello fonico sia a livello lessicale, un tono più alto rispetto a quello precedentemente segnalato.

Le oscillazioni tra i registri si fanno più evidenti nei versi seguenti (III, 271–282). La terra, spinta dalla passione iniqua dell'invidia, decide di vendicarsi inquinando la pura unione dei fiumi.

Lo stato rustico, III, 271–282

se non quando la terra – invida forse
che con tanto suo fasto al mondo ei scopra
l'argento sì puro, ov'ella avara
quel che si dentro al duro core asconde
fra mille impurità riserba accolto – 275
l'umoroso vapor bigio solleva
perch'ei ne caggia indi converso in pioggia;
e 'l color de l'argento in quel del rame
cangi vilmente a lui, mentre, a lei mista,
co 'l suo terren più limocchioso, anch'essa 280
per più d'un'ampia sua lordata bocca
precipitosamente in lui ne sbocca.

di cui a niun'altra Consonante, fuorché alla P. non cede; vien chiamata la *lettera delle Nutrici*, che *laleggiando* invitano il sonno a' lor pargoletti» (corsivo originale).

- ²⁹ Tasso ²1977, vol. 2, *Discorsi del poema eroico* 6, pp. 354–355, con riferimento allo pseudo Demetrio, *De eloc.*, 174, per la forma graziosa: «Nondimeno, per giudizio del Falereo, è amica del *labdacismo*, perché grandissima grazia e bellezza ancora suol nascer da quelle lettere che son dette liquide, e più che da l'altre, da la l; anzi quando molte parole cominciano da questa lettera, se ne fa un dolcissimo composito che da' Greci fu chiamato *melismo* [...] Ed in questa forma, più che in tutte l'altre, è convenevole la dolcezza e la soavità de le rime, e la composizione de le parole e de' versi tenera, molle e delicata.»
- ³⁰ Per il concorso vocalico, che ha un «non so che di magnifico e di grave» e con la nomina esplicita di A, O ed I, vd. Tasso ²1977, vol. 2, *Discorsi del poema eroico* 5, p. 317. Cfr. RAIMONDI 1978, pp. 130–131, per la ripresa tassiana del concorso vocalico dallo pseudo Demetrio mediato dal commento di Pietro Vettori. Per l'analisi dei raffronti vocalici nel Cinquecento cfr. anche AFRIBO 2001, pp. 76–115.

Coerentemente con questo atto ignobile, il tono si abbassa a partire dal v. 271, e – fatto rilevante per il presente discorso – in modo percepibile. Imperiale segnala infatti il cambio di registro da una parte esplicitamente, attraverso un lessema chiave (l'atto è compiuto »vilmente«, v. 279), dall'altra ricorrendo al concetto vile del vomitare e a termini di registro basso. Sui termini vili si chiude anche la lassa in questione, »lordata bocca-sbocca« (in corsivo, v. 281–282). Se il termine »lordata« di per sé richiama immediatamente le controversie intorno al presunto tono indegno della *Liberata*,³¹ Imperiale sembra andare oltre la rottura lessicale, per realizzarne una anche a livello fonico. Vengono infatti introdotti due fonemi non impiegati nei versi precedenti, evidenziati in viola: una I stridente (negli esempi: »invida«, »mille impurità«, »vilmente«; v. 271; v. 275; v. 279), di cui si è già parlato in relazione ad Ermogene, ma soprattutto quella U che, isolata, è unanimemente ritenuta bassa, e che ricorre insieme alla sonora O e alla plurivibrante R, il fonema più aspro per Bembo, per Tesauro e per Tasso,³² come attestano anche gli esempi »duro core«, »umoroso«, in rosso nella citazione (v. 274; v. 276).

A partire dal v. 283 fino al v. 294 il tono cambia nuovamente, con rilevanza per il presente discorso, perché da iniziale tono medio-alto, abbassatosi poi ad un registro basso, si alza e inasprisce.

Lo stato rustico, III, 283–294

Benché l'ingiuria la vendetta ha seco:
 perch'egli disdegnoso – alor che mira
 il chiaro al suo bel volto intorbidato – 285
 d'ira gonfiato il suo gran collo ondosò,
 sè medesimo dilata, e 'n vista acerba
 le svelte piante ai guerreggiati piani,
 e la fidata messe a i grassi campi,
 e la grassezza a i prati, e i prati istessi, 290
 entro il suo gorgo, anzi la terra istessa,
 e de la terra le bellezze altere
 in orride bruttezze al fin ridotte
 insaziabil, furioso inghiotte.

31 SALVIATI 1585, p. 58–59, cui risponderà anche Giulio Guastavini.

32 BEMBO ³1989, p. 150: »la R aspera ma di generoso spirito«. TASSO ²1977, p. 356: »Ma s, r sono asprissime oltre l'altre; però ne la magnifica avranno luogo più agevolmente, e ne la grave ancora«. TESAURO 1682, p. 105: »Ma se tu vibri la lingua con tremulo movimento contra il palato; ne risonerà la R. [...] Lettera di

Il fiume Adda non accetta infatti passivamente l'affronto della terra, ma si abbandona all'ira e inonda la campagna. È un passaggio di notevole *evidentia* visiva, avvertibile anche sul piano sintattico. Sul piano fonico, nel consonantismo, sono martellanti la plurivibrante R, sempre in rosso, e, in blu, le plosive C, G, T («chiaro...intorbidato», «ira», «gorgo»; v. 285; v. 286; v. 291), ritenute al tempo rispettivamente aspre e dure.³³ Nel vocalismo, in viola, si alternano inizialmente termini in O («intorbidato», «collo ondoso», «gorgo»; v. 285; v. 286; v. 291) a termini in A ed E («piante...piani», «campi»; v. 288–289), dove O ed A vengono gradualmente associate, come visto, a un registro alto. I termini dove si combinano A ed E si diradano poi sul concludersi del passaggio e, ai versi finali, non ne resta più traccia: «le bellezze altere» sono ora «in orride bruttezze, al fin ridotte» che l'Adda «insaziabil, furioso inghiotte» (v. 292–294). È significativa la chiusura della lassa (in corsivo), densa dei fonemi O ed I, così come la presenza di un concorso vocalico (sottolineato) e delle due dieresi. Si ricordi Tasso, con precedenti nello pseudo Demetrio: il concorso vocalico si addice al maestoso, ma ha anche un che di aspro.³⁴ Si ricordi Imperiale: sulla chiusura della lassa indugia il pensiero, ha dunque rilevanza non solo fonica, non solo strutturale, ma anche semantica.

La sezione che tratta la confluenza dei fiumi, e che già non aveva legami di coerenza immediata con il viaggio di Clizio ed Euterpe, si conclude così, bruscamente. Non si conclude però la fascinazione del poeta per la violenza delle acque, cui dedica la seconda parte dell'episodio, *St. rust.* III, 295–334. L'attenzione si concentra su un ponte che, a livello narrativo, potrebbe anche svolgere la funzione centrale per l'argomento di questa parte del poema, consentendo cioè ai due protagonisti di attra-

tutte l'altre più robusta veramente, ma più ferrigna, & più fiera: laceratrice dell'orecchio: detta dal Satirico *Lettera Canina*; peroche imita il suon del mastino rabbiosamente ringhiante.» (corsivi originali)

33 Per R vedi nota 32. BEMBO³1989, p. 150, su C e G: «Spesso medesimamente e pieno, ma più pronto [di F] il G. Di quella medesima e spessezza e prontezza è il C, ma più impedito di quest'altri.» TESAURO 1682, p. 106, su C e G gutturali: «Resta la Classe Gutturale; capo della quale è la C, come *Caput*. Consonante veramente sonante, ma Dura, & violente. Peroche mentre il petto manda un'onda di fiato alle fauci; la lingua ripiegata sbarra il pallato interiore & resiste; & da quel conflitto nasce questa lettera strepitosa, e dura, & insoave. Ma come la T, ramolita si muta in D: così la C. più dolcemente pronunciata verso il palato interiore diverrà G». BEMBO³1989, p. 150, su T: «snellissim[o] e purissim[o], e insieme ispeditissim[o]»; TESAURO 1682, p. 105, su T: «Tanto più Netta, & Sonora [di R] è la T. come *Taurus*: che col morbido della lingua sottoccando i denti sovrani vigorosamente ferisce la sua VoCALE», precetto al quale adduce una fonte autorevole: «Peroche nel litigio delle Consonanti appresso Luciano, la porse libello di querela contro alla T, facendola rea, che *usasse violenza alla Voce humana*». T è in Tesoro anche lettera energica: «Hora per mitigare l'energia della T, nasce la D.» (corsivi originali)

34 TASSO²1977, vol. 2, *Discorsi del poema eroico* 5, p. 317, con riferimento allo pseudo Demetrio, *De eloc.* 72–74; 299–301.

versare il fiume. Imperiale svolge però il tema diversamente: in primo luogo, il ponte ha caratteri antropomorfi, in secondo luogo, i legami di coerenza con la sezione precedente sono labili. A livello strutturale, il passaggio si configura dunque come una sezione narrativa a sé stante, una fantasia di Clizio, all'interno di un episodio più ampio. Lo stesso sembra valere anche per il tono a essa soggiacente, vale a dire per il soggiacente tono epico, che appare estraneo in un poema che si dichiarava programmaticamente, sin dagli esordi, anti-epico.³⁵ Il ponte è infatti composto da »sode pietre massicce« (v. 300), così che »meglio si regga a l'impeto de l'onde« (v. 301), è »forte composto« e ha »forti e lunghe« braccia che fungono da »sode basi« (v. 302-303): tutto ciò indispettisce l'acqua, che si fa »più orgogliosa, irata« (v. 306). Si giunge così a una violenta lotta tra acque e ponte.

Lo stato rustico, III, 295-318

Quindi a ragion, del variabil fiume	295
sovra 'l dorso inquieto, il dorso incurva	
machina curva d'inalzato ponte:	
che di ruvide sì, ma pur ad arte	
e lavorate e collegate insieme	
sode pietre e massicce – ond'egli poscia	300
meglio si regga a l'impeto de l'onde –	
forte composto, ambe le forti e lunghe	
sue braccia istese e come sode basi	
appoggiate a la terra invidiosa,	
su 'l suo mobile seno immobil posa.	305
Sì, mentre l'acqua più orgogliosa, irata	
a lui percote ambo i marmorei fianchi,	
egli il furor le rompe, e la ritarda,	
e dilatata aduna; indi per molte	
sue gran porte inarcate al mar n'indrizza,	310
e su l'alta sua schiena amico scampo	
a l'abitante, al viator ne apporta	
ch'o per dolor de' suoi perduti arnesi	

35 *St. rust.* I, 189-198, Euterpe a Clizio: »Con questa poi, pens'io, nè male io penso, / che tu in romita ma felice parte, / me duce avendo e tua compagna a i canti, / conti l'ore miglior de i tuoi di belli, / e ch'entro i boschi e i boscarecci campi / il bel RUSTICO STATO a pien goduto / lieto l'ammiri, ammiratore il vanti / e l'alzi sì suo vantator, che faccia / il gran suon pastoral di tua zampogna / a le trombe d'Olimpo un dì vergogna.«

o per timor di non restarne assorto,
 del pallor tinto de la morte il viso 315
 a l'arco più sublime e fabricato
 per la maggior procella ecco ricorre,
 e va sua speme in quello solo a porre.

La presenza isolata di una lotta non è ovviamente un elemento sufficiente per ipotizzare un archetipo epico. Occorre però valutare due indizi: la sonorità dei versi successivi composti in tono maestoso e cupo (vd. sotto) e poi, specificatamente per i vv. 312–318, l'intenzionale attivazione di meccanismi narrativi affini all'epico. L'azione del ponte, unico elemento capace di contenere l'impetuosità delle acque, ha infatti conseguenze per un contadino che assiste impotente e che si abbandona a reazioni affettive non inconsuete nella tradizione epica: soffre, è terrorizzato e impallidisce mortalmente di fronte al nemico, e soprattutto ripone ogni sua speranza nell'unico elemento stabile di un mondo stravolto. Con questi versi si assiste, in altre parole, a una voluta attivazione della *suspensio* patetica.

Se l'attribuzione dell'azione epica a un ponte può sembrare una delegittimazione indiretta del modello epico, si ha la conferma di questa ipotesi con la chiusura dell'episodio, dove si introduce ambiguamente, al v. 316, »l'arco più sublime e fabricato«. La speranza che il contadino pone nel ponte materiale si sovrappone infatti, concettisticamente, alla speranza nella comparsa di un altro ponte che possa smorzare la tempesta. Imperiale intende naturalmente l'arcobaleno, corrispettivo celeste del ponte terreno, introdotto dal v. 319 con il tipico epiteto epico di Iris quale *nuntia Iunonis*.

Lo stato rustico, III, 319–334

E qui respira e si conforta, quale
 respira il villanello e si conforta 320
 quando, dopo gran pioggia, in più colori
 la nunzia di Giunon distinto incurva
 fra 'l braccio steso d'allungata nube
 de la serenità l'arco messaggio
 c'ha per corda e per stral del sole un raggio. 325
 Or questo ponte altier – benchè tranquillo
 serenissimo il ciel pioggia non versi
 che l'onda al fiume, a noi la mente or turbi,
 ma tutto il fondo suo chiaro et aperto
 da le varie pietruzze ond'egli è pieno 330

quasi a mosaico lastricato ei mostri –
su l'alta riva a valicar ne invita;
onde poi ne dirizza, onde ne invia
per via più bella, ch'a partir comincia;

Il pathos del *locus horribilis* viene dunque smorzato all'improvviso, *deus ex machina*. Si potrebbe anche ipotizzare una commistione con la *Genesi*, dove l'arcobaleno annunciava la ritrovata armonia nel mondo dopo il diluvio universale.³⁶ Ma l'arcobaleno di Imperiale, fosse anche di ascendenza biblica, viene concettisticamente rovesciato in ponte materiale: il poeta ne sottolinea solo la natura di »mosaico lastricato«, ricco di »varie pietruzze« (v. 330–331).

Si può dimostrare il latente tono epico dell'episodio anche osservandone la sonorità e un legame intertestuale soggiacente. Per quanto concerne la sonorità, se si considera il tessuto testuale dei v. 295–310, a sinistra, e lo si confronta ai seguenti v. 319–331, a destra, si percepisce un cambio di tono.

Lo stato rustico, III, 295–310

Quindi a ragion, del variabil fiume
sopra 'l dorso inquieto, il dorso incurva
machina curva d'inalzato ponte:
che di ruvide sì, ma pur ad arte
e lavorate e collegate insieme
sode pietre e massicce – ond'egli poscia
meglio si regga a l'impeto de l'onde –
forte composto, ambe le forti e lunghe
sue braccia istese e come sode basi
appoggiate a la terra invidiosa,
su 'l suo mobile seno immobil posa.
Sì, mentre l'acqua più orgogliosa, irata
a lui percote ambo i marmorei fianchi,
egli il furor le rompe, e la ritarda,
e dilatata aduna; indi per molte
sue gran porte inarcate al mar n'indirizza,

Lo stato rustico, III, 319–331

E qui respira e si conforta, quale
respira il villanello e si conforta
quando, dopo gran pioggia, in più colori
la nunzia di Giunon distinto incurva
fra 'l braccio steso d'allungata nube
de la serenità l'arco messaggio
c'ha per corda e per stral del sole un raggio.
Or questo ponte altier – benchè tranquillo
serenissimo il ciel pioggia non versi
che l'onda al fiume, a noi la mente or turbi,
ma tutto il fondo suo chiaro et aperto
da le varie pietruzze ond'egli è pieno
quasi a mosaico lastricato ei mostri –

36 *Gen.* 9,1–9,19, episodio ripreso anche da Marino nelle *Dicerie Sacre*, *La Musica*, 102: »L'arco celeste è segno di pace, e quando inchina l'un de' capi nel mare è segno di pioggia: ecco la pioggia delle grazie, ecco la pace tra Dio e l'uomo« (citato secondo MARINO 2014, p. 312).

Tale cambio di tono è ottenuto mediante la graduale sostituzione dei fonemi più gravi e cupi per la visione cinquecentesca (R in rosso, compresenza di A ed O oppure di O ed U in viola, plosive in blu) con sonorità ritenute adatte al timbro chiaro (compresenza di A, I ed E in viola e di L in turchese), come attesta esemplarmente anche la chiusura della lassa, »messaggio–raggio« (v. 324–325). Questa sostituzione ha conseguenze importanti per il senso complessivo dell'episodio: l'archetipo epico è privato della sua funzione perché, con l'introduzione *ex machina* dell'arcobaleno a livello narrativo come fonico, viene improvvisamente smorzata la tensione patetica. Per quanto concerne i modelli, infine, questo episodio si avvicina molto a un verso dell'*Eneide* (*Aen.*, VIII, 728), nel quale Virgilio suggerisce la impetuosità del fiume armeno Arasse con l'epiteto *pontem indignatus*, »sdegnato dal ponte«. Questa tessera virgiliana è di fatto assai significativa. Il contesto del verso è epico per eccellenza, dato che chiude la topica ecfraasi dello scudo di Enea. Esso divenne inoltre proverbiale per la latinità e, in tutta probabilità, altrettanto noto nel Cinquecento: Quintiliano lo codifica come esempio illustre di stile sublime.³⁷

Resta da chiarire come questo estratto di Imperiale possa rappresentare un elemento di continuità e uno stadio di sviluppo stilistico verso *L'Adone*. A tal fine occorre riprendere due esempi. Il primo esempio è tratto dal secondo canto del poema, ottava 16, e consiste in un frammento della descrizione degli archi del Palazzo di Amore; il secondo è tratto dal primo canto dell'*Adone*, ottave 119–121, nelle quali è descritta la tempesta scatenata da Nettuno per condurre Adone a Cipro. Si consideri il primo esempio:

L'Adone, II, 16

Si alto e sì sottile è ciascun arco
che sotto ciascun ponte si distende,
che ben si par che quel sublime incarco
per miracol divino in aria pende.
L'incurvatura, ond' ogni ponte ha varco,
di tante gemme variata splende,
ch' ogni arco, ai lumi et ai color che veste,
somiglia in terra un'iride celeste.

37 Quint. *Inst. orat.* VIII, 6, 11 (citato secondo QUINTILIANO 1975, vol. II, p. 220): »Praecipueque ex his oritur mira sublimitas, quae audaci et proxime periculum translatione tolluntur, cum rebus sensu carentibus actum quandam et animos damus, qualis est *pontem indignatus Araxes*.« Il retore loda specificatamente l'antropomorfizzazione delle acque, l'attribuzione dell'anima agli oggetti inanimati, quale traslato ardito e quindi proprio dello stile sublime. Nel caso specifico di Imperiale, il poeta vi ricorre costantemente nell'intero passaggio, connotando fiumi, acque e ponte.

Per questa ottava non è stato individuato un ipotesto immediato dalla critica. Affiancandola però all'episodio dello *Stato rustico* appena visto, sembra verificarsi un rovesciamento ironico proprio del concetto di Imperiale. L'arcobaleno, di cui Imperiale già tendeva a sottolineare il semplice aspetto esteriore e materiale, ma che comunque conservava ancora una sua funzione, diviene in Marino un mero elemento architettonico. L'arco del palazzo di Venere splende così tanto per il colore delle gemme incastonatevi da assomigliare a una «iride celeste» (16,8).

In questo primo esempio, nonostante il legame intertestuale con Imperiale, non si assiste a un coinvolgimento diretto del modello sul piano della commistione stilistica. Ciò avviene implicitamente nel secondo esempio, quando la tempesta di Nettuno viene in tutto e per tutto presentata come una battaglia epica.

L'Adone, I, 119–121

119

Borea d'aspra tenzon tromba guerriera
sfida il turbo a battaglia e la procella;
curva l'arco dipinto Iride arciera,
e scocca lampi in vece di quadrella;
vibra la spada sanguinosa e fiera
il superbo Orion, torbida stella
e 'l ciel minaccia et a le nubi piene
d'acqua insieme e di foco apre le vene.

120

Fuor del confin prescritto in alto poggia
tumido il mar di gran superbia e cresce;
ruinosa nel mar scende la pioggia,
il mar col cielo, il ciel col mar si mesce;
in novo stile, in disusata foggia,
l'augello il nuoto impara, il volo il pesce;
oppongonsi elementi ad elementi,
nubi a nubi, acque ad acque e venti a venti.

121

Poté, tant'altro quasi il flutto sorse,
la sua sete ammorzar la cagna estiva,
e di nova tempesta a rischio corse,

non ben **secura** in ciel, la nave **argiva**.
E voi **fuor** d'ogni legge, o gelid' **Orse**,
malgrado ancor de la gelosa diva,
nel **mar** **vietato** i **luminosi** velli
lavaste **pur** de le **stellate** pelli.

Anche per queste ottave la critica non segnala ipotesti diretti. Pozzi ne ricorda però la vicinanza tematica con l'ottava parte dello *Stato rustico*.³⁸ Per la prima ottava, 119, il critico individua inoltre un concetto al terzo e quarto verso che ricorda il procedimento concettistico di Imperiale sopra descritto e che Pozzi definisce »inconsueto«.³⁹ Iride, quale dea dell'arcobaleno, ha un arco a propria disposizione, è dunque arciera e può contribuire alla battaglia: »curva l'arco dipinto Iride arciera, / e scocca lampi in vece di quadrella« (119,3). Il disturbo scatenato dalla lettura di questo concetto era stato verbalizzato già da Tommaso Stigliani: »Non è vero che Iride (cioè la Dea della Serenità) concorresse, o potesse concorrere nella tempesta: si come né anche è vero in Natura, che l'Arcobaleno inteso per lei apparisca mentre dura il mal tempo. Falsità di sentenza, ovvero incredibilità necessaria.«⁴⁰ Per Stigliani Marino dice falsità perché svolge il concetto in un modo estraneo alla tradizione, mentre Imperiale aveva utilizzato questo concetto in modo proprio. L'avversità di Stigliani verso queste ottave non si limita però a tale minuto rilievo, ma si inserisce in una critica più ampia, rilevante per il presente progetto proprio in quanto stilistica: la critica alla *mezzanità macchiata*⁴¹ dell'*Adone*.

Sin dall'esordio fonico dell'ottava 119 (»Borea d'aspra tenzon tromba guerriera«, v. 119,1) si assiste a un intenzionale innalzamento del tono, reso evidente anche sul piano materiale del testo. Si nota nel consonantismo una peculiare densità dei suoni duri e aspri per la percezione cinquecentesca (plurivibranti in rosso, plosive in azzurro e sibilanti in verde nella citazione).⁴² Nel vocalismo, in viola, si osserva una concentrazione dei due fonemi divenuti propri dello stile grave nel corso del secolo, A ed

38 Pozzi in MARINO ²1988, p. 198, nota 118,5–120: »Nell'IMP. *St. rust.* 8,101 il tema è già stato sfruttato in senso violentemente concettistico«.

39 Pozzi in MARINO ²1988, p. 198, nota 119,3: »*Iride arciera*: epiteto inconsueto per questa deità, giocato sul senso duplice di arco.«

40 STIGLIANI 1627, p. 145.

41 Il termine è di Tommaso Stigliani (STIGLIANI 1627, p. 429), che nella Tavole de L'Occhiale afferma: »Egli professa e pretende d'aver in esso poema altissimo stile (dove per verità l'ha mezano se ben macchiato, come provammo nella prima censura)«. Nella prima censura, in merito allo stile di Marino, parla anche di »viziosa mezzanità« (ebd., p. 95), di poema »pieno per tutto di tracolli e di sbalzi per li quali riman machiato« (ebd., p. 94).

42 Per le sibilanti vedi ad es. il parere di Tasso alla nota 32.

O, talvolta anche in concorso (sottolineato). Ciò detto senza considerare il ricorso al lessema, di per sé già programmatico, della »tromba guerriera«. L'ottava 119 appare dunque rispettare *in toto* le convenzioni umanistiche dello stile alto. Ma ciò solo a prima vista: l'azione combinata e terribile di Borea, di Iride, di Orione, travolge sì l'ordine prestabilito degli elementi, ma ha in realtà un effetto minimo se rapportato all'enormità delle forze mosse da Nettuno. Tale minimo effetto è descritto al v. 6 dell'ottava 120: l'effettiva portata distruttiva della tempesta è ridotta a »l'augello [che] il nuoto impara, il volo il pesce«. Non sorprende la reazione di Stigliani: »M'incresce l'addurre il testo di queste due stanze, che raccontano la tempesta, ma l'iperboli son tutte matte«. ⁴³ Marino, dal canto suo, non si ferma qui: se sul piano lessicale ricorre a un termine sostanzialmente estraneo al registro alto, »pesce«, e lo pone in sede di rima, opera anche un decisivo abbassamento all'ottava 121, v. 2, preferendo il termine »cagna« a quello di canicola. Per evidenti ragioni etimologiche non si tratta di una perifrasi letteraria inconsueta: vi ricorre anche Imperiale nello *Stato rustico*, che paragona però il morso della canicola a quello di Cerbero. ⁴⁴ Stigliani non può non accorgersi dello scarto operato da Marino nei confronti della tradizione e non criticarlo. ⁴⁵ Per queste ottave di tono e stile alto si constata, dunque, con Stigliani, una

43 STIGLIANI 1627, pp. 145–146.

44 Ciò avviene proprio all'inizio della parte terza dello *Stato rustico*. Cfr. *St. rust.* III, 43–60: »Indi ne' giorni ch'è più ardente il Sole / e più lunga stagion saetta i campi, / dal bello di quei raggi è in lui raccesa / del suo bel raggio la memoria antica: / e da la fiamma di quei raggi in lui / la fiamma del suo raggio è ravvivata, / amorosa memoria e fiamma amata. / Ond'oggi ch'è dal Ciel tornato a punto / a latrar, ma d'ardor latrati accesi, / contra i terreni e già temprati campi / quel che dianzi partì fervido Cane, / più che 'l Trifauce guardator d'Inferno / noioso forse guardator del Cielo; / e che ne fa de' suoi rabbiosi denti / – ch'è la cote aguzzò d'ira sdegnosa – / l'aspre punture e gl'infocati morsi / più che non fè nel suo furore estivo / infuriati penetrare al vivo;«

45 STIGLIANI 1627, p. 146: »[...] e v'è cagna per canicola.« Durante la polemica con Stigliani, i difensori di Marino, Angelico Aprosio (APROSIO 1642, pp. 187–188) e Scipione Errico (ERRICO 1629, p. 48–49), si sforzano di trovare precedenti classici per legittimare la presenza di Iris arciera durante la tempesta, ma si guardano bene dal tentare di giustificare quello che è, di fatto, un problema stilistico ingiustificabile nel poema. Giovan Pietro D'Alessandro (D'ALESSANDRO 2003, p. 260) tenta di legittimare la presenza del lessema, ma adduce per questo motivazioni capziose che escluderebbero a priori qualsiasi altra possibilità paradigmatica: »Havendo poi detto il Marino »cagna« e non »canicola« in idioma italiano, ha fatto bene, poiché la voce »canicola« è mera latina, come sopra si vide dalli versi di Nonno, e così Cicerone e Persio l'hanno usata etc.« Una argomentazione altrettanto capziosa, ma fondata sull'etimologia, si trova anche in Girolamo Aleandri (ALEANDRI 1629, p. 151): »Io poi non so, perche noti lo Stigliano, esser dal Marini usato *cagna* per canicola, quasi che canicola in Latino non significhi una piccola cagna.« Anche Nicola Villani (VILLANI 1630, pp. 233–234), che pur dà sostanzialmente ragione a Stigliani in merito alla tempesta (»Non solo queste due ottave, ma tutta questa tempesta è hiperbolica, dithirambica, e fantastica. Basterebbe, se si avesse a subbissare l'Universo. Che diavolo? Insino il mare di Tramontana, non che quel di Cipro abbeverò le stelle. Ma tanto più questa tempesta riesce ridicola, quanto è posta qui fuor di proposito; non si volendo fare altro con

voluta rottura lessicale: la »tromba guerriera« mal si coniuga agli effetti minuti di una tempesta tanto grandiosa, al »pesce«, all'»augello« e soprattutto alla vile »cagna«.

Osservando questa sequenza sul piano fonico, ci si accorge però che la rottura non è tale. Marino non attenua la tensione patetica optando, come fa Imperiale e come fa egli stesso talvolta, per le sonorità vocaliche chiare, »soavi« o »esili«, di Bembo: la presenza delle vocali alte A, O, come di E, in viola, resta anzi costante. Sul piano consonantico, all'interno dell'ottava 120, resta altresì costante la presenza delle plurivibranti (in rosso), delle sibilanti (in verde) e delle plosive (in azzurro), come attestano esemplarmente i due emistichi: »il mar di gran superbia cresce«, »la sua sete ammorzar« (rispettivamente 120,2; 121,2). In altre parole: alla rottura della tensione patetica sul piano lessicale, che potrebbe essere recepita come comica o degradante, non ne corrisponde una sul piano fonico. Marino non smorza il pathos generato della terribilità della tempesta come faceva Imperiale. Cerca piuttosto di omogenizzare a livello sonoro ciò che è discrepante a livello lessicale: lo fa estendendo di fatto per tre ottave un tono alto su lessemi bassi o graziosi, tradizionalmente estranei all'epico, ma che tenta comunque di inglobare nel flusso melico.⁴⁶ L'effetto generato è inaspettato:

tanto fracasso, che condurre Adone a salvamento in porto«), tenta di legittimare la presenza di Iris arciera, ma non quella della cagna.

46 È molto interessante avvicinare a questo episodio dell'*Adone* una affine riflessione di SCHULZ-BUSCHHAUS 2000, p. 336, intorno al pathos e allo stile mariniano. Concentrandosi principalmente sugli *Idilli favolosi*, in particolare su *Orfeo e Atteone*, ma affermando di pensare anche al poema grande, il critico tedesco si sforza di definire quella che è di fatto una impressione soggettiva scatenata dalla lettura dei passaggi in cui Marino descrive »eventi terribili«. Gli sembra infatti che il poeta realizzi qualcosa che *sistematicamente* si sottrae alle regole della poetica classicistica vigente per quanto concerne il »pathos di uno stile tragico o tendente all'epico«, perché l'effetto generato è quello di una »inattesa« ed »alienante« »atmosfera di offuscata ilarità«. Schulz-Buschhaus ritiene che questo fenomeno abbia a che fare con la tecnica mariniana, ma fa esplicito riferimento soltanto alla »concentrata enfasi lessicale« e »concettistica« e al »metro agile e flessibile« usati da Marino. Alla luce dell'episodio della tempesta diventa necessario includere anche la sonorità nel catalogo delle tecniche con cui il poeta opera al tempo stesso un ricorso e uno scarto dalla tradizione. Riflettendo sul concetto di »atmosfera« ed elaborando ulteriormente uno spunto di David Nelting (in questo stesso volume, § 4), lungi però dal voler fornire con la presente osservazione un giudizio di valore, vale la pena considerare un aspetto »terzo« della tecnica mariniana: i versi di Marino aspirano a raggiungere una qualità estetica attraverso la ripresa del passato, la rottura con il passato, ma soprattutto lo sviluppo di tratti propri (una sua »maniera«). È esattamente il fenomeno potrebbe essere meglio descritto con i termini *ibrido/amalgama* intendendoli non solo in senso tecnico-specifico per la sonorità come sinora si è fatto, ma anche a livello più astratto, strutturale. Il caso mariniano non è infatti *sui generis*; al contrario, le categorie formali proposte intendono offrire dispositivi di descrizione e di analisi adattabili all'intera storia letteraria. Piuttosto, il caso mariniano si presta particolarmente bene a essere descritto con queste categorie formali per la fermezza con cui il poeta basa la propria eccellenza su una terza dimensione concettuale che va oltre la somma dei due elementi di partenza.

questa scelta stilistica mariniana non ha corrispettivo nel cardine della poetica classicistica, nell'*aptum*.

Con tali affermazioni non si intende certo negare che questo episodio sia inteso come voluta provocazione, come attesta esemplarmente la reazione di Stigliani, ma si consideri il diverso procedere di Marino e Imperiale nella descrizione delle tempeste. Comune ad entrambi gli episodi è la commistione dei registri stilistici coinvolgente la sonorità del testo. È diversa invece la modalità con cui si tratta la tensione patetica. A differenza di Imperiale, che giustapponeva in modo evidente registri stilistici e fonici contrastanti, Marino sembra operare piuttosto un mescolamento stilistico su un piano più profondo del testo: la chiave di volta si trova proprio nella dimensione fonica che omologa e concilia l'inconciliabile, conservando solo in apparenza le convenzioni vigenti, ma rovesciandole di fatto dall'interno e, al tempo stesso, estraniandosene. Dato che l'opera di Imperiale precede la pubblicazione de *L'Adone* e che vi sono alcune affinità tra la strategia di rottura patetica nello *Stato rustico* e testi mariniani coevi (il *Ritratto* e la *Strage*), si sostiene attualmente la tesi che questo tipo di procedimento sia comune tendenza tra i due poeti, un possibile elemento di continuità, nonché corrisponda a un primo stadio del processo compositivo mariniano verso l'ideale di mezzanità. Per quanto concerne lo stile mariniano in *Ad.* I, 119–121, si ritiene che gli intrecci tra registri stilistici incompatibili emergano di fatto come tali, esemplarmente a livello lessicale: è possibile cioè che la tecnica compositiva che tutto dovrebbe nascondere non sia stata qui del tutto perfezionata, nonostante ne sia evidente l'intenzione, e che l'episodio vada piuttosto ricondotto a uno stadio intermedio tra Imperiale e l'amalgama celebrato nei paratesti. L'omologazione sul solo piano fonico permette tuttavia già di individuare, a livello microstrutturale, una tendenza che distingue Marino da Imperiale anche a livello più generale. In Marino, l'attenzione per la sonorità del testo nella commistione stilistica è sistematica, poiché tende a prescindere dalla semantica del singolo episodio o del singolo concetto e a scardinare la poetica classicistica in sinergia alle altre dimensioni testuali. Imperiale, al contrario, pur impegnandosi nella ricerca fonica e pur componendo un testo che a sua volta comporta una sfida alla poetica classicistica, si ferma un passo prima di Marino e sceglie di mantenere un legame tra l'asse sonoro e l'asse ideologico del proprio poema. Marino dunque va oltre: riprendendo la tradizione teorica cinquecentesca e la prassi poetica a lui coeva e distaccandosene al tempo stesso, sembra ricercare attivamente una sonorità capace di assumere tratti propri e di svilupparsi in autonomia dalle norme poetiche vigenti, per ritagliarsi così una ›terza‹ via espressiva, poetica. È un rilievo da approfondire con le categorie di ibrido e amalgama, che hanno il vantaggio di illuminare proprio questa zona intermedia, di intersezione e tensione tra rottura e continuità.

Apparato Bibliografico

- AFRIBO 2001: Andrea Afribo, Teoria e prassi della »gravitas« nel Cinquecento, Firenze 2001.
- ALEANDRI 1629: Girolamo Aleandri, Difesa dell'Adone, Poema del Cav. Marini, di Girolamo Aleandri per Risposta all'Occhiale del Cav. Stigliani, All'Illustriss. Sig. il Sig. Conte Camillo Molza, in Venetia, Appresso Giacomo Scaglia, 1629.
- APROSIO 1642: Angelico Aprosio, Il Buratto, Replica di Carlo Galistoni al Molino del Signor Carlo Stigliani, All'Illustriss. e Riverendiss. Sig. Monsig. Francesco Vitelli, Arcivescovo d'Urvino, Nontio Apostolico alla Sereniss. Rep. Di Venetia, In Venetia, Appresso Taddeo Pavoni, 1642.
- ARDISSINO 2005: Erminia Ardissino, Il Seicento, Bologna 2005.
- BELTRAMI 2015: Luca Beltrami, Tra Tasso e Marino: Giovan Vincenzo Imperiali, Percorsi nella letteratura di primo Seicento, Alessandria 2015.
- BEMBO ³1989: Pietro Bembo, Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime, a cura di Carlo Dionisotti, Milano ³1989.
- CANEVARI 1901: Enrico Canevari, Lo stile del Marino nell'Adone, ossia analisi del Seicentismo, Pavia 1901.
- CARMINATI 2020: Clizia Carminati, Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento, Pisa 2020.
- CHIABRERA 1952: Gabriello Chiabrera, Canzonette, rime varie, dialoghi, a cura di Luigi Negri, Torino 1952.
- COLOMBO 1967: Carmela Colombo, Cultura e tradizione nell'Adone di G. B. Marino, Padova 1967.
- CORRADINI 2005: Marco Corradini, Questioni di famiglia. Tasso, Marino, Stigliani, in: Studi Secenteschi 46, 2005, pp. 45–69.
- D'ALESSANDRO 2003: Difesa dell'Adone di Giovan Pietro D'Alessandro, edizione critica a cura di Claudio Cicotti, Frankfurt am Main 2003.
- DAMIANI 1899: Guglielmo Felice Damiani, Sopra la poesia del Cavalier Marino, Torino 1899.
- DONADI 2013: Francesco Donadi, Introduzione, in: Dionigi d'Alicarnasso, La composizione stilistica, introduzione e traduzione di Francesco Donadi, commento al testo, glossario e indici di Antonia Marchiori, pp. 13–98.
- DFG-Forschungsgruppe 2305, Teilprojekt 05, ...formar modelli nuovi... Marinos Poetik des »Neuen« und die Struktur des literarischen Barock in Italien, 30 agosto 2020, <<http://www.for2305.fu-berlin.de/teilprojekte/tp05/index.html>>
- ERMOGENE 2012: Hermogenes, Stil-Lehre, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Ulrich Lempp, Stuttgart 2012.

- ERRICO 1629: Scipione Errico, *L'Occhiale appannato*, Dialogo di Scipione Herrico, Nel quale si difende l'Adone del Cavalier Gio. Battista Marino, contro l'Occhiale del Cavalier Fra Tomaso Stigliano, In Napoli, Ad Istanza di Giuseppe Matarozzi, 1629.
- FULCO 2010: Giorgio Fulco, *L'inventario della Libreria del Collegio dei Nobili*, 1768, a cura di Renata D'Agostino, Carmen Reale, Emilio Russo, in: *Filologia e critica* 2/3, 2010, pp. 393–450.
- GIRARDI/SIGNORI 1997: Maria Teresa Girardi e Lucia Signori, Daniele Barbaro letterato e il Della Eloquenza, in: *Aevum* 71.3, 1997, pp. 651–689.
- GROSSER 1992: Hermann Grosser, *La sottigliezza del disputare*, Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso, Firenze 1992.
- HUSS 2016: Bernhard Huss, *Diskursivierungen von Neuem: Fragestellungen und Arbeitsvorhaben einer neuen Forschergruppe*, Working Papers der FOR 2305 *Diskursivierungen von Neuem*, 1, 2016, Freie Universität Berlin.
- IMPERIALE 2015: Giovan Vincenzo Imperiale, *Lo stato rustico*, 2 volumi, a cura di Ottavio Besomi, Augusta Lopez-Bernasocchi e Giovanni Sopranzi, Roma 2015.
- LATOUR 2018: Bruno Latour, *Non siamo mai stati moderni*, prefazione di Giulio Giorello, traduzione dal francese di Guido Lagomarsino, Manocalzati 2018. [originale francese: *Nous n'avons jamais été modernes*, Essai d'anthropologie symétrique, Parigi 1991].
- MARINO 1966: Giambattista Marino, *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino 1966.
- MARINO ²1988: Giovan Battista Marino, *L'Adone*, 2 volumi, a cura di Giovanni Pozzi, Milano ²1988.
- MARINO 2011: Giovan Battista Marino, *Il Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele Duca di Savoia*, edizione critica e commentata a cura di Giuseppe Alonzo, Roma 2011.
- MARINO 2014: Giovan Battista Marino, *Dicerie sacre*, Introduzione, commento e testo critico a cura di Erminia Ardissino, Roma 2014.
- MARINO ³2018: Giovan Battista Marino, *Adone*, a cura di Emilio Russo, Milano ³2018.
- 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.
- PATTERSON 1970: Annabel M. Patterson, *Hermogenes and the Renaissance: Seven Ideas of Style*, Princeton 1970.
- POZZI 1973: Giovanni Pozzi, *Ludicra Mariniana*, in: *Studi e problemi di critica testuale* 6, 1973, pp. 132–162.

- QUINTILIANO 1975: Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, Zwölf Bücher, Lateinisch/Deutsch, herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn, 2 volumi, Darmstadt 1975.
- RAIMONDI 1978: Ezio Raimondi, *Poesia della retorica*, in: *Retorica e critica letteraria*, a cura di Lea Ritter Santini ed Ezio Raimondi, Bologna 1978, pp. 123–150.
- RUSSO/PIGNATTI 2004: Emilio Russo e Franco Pignatti, Gian Vincenzo Imperiale, in: *Dizionario Biografico degli italiani* 62, 2004.
- RUSSO 2008: Emilio Russo, *Marino*, Roma 2008.
- RUSSO 2016: Emilio Russo, *Le ricerche su G. B. Marino (1988–2013)*, in: *I cantieri dell'italianistica, Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10–13 settembre 2014)*, a cura di Guido Baldassarri et al., Roma 2016.
- SCHULZ-BUSCHHAUS 1985: Ulrich Schulz-Buschhaus, *Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs »Barock«*, in: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, a cura di Hans U. Gumbrecht e Ursula Link-Heer, Frankfurt a. M. 1985, pp. 213–233.
- SCHULZ-BUSCHHAUS 2000: Ulrich Schulz-Buschhaus, *Intertextualität und Modernismus bei Giovan Battista Marino. Interpretationen zu den »Idilli pastorali« La bruna pastorella und La ninfa avara*, in: *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, a cura di Joachim Küpper e Friedrich Wolfzettel, München 2000, pp. 331–357.
- SALVIATI 1585: *Dello Infarinato Accademico della Crusca, Risposta all'Apologia di Torquato Tasso Intorno all'Orlando Furioso, e alla Gierusalèm liberata*, in Firenze, Per Carlo Meccoli, e Salvestro Magliani, 1585.
- STIGLIANI 1627: Tommaso Stigliani, *L'Occhiale. Opera Difensiva Del Cavalier Fr. Tomaso Stigliani, Scritta in risposta al Cavalier Gio: Battista Marini. Dedicato all'Eccellentiss. Sig. Conte D'Olivarés*, In Venetia, 1627, Appresso Pietro Caramello.
- TASSO ²1977: Torquato Tasso, *Scritti sull'arte poetica*, a cura di Ettore Mazzalli, 2 volumi, Torino ²1977.
- TATEO 1983: Francesco Tateo, *La »bella scrittura« del Bembo e l'Ermogene del Trapezunzio*, in: *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca* 3.2, *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, Firenze 1983, pp. 717–732.
- TESAURO 1682: Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico, O sia, Idea dell'arguta et ingegniosa elocutione, che serve à tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica, esaminata co' principii del divino Aristotele, dal Conte D. Emanuele Tesauro, Cavalier Gran Croce de Santi Maurizio, e Lazaro. Accresciuta dall'Autore*

di due nuovi Trattati, cioè De' concetti predicabili, et Degli Emblemi. Con un nuovo Indice Alfabetico, oltre à quello delle Materie, In Venetia, 1682, Appresso Steffano Curti.

VILLANI 1630: Nicola Villani, L'Uccellatura di Vincenzo Foresi All'Occhial del Cavaliere Fra Tomaso Stigliani Contro l'Adone del Cavaliere Gio: Battista Marini E alla difesa di Girolamo Aleandro, in Venetia, Appresso Antonio Pinelli, 1630.

WARD 1992: James Olney Ward, Giambattista Marino and the Greek Literary and Rhetorical Tradition, University of California at Berkeley 1992. [Tesi di dottorato]

Ilaria Paltrinieri, *...quella mezzanità temperata di venusto e grave ch'altrui pare impossibile a conseguire...* La sonorità in Marino e i suoi legami con il Cinquecento, 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.c15085>