

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 1 / Issue no. 1

Giugno 2010 / June 2010

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 1) / External referees (issue no. 1)

Gian Mario Anselmi (Università di Bologna)

Eraldo Bellini (Università Cattolica di Milano)

Roberto Campari (Università di Parma)

Serena Cenni (Università di Trento)

Francesco Fiorentino (Università di Bari)

Guido Santato (Università di Padova)

Claudio Sensi (Università di Torino)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2010 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

<i>Per la citazione</i> Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)	1-2
--	-----

PALINSESTI / PALIMPSESTS

<i>Aristotele veneziano. Il “De republica” di Lauro Quirini e la tradizione politica classica</i> GUIDO CAPPELLI (Instituto de estudios clásicos sobre la sociedad y la política “Lucio Anneo Séneca”, Madrid)	5-35
<i>“Chiosar con altro testo”. Le Tre Corone per un commento rinascimentale ai “Topica” di Cicerone</i> GUGLIELMO BARUCCI (Università Statale di Milano)	37-67
<i>Misura, dis-misura e oltre. Traiettorie dell’ossimoro lungo Orazio, Giovenale e il Montale di “Satura”</i> CORRADO CONFALONIERI (Università di Parma)	69-91
<i>I fantasmi di Fellini. Citazioni e reinvenzioni cinematografiche ne “La città delle donne”</i> ROBERTO CHIESI (Cineteca di Bologna)	93-110

MATERIALI / MATERIALS

<i>Fra uncini e uncinati. Una parodia del “Furioso”</i> NICOLA CATELLI (Università di Parma)	113-123
<i>Amante di tutte, marito di nessuna. Marino nel “Maritaggio delle Muse” di Giovan Giacomo Ricci</i> GIUSEPPE ALONZO (Università Statale di Milano)	125-143
<i>La seconda visione. Wilde cita Balzac. I</i> SUSI PIETRI (École Nationale Supérieure d’Architecture, Paris)	145-154
<i>Metamorfosi e inversioni ironiche nella catena intertestuale: da Christopher Marlowe a Edith Sitwell</i> GIOVANNA SILVANI (Università di Parma)	155-166

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione – review] *La citazione. Atti del XXXI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 11-13 luglio 2003)*, a cura di G. Peron, Padova, Esedra, 2009
AMBRA MEDA 169-173
- [recensione – review] Susi Pietri, *La terra promessa del racconto. Stevenson legge Balzac*, Parma, Mup, 2009
FRANCESCA DOSI 175-181



GIUSEPPE ALONZO

**AMANTE DI TUTTE, MARITO DI NESSUNA:
MARINO NEL “MARITAGGIO DELLE MUSE”
DI GIOVAN GIACOMO RICCI**

1. Cenni biobibliografici su Giovan Giacomo Ricci

Perugino di nascita ma romano d’adozione, Giovan Giacomo Ricci rappresenta una delle figure meno avvicinate dalla critica e più difficilmente classificabili nel panorama poetico secentesco. Le scarse notizie biografiche di cui è possibile disporre (in buona parte riferite nel prologo editoriale alla *Thalia*, suo primo canzoniere) riferiscono di un letterato attivo e studioso fin da molto giovane benché colpito da una grave cecità. Ciononostante, a parte alcuni scritti minori documentati ma non pervenuti, si è oggi in grado di delineare con buona sicurezza la carriera poetica di questo scrittore. Dopo alcune presenze occasionali in sillogi epicediche o epitalamiche per personaggi illustri – in particolare si segnalano alcune poesie in morte del grande

accademico perugino Marco Antonio Bonciari ¹ Ricci esordisce autonomamente nel 1619 con il canzoniere *Thalia, ovvero gradi d'Amore*, edito a Ronciglione per Grignani e Lupis e dedicato a Virginio Cesarini². Affinando costantemente le proprie competenze letterarie, fin dallo studio perugino, e interessandosi sempre più alla nuova poesia secentista e ai grandi modelli del genere dei ragguagli (Caporali e Boccacini *in primis*), nel 1625, a Orvieto, il Ricci dà alle stampe per Fei e Ruuli il suo “poema drammatico”: il *Maritaggio delle Muse*.

L'opera, dedicata a Giulio Cesare Colonna di Palestrina, figlio di Francesco protettore e mecenate di Giangiacomo, si presenta come un ampio esperimento letterario a metà tra la commedia – in cinque lunghi atti – e il ragguaglio di Parnaso. La favola è, di per sé, esigua: protagonisti sono numerosi poeti antichi (Virgilio, Lucano e Seneca, “governatore”, ed Ennio, “decano”) e moderni (Dante, Petrarca, Bembo, Casa, Ariosto, Tasso, Marino e Guarini), introdotti da un prologo recitato dalla Poesia e accompagnati da altrettante figure attinte alla tradizione letteraria, tra cui satirici (Caporali, Berni, Aretino) e poetesse (la Sarrocchi e Vittoria Colonna). I poeti dunque ambiscono, attraverso protratti corteggiamenti e altrettanto enfatici discorsi di poetica, a sposare le nove Muse, ciascuno secondo la predilezione dovuta al proprio genere letterario di preferenza. Dopo aver subito rimproveri e consigli

¹ Sul Bonciari si veda almeno la voce curata da R. Negri in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1969, vol. XI, pp. 676-678. Poligrafo di umili origini della provincia perugina, il Bonciari, nato nel 1555, aveva intessuto rapporti con alcuni dei massimi intellettuali del tempo (Aldo Manuzio *iunior*, Angelo Grillo, Giusto Lipsio, Ericio Puteano, Federico Borromeo, Filippo Massini) e, da cattedratico di Lettere a Perugia e Accademico Insensato e Umoreista, aveva formato il fiore della civiltà umanistica locale; sui rapporti con Milano si può vedere R. Ferro, *Federico Borromeo ed Ericio Puteano. Cultura e letteratura a Milano agli inizi del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 344-352.

² Su Virginio Cesarini, oltre che alla voce di C. Mutini in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 1980, vol. XXIV, pp. 198-201, si può ora fare riferimento a E. Bellini, *Virginio Cesarini, Galileo e l'Accademia dei Lincei*, in *Umanisti e Lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Padova, Antenore, 1997, pp. 1-84.

da parte di Apollo, infine, i poeti, stabilite le coppie ideali (Dante-Urania, Petrarca-Talia, Ariosto-Calliope e così via), possono accedere alle nozze con le relative Muse.

Se già la struttura dell'opera presenta alcune originalità, come la personificazione, negli intermezzi tra un atto e l'altro, delle opere dei poeti personaggi, l'autentica innovazione ricciana risiede nell'uso sistematico e mimetico della citazione lessicale, ma soprattutto metrica degli scrittori protagonisti. I poeti che entrano sulla scena, infatti, si esprimono ciascuno secondo la consuetudine metrica e linguistica più congeniale alle opere da loro stessi prodotte: Dante parla dunque in terzine, Petrarca in sonetti, Ariosto e Tasso in ottave, Virgilio in esametri latini e così via. Questo intarsiato *pastiche* linguistico si completa con l'uso, da parte dei poeti specialmente nell'atto di autopresentarsi, dell'autocitazione letteraria: con "Io che dianzi cantai l'armi pietose"³ si apre l'intervento iniziale del Tasso, mentre Ariosto, di sé, affermerà: "suono ne' miei carmi / le donne, i cavalier, gli amori e l'armi", il tutto ovviamente incastonato in ottave; al severo Dante, dunque, spetteranno le terzine ("Nel mezzo sempre del cammin più dritto, / s'attraversa sentier scosceso e torto, / e con Amor si ficca odio e despitto"),⁴ mentre a Petrarca tocca addirittura una doppia sestina lirica, autentico *maximum* di complessità e rarità persino nel *Canzoniere*, qui ulteriormente complicata dagli echi citazionali (l'avvio è "Di prigion in prigion, di laccio in laccio").⁵

In questa congerie citazionistica, evidentemente i poeti non assurgono al ruolo di personaggi e veri e propri, ma finiscono stilizzati nella loro stessa strumentazione metrico-retorica, che li dipinge e avvolge in maniera totalizzante e stereotipa. Marino, in un simile contesto, svolge tuttavia la parte, colorita di un certo realismo lascivo e godereccio, di amante comune di tutte le

³ G. G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, Orvieto, Fei e Ruuli, 1625, p. 1 (I, 1).

⁴ Ivi, p. 75 (III, 1).

⁵ Ivi, p. 219 (IV, 8).

nove Muse: non ambisce insomma a sposarne una in particolare ma, in virtù di una scelta poetica proteiforme e plurigenere, mira, se così si può dire, ad amoreggiare con l'una e con l'altra indifferentemente e senza vincoli specifici e duraturi.

Dopo il buon successo del *Maritaggio*, che ebbe infatti altre due impressioni a Milano nel 1629 e a Venezia nel 1633, utili a immaginare l'eco del Ricci in realtà letterarie diverse ed eterogenee,⁶ la carriera letteraria del perugino prosegue e si evolve. La linea poetico-ragguaglistica matura nel 1632 con la pubblicazione congiunta, in due edizioni romane, della *Poesia maritata*, altro "poema drammatico" ambientato allegoricamente negli ambienti della poesia antica e in specie latina, e dei *Poeti rivali*, riduzione in poche carte del *Maritaggio delle Muse*. Rispetto al *Maritaggio*, però, i *Rivali* – che pur sempre rimangono un dramma enfatico e pressoché irrepresentabile –⁷ semplificano enormemente la complessità citazionistica dell'antecedente e, soprattutto, mutano il personaggio Marino da luminoso e brillante poeta pluriforme a megalomane e borioso capitano di un Parnaso che lo ridicolizza.

Nel 1635 esce, per i tipi romani di Robletti, la più completa operazione lirica del Ricci: i *Diparti di Parnaso*, che finalmente congiungono l'esperienza lirica d'esordio con il costante interesse per il genere del ragguaglio. Divise in sette libri e intramezzate da prose, le poesie dei *Diparti* – sonetti, canzonette, poemetti, madrigali per citare solo alcune forme metriche esperite – sono immaginate come prodotte e recitate da illustri poeti antichi e moderni, tra cui Marino. Questi, apparentemente biasimato nel prologo dell'opera come modello troppo lascivo ed eterodosso, viene tuttavia citato, ampiamente

⁶ L'opera è peraltro classificata nella biblioteca del Bernini, e dunque godette di buon successo e diffusione, cfr. A. Quondam, *Il barocco e la letteratura. Genealogia del mito della decadenza italiana*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco. Atti del convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000*, Roma, Salerno, 2002, p. 126.

⁷ Nonostante il proposito, enunciato dal Ricci stesso nel prologo ai *Rivali*, di comporre una sorta di riduzione del *Maritaggio* per renderlo proponibile alla scena teatrale.

celebrato nel corso della silloge. Sempre nel solco della poesia secentista e concettosa, infatti, sarà anche l'ultima grande prova ricciana, cioè il poema sacro su San Filippo Neri intitolato *L'oratorio eretto*, pubblicato a Roma nel 1643 e completato da altre liriche religiose sul medesimo argomento agiografico.

2. I primi passi poetici e amorosi del “*commune amante*” delle Muse

Scegliendo dunque Marino come protagonista moderno del “poema drammatico”, Ricci propone una scelta forse inevitabile ma sicuramente innovativa: il *Maritaggio*, infatti, rappresenta cronologicamente il primo esempio di opera ragguagliistica in cui il poeta napoletano appare nella posizione preminente di *exemplum* sintetico della letteratura moderna. Dando dunque prova di notevole lungimiranza (la dedica del *Maritaggio* è datata 18 agosto 1624), Ricci marca un significativo primato rispetto alle *Rivolte di Parnaso* di Scipione Errico, edite solo nel 1626, e persino in confronto alle prime polemiche sull'*Adone*,⁸ sorte anch'esse mentre Marino rientrava a Roma dopo la lunga esperienza parigina. D'altro canto, evidentemente, la prova del Ricci ben s'inseriva in quel nascente quadro di beatificazione poetica e biografica che la fazione accademica “marinista” andava mettendo a punto in quegli stessi anni, a cavallo con la morte del poeta stesso.⁹

Evidentemente, proprio questa estemporaneità ha determinato, rispetto agli altri poeti-personaggi del *Maritaggio*, una certa eccezionalità per il Marino: da questo classico ancora in affermazione, infatti, Ricci propone un

⁸ F. Guardiani, *Le polemiche secentesche intorno all'Adone del Marino*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, cit., pp. 177-197; E. Russo, *Marino*, Roma, Salerno, 2008, pp. 340-350.

⁹ M. Slawinski, *Agiografie mariniane*, in “Studi secenteschi”, XXIX, 1988, pp. 19-79; G. Raboni, *Geografie mariniane. Note e discussione sulle biografie seicentesche del Marino*, in “Rivista di letteratura italiana”, IX, 1991, 1-2, pp. 295-311.

reticolato citazionale meno evidente di quanto esperisse con un Tasso o un Ariosto, mentre, d'altro canto, tende ad insistere con più decisione sull'imitazione metrica, riservando a Marino una singolare varietà strutturale. E, non a caso, cifra dell'adesione critica che il *Maritaggio* offre al Marino non sarà tanto l'originalità creatrice ed inventiva, ma piuttosto l'eterogeneità e la plurivocità di una produzione poetica che rivoluziona e riorganizza il materiale di cui già dispone. Più che un personaggio stilizzato, il Marino del Ricci è un personaggio che stilizza e che avrà in Parnaso un ruolo strutturale non secondario.

Puntualmente, fin dalla sua prima comparsa sulla scena del “poema drammatico”, Marino è al centro di rilevanti attenzioni. Esprimendosi in sonetti e madrigali, infatti, egli si dichiara innamorato, con “stranio amor” multiplo e lascivo, di tutte le nove Muse, ma deve altresì gestire il suo desiderio erotico per Margherita Sarrocchi, che lo rifiuta, ma cui rivolge accorate preghiere d'amore:

“Da ogn’occhio a gli occhi miei face e stral viene,
 tende lacci ogni crin s'altrui son belle,
 son bellissime a me l'alme donzelle
 di Parnaso, e ciascuna il mio cor tiene,
 ché sol io tutte amo a un tempo solo,
 ché per istranio amor sol dal mio core
 un l'altr'amor non caccia, un duolo, il duolo [...].

Miseri amanti nel cui volto scritto
 quasi in libro a caratteri di sangue
 si legge il chiuso mal nel cor, che langue
 da l'istessa del duol penna trafitto;
 né meno appare de lo spirto afflitto
 a lettere di foco in fronte esangue,
 benché ascoso nel sen serpa qual angue
 l'incendio e ['] lagrimevole conflitto.

Ecco depinta, non che scritta a noi
 l'istoria ha del suo mal costei da fuore,
 e ne dan luce a gli altrui lumi i suoi:

ché senz'altra figura il sol pallore
 in volto giovanil dir certo puoi
 figura e geroglifico d'Amore".¹⁰

La passione per tutte le Muse – che naturalmente si carica di un tono sensuale e carnale ben oltre la sublimazione artistica – presenta evidentemente un poeta innovativo perché esercitato sulle più varie esperienze letterarie e dunque interessato a navigare più generi poetici. Come detto, l'autopresentazione del Marino è immersa in un mare di echi più o meno diretti ai modi della nuova poesia secentista, tanto sul piano del sensuale quanto sul campo dell'ingegnoso, con cui, in specie, vengono ripresi i motivi topici della fisiologia amorosa con notevole caricatura metaforica ed espressiva. Non sono solo i modi delle prime rime mariniane, qui, ad essere oggetto di una serrata citazione tematica: lo sono, più in generale, le espressioni di un secentismo ormai affermato, di cui Marino viene agevolmente considerato il più significativo e riconosciuto rappresentante.

Quanto alla presenza della Sarrocchi, con cui qui Marino dialoga, va premesso che, nella scena precedente, la poetessa che ora lo respinge aveva manifestato il proprio amore per Tasso; inoltre, Ricci, che pure evidentemente accenna al naufragio del rapporto amoroso tra Marino e la poetessa, lavora pur sempre su un tema, quello delle lodi alla Sarrocchi, presente nelle prime *Rime* mariniane.¹¹ Disegnando così, pur indirettamente, il noto conflitto poetico a distanza tra Marino e Tasso, Ricci s'insinua garbatamente nelle contemporanee polemiche sulla superiorità dell'*Adone* rispetto alla *Liberata*, riflettendo tuttavia la controversia in una fase ancora preliminare dell'epopea mariniana nel *Maritaggio*: un Marino, cioè, ancora grezzo, giovane amante napoletano della Sarrocchi, ancora angosciato dall'influenza dei modelli e autore di una

¹⁰ G. G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., pp. 7-8 (I, 4).

¹¹ Cfr. E. Russo, *Marino*, cit., pp. 70-71; *Lir. I, Pr. 7, Ri. 22*.

limitata produzione poetica sonettistica e madrigalistica, pur dalle ampie prospettive sperimentali.

3. *L'intervento della "Lira" e le prime consacrazioni in Parnaso*

Se il *Maritaggio* è, per Marino, la storia biografica di un'ascesa poetica, il passaggio dai deboli e occasionali sonetti del primo atto all'intervento della *Lira* personificata nel primo intermezzo rappresenta un transito confortante: qui, infatti, l'opera lirica del Marino interloquisce nientemeno che con l'*Africa* e il *Canzoniere* di Petrarca, con le *Rime* del Bembo e con il *Capitolo della corte* del Caporali. In questo significativo cenacolo, che riunisce i vertici canonici dell'epica latina, della lirica alta e della più umile tradizione realistica, l'opera del Marino rappresenterà l'esito moderno alla netta distinzione dei generi ritratta dagli interlocutori, dunque la proposta di una nuova poesia capace di mescolare l'antico con il moderno e l'alto con l'umile. All'eloquenza impegnata e selettiva dei grandi classici lirici del passato, ma anche ai vieti rimbrotti del Caporali contro i poeti moderni, la *Lira* oppone – esprimendosi in sonetti – uno statuto contrario, decisamente sbilanciato sulla difesa dell'oggi e fondato sul canone, tipicamente secentesco, del perfezionamento:¹²

“Riso ben move il vostro riso e'l pianto,
ché la novella a quell'antica lira,
che sordo il mondo, come cieco ammira,
non cede no, ma toglie il pregio e 'l vanto;
perché selvagge eran le genti e tanto
rustiche in quell'età ch'or si sospira,
placò il Tracio e 'l Teban l'asprezza e l'ira
col suon d'una testudine al suo canto.
Or auree corde a musici concenti
con plettri eburni d'accordar conviene
per lusingar le scaltre e sagge menti:

¹² F. Croce, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 192.

ma sì l'orecchie de' mortai pur tiene
 il rozzo suon di quei primieri accenti,
 ch'odon le striggi et odian le Sirene".¹³

Puntando l'attenzione sul gradimento del pubblico e non solo sul valore intrinseco della poesia, la *Lira* afferma, nell'oggi, la fruibilità tanto della nuova letteratura in continuo affinamento ingegnoso quanto dei versi antichi, ancora "rozzi" ma "primieri", dunque arcani, archetipici e per questo tuttora godibili. La disincantata e smaliziata preferenza per il gusto dei moderni, dunque, non comporta necessariamente il misconoscimento del sapiente magistero degli antichi.

Comincia con il secondo atto a dispiegarsi la variazione tipologica della poesia mariniana, non a caso al cospetto della presenza del Tasso. Marino, infatti, compare in abito pastorale quale rappresentante della nuova poesia boschereccia, in evidente tensione analogica con il suo *alter ego* Fileno:¹⁴ da successore e innovatore di Sannazaro, che lo inquadra come "novello pastor" non "selvaggio" ma "peregrino e stranio", Marino rivendica l'invenzione di una nuova bucolica che, esprimendosi in sonetti,¹⁵ cede agli amori furtivi e agli "immensi ardori" e, di più, diventa valvola di sfogo per un "amar civile" così ardente da risultare inesprimibile se non in sublimazione pastorale. Il tutto, ancora, è incastonato nella vicenda biografica del poeta, che ora, dichiarandosi lontano dalla culla napoletana, si mostra consapevole dei propri affinati e variegati mezzi espressivi:

"Non larva a me, non velo ai casti amori,
 e 'l rozzo ammanto di furtivo amante;
 benché in amando tante volte e tante

¹³ G. G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., pp. 30-31 (I, *Intermedio primo*).

¹⁴ Così come in G. B. Marino, *Adone*, IX, 52-91.

¹⁵ Dunque, molto probabilmente, Ricci farebbe riferimento all'esperienza mariniana delle *Rime boscherecce*, piuttosto che alle premature *Egloghe* o ai più avanzati idilli della *Sampogna*.

si fecer belve i dei, non che i pastori;
 ma per isfogar ben gl'immensi ardori,
 se non con altri, almen con fere e piante,
 e perché in stil più puro e pianga e cante,
 boscareccio cantor vo fra gli allori [...].

Là, su le rive anch'io del bel Sebetò
 ebbi cuna, ove nido han le Sirene,
 sì che acceso a cantar cantai le pene
 e l'amorose gioie, or tristo, or lieto;
 or che più dolce stato e più quieto
 le selve mi promettono più amene,
 fatto pastor tra l'erbe e tra l'arene,
 l'orme qui seguò del pastor d'Admeto,
 e 'n boscareccio e pastorale ammanto
 con più basso ma più gradito stile
 l'alta beltà de le mie Dive io canto.

Ché più semplice canto è più gentile,
 ond'io Marino al nome esser mi vanto
 selvaggio amante, e ne l'amar civile".¹⁶

La reazione del Sannazaro e del Tasso – che parla autorevolmente in ottave – alla rivoluzione del Marino boscareccio non è positiva, anzi rappresenta la conservazione di chi non ammette alcuna contaminazione tra i generi. Così Sannazaro:

“Tu se' giunto, Marin, quasi 'l millesimo
 fra' poeti e' pastor, né vorrai cedere
 ai primi, a noi! Questo giamai non cresimo,
 che con sì vario stil gli allori e l'edere,
 anzi ogni Musa cerchi scaltro togliere
 e l'amor co' l'onor di tutti ledere”.

Con Tasso, inevitabilmente, il conflitto si sposta sul piano della produzione eroica e, come avverrà nelle *Rivolte* dell'Errico, sul primato nell'amore per Calliope conteso tra la *Liberata* e l'incompiuta *Distrutta* del

¹⁶ G. G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., pp. 37-38 (II, 2).

Marino;¹⁷ Tasso dunque ammonisce Marino come imitatore “troppo audace” e “troppo ardente” perché

“i miei pregi emulando co’ tuoi vantì,
Tito a Goffredo aguagli, onde rimbomba
la tua Gierusalem ne la mia tromba”.¹⁸

La replica del Marino è indizio di autonoma e compiuta maturazione poetica: appellandosi infatti a un giovanile magistero del Tasso da lui ricevuto, il poeta napoletano, con il tono – effettivamente riscontrabile nelle sue epistole – dell’eterno perseguitato, si scaglia contro l’invidia dei poeti passati, accusati di ordire una congiura contro le innovazioni dei moderni.

Dopo la discussa consacrazione del Marino boschereccio, non può mancare la comparsa del Marino marittimo, in veste piscatoria, procedendo dunque con le innovative e variegata esperienze oggettivate nelle sezioni della *Lira*. Dopo aver introdotto Marino con il consueto gioco sul nome del poeta e sul suo richiamo al “mar”, Ricci si esercita su un tema tipicamente mariniano, cioè l’analogia equorea tra Muse e Sirene,¹⁹ il che gli permette di riproporre, sempre in sonetti, un canto in lode di più amanti (“O del mio mar bellissime Sirene”). Questa volta l’interlocutore in scena è Boccaccio, che, svolgendo nel *Maritaggio* il ruolo di poeta mezzano, concepisce più distintamente l’operazione poetica ibrida e variegata del Marino e, di conseguenza, lo accoglie in Parnaso con notevole positività e con precisa identificazione critica:

“Parmi il Marino, è desso certamente,
ma dianzi era pastore, e di pastore
un pescator s’è fatto immantimente:
tu se’ Proteo, Marin, ch’a tutte l’ore

¹⁷ S. Errico, *Le rivolte di Parnaso*, a cura di G. Santangelo, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 1974, pp. 125-129 (III, 4).

¹⁸ G. G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., p. 39 (II, 2).

¹⁹ Cfr. *Lir.* III, *Am.* 136, 110-112.

non ch'ogni dì cangi abito e sembiante,
né so per qual istranio e nuovo umore".²⁰

Consacrato da Boccaccio – ma non ancora da Tasso – come poeta proteiforme ma sostanzialmente amoroso, Marino può ora ambire a raffinare il proprio canto per elevarlo direttamente alle singole Muse e in forma più impegnativa. Ecco dunque, ormai nel terzo atto, che la scena s'interrompe per lasciare spazio e gloria all'accorata canzone *A le Muse del Marin commune amante*. La canzone, elaborata in dodici strofe di cui nove consacrate a una ciascuna delle Muse, suona come il volontaristico appello di un poeta desideroso d'ispirazione nuova e varia o, ancora, dello scrittore alla ricerca di un genere letterario, più o meno illustre, a lui congeniale. Che, comunque, Marino prediliga un canone di contaminazione e innovazione dei generi, è chiaro nell'ultima strofa, quando, con quasi greve lascivia, si offre a una qualsiasi delle Muse – che, con topica e sottile profanità, sono “vergini” e “celesti” –²¹ purché lo ispiri:

“Voi, vergini sovrane,
io tutte umile inchino, adoro amante;
nulla, o celesti Muse,
o 'l suo mi nieghi, o l'amor mio ricuse,
né vi paian d'amor le guise strane,
ch'io tante ami, se belle anco son tante
d'anima e di sembiante;
paia ben strano, e sia,
se non sarà fra tante una a me pia”.²²

Non a caso, dopo la canzone del Marino, le obiezioni sulla supposta tendenza al plagio e alla prostituzione intellettuale del poeta non sono elevate da un Tasso o da un Sannazaro, ma dall'Aretino, cui spetta il ruolo di

²⁰ G. G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., pp. 88-89 (III, 4).

²¹ Si ricordi, già in G. B. Marino, *Adone*, III, 40; *La Lira*, III; *Cap.* 19, 7.

²² G. G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., p. 117 (III, 6).

“maldicente comune”. Per Marino, finalmente sublimato da sonettista occasionale a impegnato poeta di canzoni, le critiche non sono che ingiustificate maldicenze e, dunque, la maturazione letteraria non può che avvicinarsi a un riconosciuto compimento.

4. *L'affermazione dell'“Adone” e l'esperienza satirica*

In questa prospettiva perfezionante, dunque, Ricci mette da parte i possibili rischi dovuti alle polemiche e alle censure e, nel terzo intermezzo, fa entrare in scena, “vestito dei colori dell'iride e con corone di lauro in testa e in mano”, l'*Adone*. Il neonato poema mariniano, così pomposamente e vitalisticamente personificato, calca la scena con il *Furioso*, “in forma d'uomo a cavallo”, con la *Liberata*, “in forma d'uomo togato”, e persino con l'*Eneide*, “in abito di donna bellicosa sul cavallo di Troia”:²³ già questo elenco di interlocutori chiarisce sufficientemente la consacrazione dell'*Adone*, poema erotico-mitologico, a moderna punta di diamante del più illustre canone eroico ed epico-cavalleresco, da cui, ormai superata ed incompiuta, si espunge definitivamente ogni riferimento alla *Distrutta*. Lo screzio, ormai di scuola, tra il *Furioso* e la *Liberata*, con cui si apre l'intermezzo, è improvvisamente interrotto dal sopraggiungere dell'*Adone*, che occupa immediatamente la scena rivendicandovi un ruolo da protagonista:

“Io tra gli arringhi e ne' trionfi vostri
 sedrò negletto? e quando a me men piace,
 e dove avvien ch'alto valor si mostri,
 da' guerrieri poemi io starò in pace?
 Tenera penna con lascivi inchiostri
 mi scrisse, è ver, ma stile ho ben capace
 di duci e d'armi, e suonan le mie carte

²³ Ivi, p. 152 (III, *Intermedio terzo*).

l'armi d'Amor, se voi l'armi di Marte".²⁴

Complice anche la densità di echi citazionali, l'*Adone* si presenta sì quale fermo innovatore, ma anche come onesto debitore di una tradizione precedente. D'altro canto, però, citando direttamente il proemio del poema mariniano,²⁵ l'affermazione preminente è quella del riuso del genere del poema a scopi erotico-mitologici, rinviando ad altre potenziali capacità scritte e lo stile epico e il poema eroico.

Per questa acuta distinzione di ruoli, ma anche in virtù di una sana unità dei moderni contro gli antichi, il poema mariniano riceve un'accoglienza calorosa dal *Furioso* e dalla *Liberata*, che gli riconoscono immediatamente alcune virtù fondamentali: la vivida e mostruosa ampiezza ("poema giganteo, mostro giocondo"), l'acuta vena ingegnosa, la pomposa leggiadria ("viene, leggiadro Adone, Adon / pomposo") e, non ultima, la dotta e iridata imitazione ("iride de' poemi, e vario e vago"), capace, "in picciol campo" (cioè partendo da un tema esiguo), di farsi "miracol", anzi "tesoro" dei poemi.²⁶ Addirittura, la *Liberata* condisce il proprio encomio all'*Adone* con espressioni così caricate da sembrare direttamente citate dalle lettere in cui Marino affermava la superiorità del proprio poema rispetto a quello del Tasso: "e più ch'uomini tu cantando Dei, / più ch'opra umana, opra celeste sei".²⁷ Si completa, così, la condivisa e gloriosa *entrée* del nuovo scrittore, mediante la sua opera di punta, nel "bel triumvirato de' poemi".

Raggiunta dunque la gloria del pieno riconoscimento in Parnaso, il personaggio Marino, com'è nella sua indole, rivendica maggior spazio. A

²⁴ Ivi, pp. 157-158.

²⁵ Cfr. G. B. Marino, *Adone*, I, 9, 7-8: "né sdegnarà che scriva / tenerezze d'amor penna lasciva".

²⁶ G. G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., pp. 158-159 (III, *Intermedio terzo*).

²⁷ Si ricordi G. B. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, p. 395, lettera 216.

questo punto, però, Ricci ne complica il percorso e, riproducendo evidentemente alcuni momenti della biografia mariniana, prima fa imprigionare il poeta da Apollo per aver ecceduto in lascivia amorosa, poi, una volta libero, gli fa vestire i panni del tagliente autore di satire o, meglio, di fischiate. La parentesi del Marino satirico e imprigionato richiama l'esperienza torinese e il conflitto con il Murtola anche sul piano espressivo: Ricci, infatti, cita la topica metafora delle catene d'amore e di prigionia²⁸ e, soprattutto, propone una mimesi del Marino della *Murtoleide*.

L'esordio sulla scena del Marino satirico, tra volgari rime in *-azzo* e numerosi versi sdrucchioli, propone il tema generico della denuncia dei potenti. Rispecchiando in Parnaso le stesse invidie e i favoritismi della corte, l'invettiva del Marino tocca direttamente Apollo e, antifrasticamente rispetto alla cornice del *Maritaggio* stesso, le Muse, ridotte a cortigiane. La sfuriata del Marino, che raccoglie l'immediato e scontato consenso del Caporali ("Questo è 'l Marin, che rotto ha qualche maglia / di quella gabbia, che i poeti tiene"),²⁹ prosegue e approfondisce, oltre ai motivi soliti, anche un più interessante discorso teorico sulle modalità del dire satirico, di cui sono condizioni necessarie l'esperienza di vita, specie a corte ("io ne ragiono per esperienza"), l'espressionismo sferzante ("dirò male") e l'utile finalità morale ("farò bene").

È chiaro che la *verve* faceta e satirica del Marino – che gli veniva comunemente riconosciuta dai primi biografi –³⁰ rappresenta, nel ritratto mariniano del *Maritaggio*, l'esercizio dovuto in un genere letterario problematico ma imprescindibile per lo scrittore che, amando tutte le Muse,

²⁸ G. G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., p. 224 (IV, 8).

²⁹ Ivi, p. 254 (V, 3).

³⁰ G. B. Baiacca, *Vita del Marino* [1625], in G. B. Marino, *L'Adone*, a cura di M. Pieri, Trento, La Finestra, 2004, vol. III, p. XC; G. F. Loredano, *Vita del Marino* [1633], in *Bizzarrie accademiche con altre composizioni*, Venezia, Curti, 1684, vol. I, p. 305; cfr. naturalmente M. Guglielminetti, *Il Marino burlesco*, in Id., *Tecnica e invenzione nell'opera di Giambattista Marino*, Messina-Firenze, D'Anna, 1964, pp. 59-105.

ambisce anche alla più pungente Talia. Del resto, oltre alla *Murtoleide*, era ben nota, del Marino, una produzione satirica estravagante,³¹ oltre alla parentesi anticortigiana del Fileno adoniano e, almeno, il festoso e lascivo canto di Talia nel finale del settimo canto del poema.³² Non a caso, Marino chiude il suo intervento satirico facendo non solo una palinodia rispetto alla poesia alta, ma persino un appello alla memoria di Tacito, garante dell'autonomia dal potere, ma più che mai discusso nel dibattito storico e retorico secentesco:³³

“Io mutar voglio e megliorar ben quanto
scrissi con tante eroiche rime intorno
a la finta lor gloria e 'l falso vanto,
purché mentre apro gli occhi al vero e 'l giorno,
purché mentre io la palinodia canto,
suoni Cornelio Tacito il suo corno”.³⁴

Per quanto, in effetti, Marino produca nella *Galeria* un elogio di Tacito, questa affermazione pare decisamente eccessiva. E infatti il Ricci fa immediatamente intervenire prima il Caporali, che smentisce Marino su questa millantata ispirazione tacitiana (“ben si conosce, che non hai avuto / tu di Cornelio Tacito la guida”), e poi Batto spione, che chiude la scena invitando il poeta a recarsi, libero, da Apollo, “se legato venir non vuoi più tosto”. Così, con un richiamo all'ordine che fa risvegliare da un contesto carnevalesco, Marino riprende la sua strada verso l'affermazione poetica.

³¹ Una ricostruzione sulla genesi, la circolazione e la vicenda censoria di questi testi è dettagliatamente reperibile in C. Carminati, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008, in part. pp. 3-236.

³² Cfr. G. B. Marino, *Adone*, VII, 229-250.

³³ E. Bellini, *Agostino Mascardi tra 'ars poetica' e 'ars historica'*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, pp. 227-241; C. Carminati, *Alcune considerazioni sulla scrittura laconica nel Seicento*, in “Aprosiana”, X, 2002, pp. 91-112; Ead., *Ancora sulla “polemica intorno alla prosa barocca”*, in “Studi secenteschi”, XLV, 2004, pp. 436-446.

³⁴ G. G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., p. 255 (V, 3).

5. *Il compimento dell'egemonia e della cittadinanza poetica*

Il reinserimento del Marino nel contesto della corte di Parnaso avviene con un sonetto di ulteriore palinodia e, in tal senso, sembra ritrarre il poeta nell'atto di approdare, maturo, alla corte francese. Implorando perdono per lo sviamento satirico, dunque, Marino si rivolge ad Apollo con la dovuta umiltà del cortigiano che, conscio dei propri mezzi poetici, sa bene che mai la corte potrà rinunciare a lui: “se tu l'arco deponi e le quadrella, / la lingua che fu strale, un arco or sia”. Puntualmente, la riammissione del Marino in Parnaso è caricata da Apollo quasi con un eccesso di onori supplementari, che non solo consegnano ufficialmente al poeta l'amicizia di tutte le Muse – quale omaggio in cambio all'assenza del “nodo marital” con una sola di esse – ma gli attribuiscono il ruolo di “idolo de le Muse” e persino di “idolo d'Apollo unico e solo”.³⁵

L'Apollo che, nei *Ragguagli* del Boccalini, rimproverava il Marino per le scaramucce con il Murtola, ora lo conduce all'apoteosi della propria legittimazione letteraria in Parnaso. Né è, questo, il Marino dell'Errico, che ambirà a Calliope e si accontenterà, dopo le macchinazioni del Caporali, di godere di Erato;³⁶ per il Marino del Ricci, al contrario, l'amore di tutte le Muse è l'ambizione primaria, anzi la cifra costitutiva della sua proposta poetica: non una progressiva sublimazione dai generi umili a quello supremo dell'epica, ma un simultaneo e paritetico esercizio di tutti, ciò che, come conseguenza diretta, sovverte le gerarchie poetiche tradizionali e, soprattutto, ne mescola e contamina i vari livelli.

Proprio il carattere magmatico e insondabile dell'oceano poetico del Marino è il motivo encomiastico dell'epigramma dettato da Apollo stesso per

³⁵ Ivi, pp. 272-273 (V, 5).

³⁶ S. Errico, *Le rivolte di Parnaso*, cit., pp. 168-169 (V, 7).

l'iscrizione del poeta nei libri delfici. Vi dominano, ancora, gli echi più evidenti ai modi della nuova poesia, dalla celebrazione dell'ingegno alla lode per il preziosismo ricercato, dall'encomio per la profusione di versi fino all'ammirazione per la loro tensione morale al "ciel":

“Un mare è 'l gran Marin, un ampio mare
ch'al ciel s'inalza e si dilata in terra,
un mar l'ingegno suo sì vasto appare,
ch'ogni ricchezza et ogni ampiezza serra;
le gemme sue son vere gemme e rare,
da' suoi tesor ogni tesor diserra
il mar de le Sirene, il mar profondo,
il nuovo mare e 'l suo del nuovo mondo”.³⁷

Acquisita ormai una cittadinanza onoraria nella corte di Parnaso, Marino assume il ruolo di “idolo” e capitano esortando la gente delfica a radunarsi per le imminenti feste di nozze tra i poeti e le Muse, ma soprattutto annuncia le celebrazioni esprimendosi, dopo tanti sonetti e madrigali, in illustri ottave: è, questo, l'indice di una maturazione poetica conclusa nell'escursione e nell'esercizio di tutti i metri e tutti i generi. È il compimento di un elaborato ma glorioso romanzo di formazione: quello del giovane poeta d'occasione che, sperimentando e a volte deviando, arriva infine a dirigere il grande coro di Parnaso:

“Vengan le Grazie omai da Cipro e Delo
a render grazie in stil più dolce e grato,
cantin le Muse oggi co' nuovo zelo,
le Sirene del mar le siano a lato,
dall'aria i Cigni e i bei Spirti dal Cielo,
ch'io muto e roco, immobile, abbagliato
taccio, e pur veggio attonite e confuse
Grazie, Cigni, Sirene e Spirti e Muse”.³⁸

³⁷ G. G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., p. 274 (V, 5).

³⁸ Ivi, p. 275.

Approda così a conclusione l'evoluzione del personaggio Marino nel "poema drammatico" del Ricci. Marino, finalmente incoronato amante comune delle Muse, non parteciperà alle loro nozze se non come banditore e capitano: il ruolo di poeta proteiforme, appositamente creato per lui in questo nuovo Parnaso, lo esime dalla selezione e dallo sposalizio con una specifica Musa e anzi, con sottile lascivia, lo ammette a potenziale goditore delle consorti altrui. Nell'ultima scena, pur indicato tra i soggetti presenti, Marino dunque non interviene direttamente, e si limita ad ammirare con compiaciuta estraneità le celebrazioni nuziali. La vicenda del Marino, del resto, si era conclusa già con la sua consacrazione letteraria e con la sua demiurgica *vis* riformatrice dell'intero Parnaso, così come la vita del poeta storico si era conclusa, dopo aver condizionato intellettualmente corti e accademie, con l'eredità rivoluzionaria di una polemica mai sopita.

Copyright © 2010

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*