

SCUOLA NORMALE SUPERIORE PISA

CLASSE DI LETTERE

Corso di Perfezionamento in Discipline Filologiche e Linguistiche
Moderne

Il teatro sulla scena del testo

L'Adone di Giovan Battista Marino e le feste di corte

RELATRICE

Chiar.^{ma} prof.^{ssa} LINA BOLZONI

CANDIDATA

dott.^{ssa} MARZIA CERRAI

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Écloses pour nous sous des cieux plus beaux

(Charles Baudelaire, *La Mort des amants*, da *Les fleurs du mal*)

INDICE

Introduzione.....p. 1

Capitolo primo

Adone a teatro. Rassegna degli episodi festivi delle corti italiane e francese presenti nel poema.....p. 12

1.1 *L'incontro con la Lusinga e il melodramma (canto VII)*.....p. 15

1.2 *L'isola di Polidora a Torino (canto IX)*.....p. 30

1.3 *I giochi pirotecnici alla corte papale (canto IX)*.....p. 40

1.4 *Lo scambio delle Principesse sul fiume Bidassoa (canto X)*.....p. 50

Capitolo secondo

Il XVII canto dell'Adone e le descrizioni fiorentine delle feste per Maria de' Medici.....p. 68

2.1 *Il contributo di Giovan Battista Marino*.....p. 79

Capitolo terzo

Le armi e gli amori. Il duello tra uomo e donna e la metafora della guerra d'amore nel XX canto.....p. 95

Capitolo quarto

Il mondo come teatro e il teatro come specchio della poesia nel V canto.....p. 173

4.1 *Il genere teatrale scelto da Marino*.....p. 178

4.2 *La struttura teatrale scelta da Marino*.....p. 186

Bibliografia.....p. 198

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

- Figura 1: Niccolò Tornioli, *Macchine per la festa a Monte Giordano per l'elezione di Ferdinando III*, 1637, Incisioni di I. Ciamberlano.....**p. 46**
- Figura 2: Valerio Marucielli, *Il matrimonio di Luigi XIII*, 1627 (Broom Hall, Coll. Lord Elgin).....**p. 64**
- Figura 3: Peter Paul Rubens, *Lo scambio delle principesse sulla Bidassoa*, 1622-25 (Parigi, Louvre).....**p. 65**
- Figura 4: Anonimo, incisione acquerellata per il volume *Les Amours du Roy et de la Reyne: Lo scambio delle principesse sulla Bidassoa*.....**p. 66**
- Figura 5: Peter Paul Rubens, *Lo sbarco di Maria de' Medici a Marsiglia*, 1622-25 (Parigi, Louvre).....**p. 69**
- Figura 6: Matthieu Mérian, *Carosello in Place Royale*, 1612 (Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Qb1 1612).....**p. 120**
- Figura 7: *Gli ambasciatori polacchi*, Arazzo Valois, Firenze Uffizi.
Rappresentazione del balletto di Apollo, organizzato alla corte francese dei Valois in occasione delle feste del 1565.....**p. 133**
- Figura 8: Anonimo, incisione acquerellata per il volume *Les Amours du Roy et de la Reyne. La sala del Louvre apparata per il ballo di nozze di Luigi e Anna in presenza della regina Maria*.....**p. 136**
- Figura 9: *La quintana di Enrico III*, Arazzo Valois, Firenze Uffizi.
Rappresentazione della quintana allestita a Parigi nel 1581 in occasione delle nozze del duca Joyeuse.....**p. 150**
- Figura 10: Anonimo, affreschi della *Festa in onore di Maria de' Medici nel*

<i>giardino di Valfonda. Il carro di Poliziano e la giostra del Saracino, primo</i>	
<i>decennio XVII sec., Palazzo Giuntini di Valfonda, Sala degli Stucchi.....</i>	p. 153
<u>Figura 11:</u> <i>Anonimo, Balletto o carosello finale in Place Royale (Parigi,</i>	
<i>Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Qb1 1612).....</i>	p. 170
<u>Figura 12:</u> <i>Il monte d'Elicona. Scena per il quarto intermezzo della</i>	
<i>Pellegrina (Parigi, Louvre, Cabinet des dessins).....</i>	p. 175

INTRODUZIONE

Un'abbondante produzione di studi specialistici ci ha educato a considerare l'attività teatrale del Cinquecento e del Seicento come un'espressione emblematica della società e della cultura dell'epoca¹. L'intera società è coinvolta nella produzione teatrale ed, anche se con modalità e fini differenti, principi e istituzioni religiose ne fanno uno strumento di forte propaganda politica.

Prima però di qualsiasi riflessione sul ruolo culturale e sociale di un tale fenomeno, occorre definire la natura dell'oggetto di indagine: il teatro dei secoli XVI e XVII, infatti, è una forma aperta, che comprende al tempo stesso la tragedia, la commedia e la pastorale, ma anche la nuova forma del melodramma, i balletti, gli intermezzi e, oltre ancora, i banchetti allestiti per gli spettatori, i tornei, le corse, i caroselli, le processioni, i giochi pirotecnici. Pertanto la categoria di *teatralità barocca*, più che il termine *teatro*, costituisce, rispetto al *nostro* concetto di teatro, una formula più adatta per esprimere un tale complesso fenomeno culturale.

Le varie forme della teatralità barocca trovano un'unità formalizzante nella festa, in cui, come in un'effimera architettura, si intrecciano e si alternano i diversi generi di arti, culture e saperi. Le feste (spesso organizzate per celebrare nascite, matrimoni e compleanni di corte o l'arrivo di importanti personaggi) offrono il tema conduttore per ogni forma di spettacolo, ne condizionano la scelta dei soggetti e ne condensano la rappresentazione in un tempo circoscritto².

Il fasto e l'artificiosità degli eventi spettacolari, che scandiscono le date memorabili del calendario, sono lo specchio diretto del potere e della ricchezza della persona che ha voluto e reso possibile ogni cosa. Per questo le cerimonie festive

¹ Importanti riflessioni sul ruolo del teatro nella società del diciassettesimo secolo in JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna, Il Mulino, 1985 e JEAN ROUSSET, *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*, Bologna, Il Mulino, 1985

² FABRIZIO CRUCIANI, *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, in «Biblioteca teatrale», 1972 (5), pp. 1-16; F. CRUCIANI, FERDINANDO TAVIANI, *Discorsi preliminari per una ricerca in collaborazione*, in «Quaderni di teatro», II (1980), n. 7, pp. 31-66; SILVIA CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1999; CLAUDIO BERNARDI, *La festa e le sue metamorfosi*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno. Cinquecento Seicento*, Vol. I, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000.

finiscono per coincidere spesso con l'elaborazione e la dichiarazione di un programma politico e sono strumento di celebrazione dell'ordine costituito³.

L'attività spettacolare, ad esempio, svolta da Maria de' Medici durante la sua reggenza alla corte parigina è emblematica, anche se assolutamente non esclusiva, per conoscere tale strategia di comunicazione. Gli studi condotti da Sara Mamone hanno ripercorso la vicenda di questa regina⁴, nipote di Caterina de' Medici (come lei promessa sposa a un re Francese), che, dopo la morte di Enrico IV, diviene reggente fino alla presa del potere del figlio Luigi XIII.

Maria de' Medici si affaccia sulla storia attraverso una complessa e variegata architettura festiva (organizzata a Firenze dallo zio Ferdinando de' Medici) che la celebra come la nuova portatrice di pace e come la legittima custode della fede cattolica in terra di Francia: un fastoso banchetto organizzato nella Sala dei Cinquecento in Palazzo Vecchio, due commedie in musica e un vero e proprio trionfo marino che la accompagna dal porto di Livorno fino a Marsiglia.

Forte del modello di Caterina de' Medici e cultrice della tradizione fiorentina, Maria ricorrerà ad imprese spettacolari per sottolineare, celebrare, ricordare ogni evento della propria reggenza, dalla morte di Enrico IV, all'unione (attraverso un duplice matrimonio) tra la Casa Reale francese e quella spagnola⁵.

In questo rapido tratteggio del clima storico-culturale (che nel corso del lavoro cercherò di approfondire con esempi ulteriori) si apre il primo spiraglio sulla figura del Cavalier Giovan Battista Marino, scrittore, ma anche uomo di corte, presto entrato (nel 1604) a far parte del seguito del Cardinale Pietro Aldobrandini, con il quale si sposta tra la corte papale di Roma e quella sabauda di Torino, dove assiste e partecipa anche attivamente a feste carnevalesche e a celebrazioni di matrimoni e compleanni. La sua testimonianza del fervore spettacolare che anima le corti europee prosegue anche a

³ FRANCES A. YATES, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1990; cfr. anche i vari saggi raccolti nei tre volumi dal titolo *Les fêtes de la Renaissance. Journées internationales d'étude (Abbaye de Royaumont, 8-13 Juillet 1955)*, Études réunies et présentées par Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1973.

⁴ SARA MAMONE, *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici. Ricerca iconografica di Sara Mamone; fotografie di Francesco Venturi*, Milano, Silvana Editoriale, 1988

⁵ Oltre agli studi di Mamone cfr. DEBORAH MARROW, *The Art Patronage of Maria de' Medici*, University of Pennsylvania, Ann Arbor, 1978 e i recenti saggi raccolti in *Le "Siècle" de Marie de Médicis. Actes du séminaire de la chaire rhétorique et société en Europe (XVI^e-XVII^e siècle) sous la direction de Marc Fumaroli*, a cura di Françoise Graziani e Francesco Solinas, Torino, Edizioni dell'Orso, 2003.

Parigi (a partire dal 1615), dove l'attività di Maria de' Medici e quella del figlio Luigi XIII danno avvio ad una serie di eventi memorabili⁶.

Se, come scrive Sara Mamone, la storia dello spettacolo è una disciplina senza soggetto⁷, perché ogni singolo evento spettacolare è un *unicum* irriproducibile, a cui si accede da molteplici punti di vista spazio-temporali, la ricostruzione dell'insieme complesso di fenomeni che concernono la rappresentazione, ci riporta sempre nel campo dei documenti sia letterari che figurativi. In questa ottica, allora, anche il lavoro poetico diviene fonte documentaria, e non solo per contribuire ad una storia della materia, ma anche per cercare di capire come la spettacolarità dell'epoca impressioni le altre produzioni culturali e dialoghi con generi diversi.

L'efficacia encomiastica degli eventi spettacolari, organizzati nelle corti di tutta Europa, era affidata, oltre all'esecuzione del programma vero e proprio dei festeggiamenti, ad un nutrito numero di opere letterarie e figurative (spesso i due elementi erano complementari e legati fisicamente l'uno all'altro), frutto del lavoro di scrittori e artisti di corte, che registravano minuziosamente ogni ciclo spettacolare. Si tratta di una produzione a buon diritto dimenticata, per il suo scarso valore letterario, ma fonte indispensabile per la ricostruzione storica della materia ed efficace per la valutazione del peso effettivo del fenomeno teatrale.

Nelle intenzioni degli autori gli eventi svoltisi nel tempo circoscritto della festa dovevano diventare memorabili, al di là dei confini geografici e temporali, per la loro ricchezza, varietà, artificiosità e complessità di realizzazione. Per questo le descrizioni ufficiali altro non sono che rassegne ripetitive delle parate dei nobili di corte, dei loro carri trionfali, delle divise, delle bardature dei cavalli e dei cartelli di accompagnamento. L'oggetto di indagine di questa produzione non è tanto l'episodio performativo in sé, quanto il contesto in cui esso ha preso corpo e la struttura che lo ha

⁶ Nonostante la sua stesura risalga agli inizi del secolo scorso, rimane fondamentale per la ricostruzione biografica di Marino il lavoro di ANGELO BORZELLI, *Storia della vita e delle opere di G. B. Marino*, Napoli, Tipografia degli artigianelli, 1927; cfr. anche il più recente GIORGIO FULCO, *Giovan Battista Marino*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. V. *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno, 1997.

⁷ S. MAMONE, *Dèi, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003.

ospitato: ad esempio la perfetta resa mimetica dell'ingegneria utilizzata per lo spettacolo, l'abilità dei suoi protagonisti e lo stupore e la meraviglia provocati sul pubblico.

Oltre a questa produzione letteraria, che potremmo definire di *grado zero*, esiste poi una ricca cornice di letteratura encomiastica, dai più elevati intenti artistici, che celebra l'occasione da cui la festa ha preso origine e, in una forma in cui realtà e mito diventano indistinguibili, esalta il significato allegorico-simbolico dei fatti. Così come la festa ed il teatro si appropriano di storie, situazioni, temi, che appartengono alla letteratura, questa riutilizza elementi caratteristici dell'attività performativa: sirene, fontane, fuochi d'artificio, balli, oggetti della letteratura, quanto della festa cinque-seicentesca, sono indici più di un preciso gusto, che di un genere di appartenenza. Spettacolarità e letteratura contribuiscono in egual modo a trasformare i protagonisti della storia in protagonisti del mito, sia questo scritto o rappresentato⁸.

E qui entra per la seconda volta la figura di Marino, che, oltre a partecipare attivamente alla realizzazione di rappresentazioni teatrali, trionfi e caroselli, è autore di numerosi componimenti di carattere encomiastico in cui i confini tra tradizione letteraria e nuove forme spettacolari, vedremo, sono difficilmente tracciabili.

Un'importante lezione metodologica ci viene offerta dallo studio condotto da Frances Yates su un ciclo di arazzi, conservati agli Uffizi, in cui troviamo raffigurata una serie di episodi festivi, organizzati in varie occasioni alla corte francese di Caterina de' Medici. Basati su disegni originali francesi, ma opera di un artista fiammingo, gli arazzi costituiscono un documento sulle forme della magnificenza alla corte dei Valois (tornei figurati, quintane in maschera, feste acquatiche, balletti mitologici) e ci testimoniano una certa propensione alla ri-traduzione di tali eventi in altre forme⁹.

Inoltre le letterature spagnola, francese e italiana accolgono le testimonianze di usi e costumi festivi dell'epoca, e se, a tal proposito, è ovvio constatare che la letteratura non è mai avulsa dal reale, sicuramente più interessante è indagare sulle forme

⁸ Molto spesso gli attori che impersonavano le divinità o gli eroi nelle rappresentazioni di tragedie, balletti, mascherate, erano gli stessi principi o nobili di corte. L'identificazione tra personaggi della finzione e le persone della realtà era totale.

d'attenzione che essa riserva alla realtà e sugli oggetti che divengono per lei *sensibili*. E proprio da queste forme d'attenzione e da questi oggetti sensibili prende avvio il mio lavoro di tesi.

All'interno di queste coordinate culturali vorrei introdurre l'oggetto principale della mia indagine: l'*Adone* di Giovan Battista Marino. L'opera mariniana cresce lungo tutta la vita del suo autore, passando dalla forma del poemetto a quella (nel 1623) del poema più lungo della letteratura italiana¹⁰. L'*Adone* segue tutti gli spostamenti di Marino attraverso le corti italiane e francese e, dato interessante per ricostruire il disegno encomiastico che sottende, risente di volta in volta dei mutamenti di forze ed equilibri politici.

La critica ha indagato sia nella direzione della ricostruzione delle fonti letterarie, sia in quella dell'analisi delle strategie retoriche in relazione soprattutto al genere letterario a cui il poema dichiara di appartenere, quello cioè dell'epica, seppur con la grossa ipoteca di *poema di pace*¹¹.

L'intento del mio lavoro è quello, dunque, di avvicinarsi al testo dell'*Adone* attraverso gli strumenti e la conoscenza messi a disposizione dalla storia del teatro e dello spettacolo¹². Si tratta di osservare quali esperienze della spettacolarità

⁹ Frances A. YATES, *The Valois Tapestries*, London, The Warburg Institute University of London, 1959

¹⁰ Per il poema mariniano si farà riferimento all'edizione curata da Giovanni Pozzi in GIOVANNI BATTISTA MARINO, *L'Adone*, Milano, Adelphi, 1988. Per la crescita dell'*Adone* cfr. GIOVANNI POZZI, *Metamorfosi di Adone*, in «Strumenti critici», 5 (1971), pp. 335-356 e IDEM, *Guida alla lettura*, in *L'Adone*, cit., vol. II.

¹¹ «[...]Posé, comme il est, que le poëme d'Adonis soit introduit d'une action faite en paix accompagnée des circonstances de la paix et qui n'a de troubles que ceux que la paix peut recevoir en elle, ny d'enrichissemens que ceux que la paix peut bailler, il est clair, estant nouveau, que [...] le poëte ayant trouvé par luy une chose nouvelle dans une autre qui estoit des-ja trouvée, c'est a dire ayant trouvé dans l'epopée outre l'heroïque (qui est un poëme de guerre des-ja trouvé) cet autre cy qui est un *poëme de paix* non encore trouvé», da *Lettre ou discours de M. Chapelain à Monsieur Faverau, conseiller du Roy en sa cour des aydes, portant son opinion sur le poeme d'Adonis du Chevalier Marino*, in G. B. MARINO, *L'Adone*, cit., vol. I, p. 16.

Tra gli saggi sull'*Adone*, oltre al fondamentale edizione critica a cura di Giovanni Pozzi, ricordo soltanto: CARMELA COLOMBO, *Cultura e tradizione nell'Adone di G.B. Marino*, Padova, Antenora, 1967; MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Tecnica e invenzione nell'opera di Giambattista Marino*, Torino, Einaudi, 1964; FRANCESCO GUARDIANI, *La meravigliosa retorica dell'«Adone» di G.B. Marino*, Firenze, Olschki, 1989.

¹² LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977; fondamentali anche i singoli contributi raccolti nella rivista «Quaderni di teatro», per cui rimando alla bibliografia finale.

contemporanea confluiscono nel poema ed in che modo esse entrano in rapporto con il genere letterario a cui l'opera dichiara di appartenere.

Il testo di Marino si presta molto bene ad un'indagine di questo tipo: fin da una prima lettura, infatti, risulta evidente una massiccia presenza di materiali che appartengono all'esperienza non specificatamente letteraria: le fontane del terzo canto in mezzo alle quali il protagonista Adone passa al momento del suo ingresso nel palazzo di Venere («quattro illustri fontane, una per parte, Di lavor sì stupendo e sì sottile, Che ben si scorge che divina è l'arte», III, CLXVI, 4-6¹³); il banchetto imbandito per i due amanti nel VII canto («trovò morbida mensa ed apprestati Erano intorno al desco i seggi aurati», VII, CXXIII, 7-8); il carro con cui Venere, Adone e Mercurio lasciano Cipro («Stranio carro era qui di gemme adorno In sembianza di barca al lido avinto», IX, IX, 1-2); la processione trionfale del giovane protagonista con tutto il seguito nobiliare che lo accompagna al palazzo («Primi van gli scudier, costor seconda Di paggi e camerieri ordin d'onore. Il carro poi la baronia circonda Dov'ha de' maggior duci accolto il fiore. Schiera dietro ne vien lieta e gioconda Di danzatrici vergini e canore», XVI, CCLIV, 1-6). Questo è soltanto un numero esiguo di esempi rispetto a tutto il materiale che stimola anche in un lettore moderno (più viva doveva essere la sensibilità dei contemporanei di Marino) il ricordo di eventi spettacolari.

In alcuni casi, ed è proprio da questi che prende le mosse la mia analisi, l'origine extraletteraria e storica di queste tessere è dichiarata in prima persona da un autore che, contro una certa normativa del genere, parla in prima persona di sé, della propria esperienza storica, delinea il proprio pubblico e svela le proprie strategie.

Come già ricordavo l'attività cortigiana di Marino, tra le corti più importanti dell'epoca, è condizione essenziale alla formazione di una particolare sensibilità nei confronti del fenomeno culturale della teatralità contemporanea. Non secondaria, d'altra

¹³ Nel suo commento Pozzi così chiosa la quattro fontane attraverso le quali passa Adone: «non è impossibile che il M. abbia tratto ispirazione da queste manifestazioni di vita cortigiana cui era strettamente legato. Il fatto che esse fossero impiegate nelle entrate solenni, può forse avere qualche rapporto con la loro collocazione nel presente canto, poiché qui si sta descrivendo l'entrata del protagonista in una reggia che sarà sua» (vol. II, pp. 260-261).

parte, è la questione della ri-definizione del ruolo che la produzione epica ha in una società che affida di preferenza la propria autocelebrazione all'effimero della festa.

I dati "fattuali" (che non sono, naturalmente, prerogativa della sola opera di Marino), oltre ad essere indizi interni della presenza, altrove nel poema, di fonti non dichiarate, hanno un'incidenza sul testo e sulle strategie retoriche sul quale esso è costruito: essi non sono, dunque, "oggetti neutri", al contrario diventano parte integrante dell'opera, entrano in frizione con essa, con il suo statuto, i suoi *topoi*, e creano nuovi sensi e ravvivano antiche metafore.

Marino, che ha in mente il modello forte di Tasso, sollecita costantemente il lettore al confronto con il precedente epico che aveva normalizzato il genere, e con la lezione dei *Discorsi dell'arte poetica*, ed è sempre disposto a misurare la propria distanza dalla *Gerusalemme liberata*. Condurre, dunque, un'indagine sui rapporti tra l'*Adone* e la teatralità del XVI e XVII secolo, significa, vedremo, seguire anche gli esiti dell'epica dopo la lezione di Tasso.

Il lavoro della tesi sarà strutturato in quattro parti ognuna delle quali indagherà quattro diverse possibili forme di rapporto tra Marino e la teatralità dell'epoca: il rapporto con la storia; il rapporto con le fonti letterarie; il rapporto con l'immaginario; il rapporto, infine, tra teatro e strategie retoriche.

Si tratta di una distinzione soltanto funzionale, perché essa non tiene conto dei continui necessari attraversamenti che passano da una prospettiva all'altra: le testimonianze lasciateci da Marino di una sua conoscenza/partecipazione diretta ad episodi festivi permettono riscontri testuali in altri luoghi del poema; così come l'ipotesi di rintracciare l'esistenza di un immaginario di derivazione "teatrale" è costruibile solo se si presuppone la lettura da parte di Marino della letteratura d'occasione; infine la costituzione di un linguaggio retorico non può prescindere dalla conoscenza di fonti dirette e indirette.

Il primo obiettivo del mio lavoro, dunque, sarà quello di individuare dei possibili percorsi di lettura più che di esaurire una materia che, grazie alla cultura e all'*ars poetica* mariniane, è difficilmente circoscrivibile. Se al termine di ogni lavoro esegetico su qualsiasi testo si ha la sensazione di non aver detto tutto, di aver lasciato fuori molti

elementi del quadro, questo timore con il poema di Marino rischia addirittura di diventare un compagno costante per la notevole estensione del materiale poetico con cui si ha a che fare, e per l'eterogenea e vasta tradizione con cui l'autore dialoga¹⁴.

Il primo capitolo consiste, dunque, in una rassegna degli elementi presenti nel poema che fanno diretto riferimento ad episodi o pratiche teatrali e festive dell'epoca, documentabili attraverso testimonianze letterarie e figurative. L'esperienza diretta o indiretta accumulata da Marino nel corso dei suoi spostamenti attraverso le corti più importanti d'Italia e d'Europa (Roma, Torino, Parigi) tocca diversi generi di spettacolo: il melodramma di Monteverdi alla corte mantovana dei Gonzaga; i balli alla corte torinese dei Savoia; i giochi pirotecnici nella curia romana; gli apparati effimeri per i festeggiamenti nuziali alla corte francese di Maria de' Medici.

La ricostruzione del contesto storico-culturale a cui ricollegare cinque episodi ricordati da Marino in prima persona, testimonia della vitalità dei luoghi attraversati dal poeta lungo la sua vita. Là dove, poi, non è stato possibile ricostruire come fonte testuale un episodio storico in particolare, l'incontro con i documenti letterari e figurativi ha illuminato più genericamente l'ambiente frequentato dal poeta e dimostrato una certa sua dimestichezza con pratiche ed abitudini di corte che altrove nel testo giustificherebbero alcuni elementi del poema.

L'analisi delle modalità di inserimento delle tessere porta a varie riflessioni: per cominciare c'è la questione della identificazione di un pubblico, che con il poeta ha in comune lo stesso orizzonte sociale e culturale, su cui, vedremo, si innesta molto bene la poetica della pace enunciata da Chapelain. Ma gli episodi spettacolari creano oltre ad un dialogo con l'esterno, un dialogo interno tra l'*Adone* e la tradizione lirico-petrarchesca e la metafora della magia d'amore; rievocano l'antico *topos* della sirena incantatrice (di cui l'Armida di Tasso è l'ultima rappresentante); competono con il concetto di *varietas* epica normalizzata dalla lezione tassiana.

Nel secondo capitolo, invece, a partire dall'analisi letteraria del poemetto encomiastico mariniano dal titolo *Il Tempio* (del 1615), si delinea un'altra modalità di rapporto tra l'*Adone* e la teatralità dell'epoca: quella cioè tutta letteraria con la

¹⁴ Celebre è la dichiarazione di poetica scritta da Marino in una lettera inviata a Giovan Battista Ciotti nel 1620: «Assicurarsi nondimeno cotesti ladroncelli che nel mare dove io pescò e dove io trafico essi non

produzione d'occasione legata alla realizzazione del ciclo festivo fiorentino organizzato nel 1600 a Firenze per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV.

La spettacolarità prosegue, come abbiamo già avuto modo di affermare, al di là dell'occasione della festa, nell'eco creata dalla letteratura encomiastica che, al di là delle differenze di codice, con la festa condivide le stesse modalità celebrative: Maria de' Medici, infatti, è identificata con Venere, portatrice di pace, nei trionfi acquatici messi in scena durante le feste fiorentine, nella produzione epitalamica, così come nel *Tempio* e nell'*Adone*¹⁵.

L'ultimo canto del poema prosegue il disegno encomiastico nei confronti sia di Maria de' Medici che del figlio Luigi XIII utilizzando esplicitamente le modalità della festa. Il terzo capitolo sarà appunto dedicato interamente all'analisi del XX canto, dal titolo *Gli spettacoli*, in quanto emblema del complesso intreccio tra *topoi* eroico-cavallereschi, modalità spettacolari e la nuova poetica della pace.

L'ultimo canto descrive i giochi funebri, istituiti da Venere in memoria del morto Adone, eseguiti sia da figure storiche che da personaggi di invenzione. Il motivo dei giochi marziali costituisce uno dei segnali della presenza del genere eroico-cavalleresco, ma l'accoglienza al loro interno di forme come il balletto, la scherma, la quintana, il maneggio, oltre ai più tradizionali tiro con l'arco, lotta e combattimento a cavallo, segnano, vedremo, una distanza tra l'episodio mariniano e la tradizione letteraria (pur presente e dichiarata) che può essere spiegata solo con il ricorso ad un altro genere di fonti.

La tesi, dunque, che cercherò di dimostrare (solo dopo aver dimostrato, nei capitoli precedenti, una dimestichezza di Marino sia con gli episodi spettacolari che con la produzione letteraria ad essi legata) è che la fama dei festeggiamenti voluti da Maria de' Medici nel 1612 sulla Place Royale di Parigi (per il matrimonio tra Luigi XIII e Anna d'Austria) arrivò a condizionare, sia nella scelta dei contenuti che nella forma, la chiosa finale del poema.

Quale tipo di rapporto, dunque, può essere istituito tra materiale così eterogeneo? E quali conseguenze l'eterogeneità delle fonti comporta nei confronti di

vengono a navigare, né mi sapranno ritrovare addosso la preda, s'io stesso non la rivelo», da GIOVAN BATTISTA MARINO, *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, p. 249.

¹⁵ Il canto XI, dal titolo *Le bellezze*, è una celebrazione di Maria de' Medici come nuova Venere.

scelte poetiche su cui pendeva la norma tassiana? Per concludere, l'uso della materia spettacolare può essere indirizzato alla realizzazione di poema epico di pace¹⁶? Queste sono alcune domande che guideranno il lavoro del terzo capitolo.

Infine un'indagine sui rapporti tra l'*Adone* e il teatro non poteva non tener conto del V canto, dal titolo *La tragedia*, continuamente citato dagli studiosi di storia dello spettacolo come esempio di teatro barocco. Marino ricostruisce, infatti, un teatro che nella forma e nel contenuto (il genere di spettacolo messo in scena, la *machinerie* teatrale utilizzata, il contesto sociale in cui la rappresentazione si svolge) aderisce alle descrizioni lasciateci dai suoi contemporanei.

Attraverso il confronto tra le strategie adottate dalle relazioni degli spettacoli e il testo di Marino cercherò di mostrare quanto egli dialoghi con il "mito" del teatro della macchina, luogo in cui l'artificio consente improvvisi cambi di scena, apparizioni e sparizioni repentine di personaggi e oggetti. Il teatro, così congegnato, è assunto da Marino ad emblema del rapporto tra arte e natura e a metafora del processo creativo inteso come ricerca della varietà, della metamorfosi e della meraviglia, elementi propri della poetica mariniana.

Il dialogo con la *spettacolarità* è, dunque, costante e poliedrico in tutto l'*Adone*, anche se non sempre identificabile o ricostruibile con sicurezza. Ne risulta l'immagine di un autore che, fervido lettore, ma anche acuto osservatore della realtà a cui appartiene, è un abile poeta cortigiano, che dosa intelligentemente i suoi encomi, ma non cessa mai di riflettere sullo statuto letterario del genere epico, di ravvivarne antiche metafore e *topoi* e di confrontarsi con i modelli letterari di Tasso, ma anche di Ariosto, Dante e Petrarca.

Questi sono anche gli anni che vedono artisti e artefici teatrali inserirsi all'interno della polemica sulle arti; l'arte del teatro sostiene la propria supremazia sulla pittura e sulla letteratura, in nome della propria capacità di rappresentare l'universo

¹⁶ Significativa è l'affermazione di Chapelain in merito alla materia utilizzata da un poeta che intende scrivere un poema di pace: «tout l'effort se mette aux descriptions et à la particularité et ce plus des choses pratiquées en paix que de celles dont on use en guerre, comme de palais, jardins, architecture, jeux et autres semblables» (p. 18).

intero¹⁷. Marino riconosce anche questa componente teorica del fenomeno teatrale (così come ne riconosce la portata politica) e per questo della spettacolarità utilizza tessere e modalità espressive con cui sostenere continuamente la superiorità delle lettere su qualsiasi altra forma d'arte.

Quasi come un oggetto frantumato in mille pezzi e mescolato ad elementi che appartengono ad altri codici, la componente spettacolare è dispersa, nel testo del Marino, in forme così poliedriche, che con difficoltà è possibile riconoscerne lo statuto e ricostruirne di volta in volta la provenienza. Ma proprio la complessità, la varietà e l'intensità dei modi e delle forme mariniane esortano ad indagare sul fenomeno.

A questo punto vorrei ringraziare alcune persone il cui aiuto è stato fondamentale per la stesura del mio lavoro di tesi. Ho avuto il piacere di discutere diversi temi con Maria Pia Ellero, che mi ha ascoltato pazientemente e mi ha guidato con i suoi ricchi consigli e con Claudia Lorito, la quale mi ha aiutato a risolvere alcuni problemi di interpretazione legati alla questione dell'impresa. Maria Ines Aliverti mi ha messo a disposizione la sua conoscenza in storia del teatro dandomi preziosi suggerimenti. Silvia Carandini ha guidato le fasi iniziali della mia ricerca, quando mi affacciavo per la prima volta sulle questioni teatrali.

Un grazie speciale va, poi, a Serena Pezzini per le lunghe discussioni che insieme abbiamo fatto e per avermi messo a disposizione i risultati della sua tesi di dottorato.

L'esperienza anche sul campo maturata al fianco di Roberto Fratini Serafide (fine conoscitore di questioni teatrali) è stata foriera di spunti per le mie ricerche. Le competenze informatiche di Daniele Leccese sono state indispensabili per la sistemazione grafica del lavoro. Ringrazio di cuore Monia Manescalchi, Francesca Pelini e Letizia Bicchieri per il loro paziente e caloroso sostegno.

Infine un affettuoso ricordo va ad alcune conversazioni con Guido Sacchi, che così a fondo conosceva l'opera di Marino.

¹⁷ Cfr. CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968.

CAPITOLO PRIMO

Adone a teatro.

Rassegna degli episodi festivi delle corti italiane e francese presenti nel poema.

Il nostro sarà un percorso a tappe, un viaggio lento verso il cuore della questione. È per questo che ho deciso di cominciare da dove gli elementi appaiono in modo più chiaro, e di seguire il Marino all'interno dell'*Adone* alla ricerca di tutti i riferimenti espliciti che l'autore fa (talvolta in prima persona) a fatti teatrali ed episodi festivi storicamente documentabili. Questa ricognizione costituisce il primo livello in cui la materia spettacolare (intendendo con questa definizione un'eterogenea gamma di manifestazioni che si svolgono entro i confini temporali delle feste) entra nel testo del poema ed interagisce con esso. In seguito vedremo come questi dati reali, citati esplicitamente, possano diventare indizi interni della sensibilità mariniana ad utilizzare un certo tipo di materiale anche in altri luoghi del testo.

Le citazioni, gli accenni, i ricordi espliciti degli eventi spettacolari rievocano le abitudini delle diverse corti in cui Marino risiedé durante la sua vita: Roma, Mantova, Torino, Parigi. È difficile pensare che egli non sia stato testimone oculare di alcune delle numerose occasioni spettacolari allestite nelle corti in cui soggiornò: le celebrazioni pontificali, i festeggiamenti per i matrimoni e per i natali dei principi e delle principesse costituivano, infatti, il *curriculum* sociale imprescindibile per ogni cortigiano.

Ricostruire il contesto storico-sociale del Marino attraverso le testimonianze autobiografiche contenute nelle lettere non è stato possibile: l'epistolario del Marino, sempre piuttosto avaro di dettagli biografici, non ci offre, infatti, elementi extratestuali sufficienti (a parte l'unico caso di Mantova) per provare che l'autore sia stato effettivamente testimone degli episodi ricordati nel poema. Qualche raro accenno ad occasioni del genere ci lascia intravedere solo un certo suo interessamento a tali manifestazioni. In una lettera indirizzata al principe Carlo Emanuele I di Savoia egli

scrive di essere stato presente alle feste mantovane per il matrimonio dell'Infanta Margherita di Savoia con il duca Francesco Gonzaga¹; ad Andrea Barbazza parla delle nozze torinesi del duca Enrico di Nemours celebrate, non si sa però con quale impegno, nel 1609 a Torino. Dieci anni dopo, nel 1619, in una lettera indirizzata allo Scoto, Marino accennerà ad una propria invenzione per una rappresentazione o per un banchetto in onore del Cardinale Maurizio di Savoia:

Mi meraviglio bene che il detto signor prencipe accenni non so che di comedia da rappresentare, avendomi detto risolutamente in sul partire che non v'era bisogno di rappresentazione, ma che voleva solo una invenzione per un banchetto, la quale io già ritrovai, né vi manca altro che comporre i versi.

Infine, rivolgendosi ancora allo Scoto, nello stesso giro di anni, il poeta parlerà brevemente dei comici italiani attesi alla corte di Francia².

Da altre fonti sappiamo, però, che Marino ebbe frequentazioni dirette con la produzione teatrale e spettacolare, quando nel 1599 a Nola assistette alla messa in scena del *Pastor fido* del Guarini, per la quale scrisse anche il prologo, affidato alla voce di Mercurio³; mentre a Torino, nel 1609, realizzò un cartello (i cui versi più tardi saranno inseriti nel III canto dell'*Adone*) per una giostra organizzata in occasione del compleanno del principe Carlo Emanuele I⁴.

L'ambiente in cui Marino si muove, in particolare le corti torinese e parigina, è molto sensibile alla questione teatrale e festiva: i numerosi studi di storia del teatro hanno mostrato, infatti, il grande fervore che animava la società europea tra la fine del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo. I principi affidavano un grosso impegno comunicativo e propagandistico a queste forme d'arte effimere, di cui cercavano di perpetuare la memoria oltre i confini cronologici e spaziali promuovendone la redazione

¹ G. B. MARINO, *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, n. 48, pp. 77-95. Là dove affronteremo specificatamente la questione delle feste mantovane, ci soffermeremo più dettagliatamente su questa lettera.

² La citazione è tratta ancora una volta da G. B. MARINO, *Lettere*, p. 210; per il riferimento, invece, alla compagnia dei comici cfr. la lettera n. 152.

³ LUIGI AMMIRATI, *Una serata di Gala a Nola nel '500. La prima rappresentazione del "Pastor fido" con il prologo di G. B. Marino*, Nola 1962.

⁴ Cfr. *Infra*, pp. 18-19 e relativa nota.

di dettagliate descrizioni. Alla penna dei solerti cortigiani era affidato (una volta terminate le fatiche dell'allestimento) il compito di elogiare la perfetta riuscita dello spettacolo e di esaltare (anche a dispetto della verità) l'ordine, la varietà, la magnificenza, la novità e le complessità tecniche che avevano caratterizzato e reso unico lo svolgimento.

Gli eventi spettacolari, incontrati nell'*Adone* (cinque in tutto ma solo su quattro di essi mi soffermerò, dal momento che due di essi appartengono allo stesso genere e allo stesso ambiente), spaziano dal nuovo genere del melodramma mantovano, all'arte coreica della corte di Carlo Emanuele I di Savoia, dai giochi pirotecnici per le celebrazioni pontificie romane, agli allestimenti francesi per il matrimonio di Luigi XIII con Anna d'Austria. Questo primo tipo di ricognizione ha permesso di disegnare i contorni del contesto storico-sociale in cui l'*Adone* prendeva vita e di verificare come gli interessi politici, che guidavano di volta in volta la ricca produzione encomiastica del Marino⁵, esercitassero una certa pressione anche sull'autore del poema epico. I richiami alle pratiche spettacolari contemporanee, inoltre, sono elementi essenziali per cogliere la prospettiva immaginaria che lega l'autore al suo pubblico. Questa materia diventa parte integrante della complessa dichiarazione tematica del poema, perché attraverso essa Marino parla di sé, descrive la società che frequenta e traccia i contorni del proprio lettore ideale.

Vedremo allora quale tipo di ricaduta testuale i singoli riferimenti ai fatti festivi abbiano avuto sul poema: come essi abbiano agito a livello tematico nel rinnovo degli antichi *topoi* del genere e nella creazione di nuovi significati; come i loro modi di rappresentazione si siano intrecciati alle soluzioni formali e contenutistiche del poema.

Cercherò inoltre di ricostruire, con l'apporto della relativa documentazione letteraria (composta da descrizioni, relazioni, trattati), la complessità del contesto festivo in cui l'isolato episodio, ricordato dal Marino, prendeva vita. Così facendo sarà possibile rendersi conto della eterogeneità e della molteplicità degli stimoli a disposizione di un poeta così ricettivo.

⁵ Per la produzione encomiastica di Marino cfr. *Infra*, p. 18, n. 17.

1.1 L'incontro con la Lusinga e il melodramma (canto VII)

A partire dal sesto canto ha inizio la ricognizione di Adone nel palazzo di Venere attraverso i cinque giardini dedicati ciascuno ad un senso: vista, odorato, udito, gusto e tatto.

Nel settimo canto i due amanti, in compagnia di Mercurio ed Amore, varcano la terza porta del palazzo ed entrano nel giardino legato al senso dell'udito, dove il giovane è investito dalla sinfonia del canto degli uccelli che in esso risiedono. Dopo che Mercurio ha raccontato la storia di una singolare gara canora tra un usignolo e un suonatore solitario (ottave XXXII-LXII), i due amanti sono raggiunti da una comitiva guidata da due belle ninfe, personificazioni della Poesia e della Musica.

Da una meraviglia all'altra: dopo essere stato lo spettatore privilegiato di *correnti, ripoloni, canari, gagliarde, pavane e nizzarde* (i balli in cui si esibiscono le dame e i fanciulli della compagnia⁶), Adone è sorpreso dall'apparizione improvvisa del mostro della Lusinga, la cui figura, che coniuga insieme l'aspetto umano a quello animalesco, rientra di diritto nella tradizione delle sirene incantatrici, e come tale intona un canto che è un invito a godere il piacere⁷:

Del'altrui vista insidiosa e vaga
ella o che non s'avide o che s'infine,
indi la voce incantatrice e maga
in note più ch'angeliche distinse;
note in cui per far dolce incendio e piaga
Amor le faci e le quadrella intinse.
Uscir dolce tremanti udiansi fuori

⁶ Per il tipo di balli qui ricordati cfr. CARMELA COLOMBO, *Cultura e tradizione nell'Adone di G.B. Marino*, Padova, Antenora, 1967, pp. 110-117. Le danze intrecciate dai ballerini sono, per la maggior parte, spiega Colombo, quelle ballate nelle feste mondane della società aristocratica che Marino frequentava.

⁷ Nella citazione che immediatamente segue ed in quelle successive i corsivi sono miei. Ringrazio SILVIA VOLTERRANI per avermi messo a disposizione i suoi studi sulla sirena contenuti nella sua tesi di dottorato dal titolo *La seduzione di un mito: Sirene nella poesia e nell'emblematica fra Cinque e Seicento*. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy Departement of Italian New York University, May 1998, in particolare le pp. 244-261.

i misurati numeri canori (LXXXVII)⁸.

Il canto della sirena è stato appena annunciato, quando l'autore sospende per un'ottava la narrazione ed inserisce una similitudine che misura la reazione di Adone, spettatore interno al testo, di fronte all'eccezionalità dell'esibizione, su quella di un lettore speciale del poema, colui, cioè, che nella città di Mantova ha potuto assistere ad una simile rappresentazione:

Tal forse intenerir con dolce canto
suol la *bella Adriana* i duri affetti
e con la *voce* e con la *vista* intanto
gir *per due strade* a saettare i petti;
e 'n tal guisa *Florinda* udisti, o Manto,
là ne' teatri de' tuoi regi tetti,
d'*Arianna* spiegar gli aspri martiri
e *trar da mille cor mille sospiri*⁹ (LXXXVIII).

Nell'ottava appena citata Marino si riferisce a due delle cantanti più famose della sua epoca: la prima, la proverbialmente *bella* Adriana, soprannominata la Sirena di Posillipo, è la Basile, cantante, attrice e musicista di origine napoletana, che lavorò a Mantova a partire dal 1610; Florinda, invece, è il nome d'arte di Virginia Andreini Ramponi, qui celebrata per la sua eccezionale prova d'esordio, che la rivelò nel 1608 al pubblico delle corti italiane¹⁰. Se il ricordo di Adriana Basile non è legato a nessun evento in particolare nella carriera della donna, quello di Andreini Ramponi rimanda, invece, al nome del più importante autore del melodramma secentesco, Claudio

⁸ I corsivi in questa e nelle citazioni che seguono sono miei.

⁹ L'espressione iperbolica di tradizione lirico-amorosa.

¹⁰ Marino celebra anche altrove le due artiste: scrive alcuni componimenti in onore di Basile, in seguito raccolti in una miscellanea di vari autori dal titolo *Il teatro delle glorie della signora Adriana, alla virtù di lei dalle cetre de gli anfioni di questo secolo fabricato*, pubblicata a Napoli nel 1628; dedica, invece, ad Andreini Ramponi un madrigale della sezione *Ritratti delle donne bellicose e virtuose* della *Galeria*. Per le notizie su Adriana Basile, che dal 1610 fu impiegata presso la corte gonzaghesca, cfr. ALESSANDRO ADEMOLLO, *La bella Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova*, Città di Castello, Lapi, 1888; ANNA MARIA CRINÒ, *Virtuose di canto e poeti a Roma e a Firenze nella prima metà del Seicento*, in «Studi Seicenteschi», I (1960), pp. 175-193.

Monteverdi, che nel già ricordato 1608, in occasione delle feste mantovane organizzate per il matrimonio tra Francesco Gonzaga e l'infanta Margherita di Savoia, musicò il dramma dell'*Arianna* scritto da Ottavio Rinuccini. Ecco una testimonianza dell'ottima accoglienza che l'esibizione di Florinda ebbe tra il pubblico di Mantova:

Si fece poi la comedia in musica, che si cominciò prima dell'avemaria et durò sino alle tre ore di notte, et tutti i recitanti ben vestiti fecero la loro parte molto bene, ma meglio di tutti Ariana comediante; et fu la favola d'Ariana et Teseo, che nel suo lamento in musica accompagnato da viole et violini *fece pianger molti la sua disgrazia*. V'era un Raso musico che cantò divinamente, ma passò la parte Ariana, et gl'eunuchi et altri parvero niente¹¹.

Il ciclo festivo mantovano, allestito per sancire l'unione tra la casa Gonzaga e quella dei Savoia, comprendeva, oltre al dramma in musica dell'*Arianna*, un'enciclopedica e complessa gamma di eventi spettacolari che andava dalle commedie "grandi" con intermezzi musicali (l'*Idropica*), ai balletti (il *Ballo delle Ingrate*, il *Balletto di Ifigenia*), dai tornei in piazza (il *Trionfo dell'Amore*), alla *Naumachia* inscenata sulla acque del Lago di Sotto¹².

La descrizione dei festeggiamenti, straordinari sia per la varietà, la complessità e la ricercatezza tecnica degli spettacoli offerti, che per l'eccellenza degli interpreti e degli artefici impiegati, fu redatta da uno degli ideatori stessi del ciclo, Federico Follino, autore del *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova per le reali nozze del serenissimo principe D. Francesco Gonzaga con la serenissima Infante Margherita di Savoia*, pubblicato a Mantova nel 1608¹³.

Possiamo supporre che il ricordo del Marino non sia, in realtà, (o non lo sia esclusivamente) un riflesso delle registrazioni del Follino, ma che esso nasca

¹¹ Lettera di Annibale Roncaglia a Cesare d'Este, 29.5.1608, ASMO, Estense, Ambasciatori, Mantova, b. 8, fasc. 6, c. 4v, citato da CLAUDIA BURATTELLI, *Spettacoli a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999, p. 45.

¹² C. BURATTELLI, *Spettacoli a Mantova*, cit.; PAOLA BESUTTI, *Il Matrimonio dell'infante Margherita: le feste a Mantova*, in *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid. Convegno internazionale di studi, Torino 21-24 febbraio 1995*, a cura di Mariarosa Masoero, Sergio Mamino e Claudio Rosso, Firenze, Olschki, 1999; ANGELO SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1904.

¹³ Anche il pittore Federico Zuccaro, di passaggio a Mantova, lascia, nel suo *Passaggio per l'Italia*, pubblicato a Bologna nel 1608, una dettagliata descrizione delle feste per il matrimonio dell'Infanta Margherita di Savoia. Sui rapporti tra Zuccaro e Marino cfr. MONICA GHILARDI, *L'occhio del pittore sul mondo. Poesia come pittura parlante*, di prossima pubblicazione sulla rivista «Rinascimento».

dall'esperienza diretta del poeta stesso, che partecipò fisicamente alle feste mantovane. Al seguito del Cardinale Aldobrandini, l'anno 1608¹⁴, Marino giunse, infatti, alla corte torinese, dove fu celebrato il duplice matrimonio delle Infante di Savoia (contemporaneamente al matrimonio della principessa Margherita si celebrava anche quello di Isabella di Savoia con Alfonso III d'Este), e dove si tenne la prima parte dei festeggiamenti nuziali. Probabilmente, lì a Torino, assistette, secondo quanto registra Pompeo Brambilla, alla giostra a cavallo e al banchetto con intermezzi danzati, organizzati in onore del Cardinale Aldobrandini a Miraflores¹⁵.

Da Torino, poi, il poeta si spostò a Mantova seguendo, sulle acque del Po, il corteo degli sposi¹⁶ e in loro onore compose la canzone *Il letto*, uscita qualche anno dopo a Parigi nella raccolta degli *Epitalami* del 1616¹⁷. Ma il Marino partecipò anche attivamente alla realizzazione degli intrattenimenti: per il *Trionfo dell'Amore*, il torneo a piedi tenutosi il 3 giugno a Mantova, egli compose un cartello, dal titolo *Agli effeminati d'Amore vergogna, sangue, uccisione e morte*, che precedeva l'entrata in campo del carro allegorico di Bellona, guidato, tra gli altri, dai principi di Savoia, Vittorio Amedeo ed Emanuele Filiberto¹⁸.

¹⁴ TOMMASO VALLAURI nel suo *Il Cavalier Marino in Piemonte*, stampato presso la Stamperia Reale, a Torino nel 1847 stabilisce con sicurezza che il Cardinale Aldobrandini con tutto il suo seguito si trasferì a Torino a partire dal 29 gennaio del 1608.

¹⁵ POMPEO BRAMBILLA, cronista ufficiale per la parte dei festeggiamenti che ebbero luogo a Torino, nella sua *Relatione delle feste torneo, giostra etc. fatte nella corte del Serenissimo di Savoia, nelle reali nozze delle Sereniss. Infanti Donna Margherita et Donna Isabella sue figliuole. Aggiuntavi la festa di Miraflores*, stampata a Torino, presso i Fratelli de Cavaleris, nel 1608, registra la presenza del Cardinale Aldobrandini al sontuoso banchetto organizzato a Miraflores: «Or dunque pensò Sua Altezza con l'occasione della venuta a questa Corte de gl' Illustrissimi Signori Cardinali Aldobrandino, e S. Cesareo di dar loro qualche trattenimento tanto conveniente alla grandezza de gli uni, e de gli altri, quanto disconveniente alla brevità del tempo [...]» (pp. 140-141); un riferimento a questo balletto danzato si trova anche in CLAUDE FRANÇOIS MÉNESTRIER, *Traité des tournois, joustes et carrousels*, Lyon, Jacques Muguet, 1669. Cfr. anche FRANCA VARALLO, *Le feste del matrimonio delle infante (1608)*, in *Politica e cultura*, cit.. Sulla vita e gli spostamenti del Marino cfr. T. VALLAURI, *Il Cavalier Marino in Piemonte*, cit.

¹⁶ Nella lettera del 15 febbraio 1609, indirizzata a Carlo Emanuele I di Savoia, Marino scrive: «Avvenne in questo tempo che per comandamento di V.A. mi convenne andare alle feste di Mantova con quel serenissimo prencipe»; la citazione è tratta da GIOVAN BATTISTA MARINO, *Lettere*, cit., p.

¹⁷ L'epitalamio oggi può essere letto anche in G.B. MARINO, *Poesie varie*, a cura di Benedetto Croce, Bari, Laterza, 1913, pp. 336-341. Sulla produzione encomiastica cfr. GIORGIO FULCO, *Giovan Battista Marino*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. V. *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno, 1997; MICHELE DELL'AMBROGIO, *Tradurre, imitare, rubare: appunti sugli Epitalami del Marino*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di Ottavio Besomi, Giulia Gianella, Alessandro Martini, Guido Pedrojetta, Padova, Antenore, 1988. Nella stessa raccolta degli *Epitalami* Marino inserisce anche *Il balletto delle Muse*, scritto, sempre nel 1608, per il matrimonio dell'altra infante, Isabella di Savoia.

¹⁸ Per il cartello del Marino cfr. GIOVAN BATTISTA MARINO, *La lira. Rime del cavalier Marino*, Venetia, Ciotti, 1614, vol. II, pp. 307-309. Il cartello del Marino era scritto in risposta al cartello di un

La menzione di Florinda, dunque, matura, con molta probabilità, da un'esperienza biografica direttamente vissuta dall'autore e si sviluppa all'interno di una serie di pratiche e reti sociali e culturali simili a quella mantovana, che costellavano la vita pubblica del Marino e che accomunavano la biografia dell'autore a quella del suo lettore ideale.

L'episodio della Lusinga, ovvero il contesto in cui esso è inserito, il fine per il quale è creato, le strategie di apparizione di questa figura allegorica, l'eccellenza del suo canto, il contenuto del suo messaggio, così come, infine, l'effetto che essa provoca sui presenti, è costruito sulle immagini tassiane delle sirene incantatrici dei canti XIV e XV della *Gerusalemme liberata*, anche se la matrice di molti elementi descrittivi utilizzati si perde nella lunga tradizione del mito della sirena¹⁹.

La trovata dell'entrata in scena graduale della mostruosa figura, per ritardare e dilatare il piacere della rivelazione finale («Un fiore, un fiore apre la buccia e figlia, Ed è suo parto un biondo crin disciolto, E dopo 'l crin con due serene ciglia Ecco una fronte e con la fronte un volto» LXXXII, 1-4²⁰), richiama, scrive Pozzi, l'espedito già provato da Tasso per la sirena seduttrice del XIV canto, dove Rinaldo, giunto sulle acque del fiume Oronte, cade vittima nella rete amorosa di Armida:

Il fiume gorgogliar fra tanto udio
con novo suono, e là con gli occhi corse,
e mover vide un'onda in mezzo al rio
che in se stessa si volse e si ritorse;
e quinci alquanto d'un crin biondo uscio,
e quinci di donzella un volto sorse,
e quinci il petto e le mammelle, e de la
sua forma infin dove vergogna cela.

altro illustre poeta impiegato nell'impresa mantovana, Gabriello Chiabrera. Il componimento del Chiabrera è anch'esso contenuto nella raccolta della *Lira*, vol. II, pp. 304-306. Cfr. F. VARALLO, *Le feste alla corte di Carlo Emanuele I e G. B. Marino*, in *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II. Atti del convegno di studi*. San Salvatore Monferrato, 20-21-22 Settembre 1985, a cura di Giovanna Ioli, Città di San Salvatore Monferrato 1987.

¹⁹ Cfr. il commento di GIOVANNI POZZI, in G.B. MARINO, *Adone*, vol. II, pp. 373-375.

*Così dal palco di notturna scena
o ninfa o dea, tarda sorgendo, appare.
Questa, benché non sia vera sirena
ma sia magica larva, una ben pare
di quelle che già presso a la tirrena
piaggia abitàr l'insidioso mare;
né men ch'in viso bella, in suono è dolce,
e così canta, e 'l cielo e l'aure molce (G.L., XIV, LX-LXI)²¹.*

Così come il tipico atto di seduzione dello sciogliersi i capelli, che come un velo coprono e, al tempo stesso, rivelano le nude bellezze del corpo, compiuto dalla Lusinga all'ottava LXXXVI («La chioma intanto, che 'n bei nodi involta Stringon con ricche fasce auree catene, Dal carcer suo disprigionata e sciolta Su per le membra a sviluppar si viene» 1-4), rievoca quanto Tasso già immagina per le due sirene che tentano inutilmente di irretire Carlo ed Ubaldo:

e 'l crin, ch'in cima al capo avea raccolto
in un sol nodo, immantinente sciolse,
che lunghissimo in giù cadendo e folto
d'un aureo manto i molli avori involse (G.L., XV, LXI, 1-4).

Infine nella descrizione del simulato pudore, del falso rossore e della strategica indifferenza dei mostruosi personaggi femminili nei confronti degli spettatori maschili («Del'altrui vista insidiosa e vaga Ella o che non s'avide o che *s'infinese*», si legge all'ottava LXXXVII dell'*Adone*) Marino riutilizza ancora una volta elementi tassiani («Poi girò gli occhi, e pur allor *s'infinese* Que' duo vedere e in sé tutta si strinse», G.L., XV, LX, 7-8).

Nelle citate ottave LX e LXI del XIV canto della *Liberata* l'ascesa dal basso della sirena dà vita ad una suggestione teatrale che Tasso racchiude in una similitudine²² (LXI,

²⁰ La sequenza di anafore che descrivono l'entrata in scena della Lusinga coincide, a livello lessicale, con l'attesa prolungata dell'apparizione del personaggio.

1-2), che attinge alla sua esperienza contemporanea e, allo stesso tempo trova un'eco e un'*auctoritas* nelle *Metamorfosi* di Ovidio, dove un'analogia similitudine (anche se dall'effetto scenografico diverso²³) descrive lo stupore di Cadmo di fronte al germogliare dalla terra di giovani guerrieri:

sic, ubi tolluntur festis aulaea theatris,
surgere signa solent primumque ostendere vultus,
cetera paulatim, placidoque educta tenore
tota patent imoque pedes in margine ponunt (libro III, vv. 111-114).

Nonostante, come dimostra Pozzi, la presenza della fonte tassiana sia così forte nel VII canto dell'*Adone*, Marino non cede di fronte alla generica similitudine teatrale di matrice ovidiana, ma non rinuncia neppure a ricreare un contesto teatrale, che, al contrario, è reso esplicito attraverso il paragone tra l'invenzione narrativo-mitologica della favola e l'esperienza storico-biografica del suo autore. Là dove, nel Tasso, il riferimento al canto delle sirene era un fatto generico, che non sottintendeva un'esibizione vera e propria²⁴ (cfr. il canto XIV, LXI, 7-8; e ancora «Mosse la voce poi sì dolce e pia Che fôra ciascun altro indi conquiso», XV, LXII, 5-6), nel Marino esso diviene un elemento di riflessione ed acquista un significato pregnante (si veda anche l'espressione «misurati numeri canori», del v. 8 dell'ottava LXXXVII, che introduce in senso proprio un'esibizione cantata), per dare avvio al processo di sovrapposizione tra la sirena e la moderna cantante.

Nella prima quartina dell'ottava LXXXVIII Marino attribuisce alla Basile una forza di persuasione che nasce dal prezioso connubio tra *voce* e *vista* («gir per due strade a saettare i petti» si legge al verso 8). Si tratta di un connubio che caratterizza la

²¹ Per le somiglianze lessicali tra il passo del Tasso e quello del Marino cfr. di G. POZZI il già citato commento al VII canto.

²² Su questa similitudine teatrale e su altre presenti in Tasso cfr. MARIO COSTANZO, *Dallo Scaligero al Quadrio*, Milano, Scheiwiller, 1961, pp. 237-278.

²³ In Ovidio la similitudine si riferisce alla pratica di abbassare i sipari all'inizio dello spettacolo e di rialzarli alla fine: in questo modo le figure dipinte su di essi emergevano, prima la testa e poi il resto. In Tasso, invece, la figura che compare sulla scena sembra piuttosto riferita ad una attrice in carne ed ossa che lentamente compare dal fondo del palcoscenico.

²⁴ Per i rapporti tra la *Gerusalemme liberata* e il teatro coevo cfr. CHIARA DINI, *Macchine teatrali nella Gerusalemme liberata*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXXVIII (1989), pp. 115-130.

pericolosa figura mitologica delle sirene, il cui potere di seduzione viaggia contemporaneamente sul binario verbale, ovvero la forza del loro melodioso canto, e su quello visivo-sessuale, cioè la loro ineguagliabile bellezza, accompagnata ad un abile e ricercato repertorio di gesti. Il canto magico e seducente delle sirene, intrecciato ad un raffinato linguaggio corporeo, di segno tutto femminile, affascina e lascia senza scampo il pubblico composto dagli uomini.

Silvia Volterrani ha mostrato come Tasso, attraverso il personaggio di Armida, rifletta, nella *Gerusalemme liberata*, sulla funzione metaletteraria del mito della sirena²⁵. Nella nuova Circe si condensano ancora una volta il potere della “voce” e il potere della “muta eloquenza” dei gesti: «Or che non può di bella donna il pianto, Ed in lingua amorosa i dolci detti?» (*G.L.*, IV, LXXXIII, 5-8). Ma cosa è realmente questo melodioso canto ed in cosa consiste la bellezza della donna pagana? All’ottava XXXVIII del canto IV il poeta introduce la lunga perorazione di Armida davanti a Goffredo e ai suoi soldati:

Ma quei rossor, ma quei timori suoi
rassecura il guerriero e riconsola,
sì che i pensati inganni al fine spiega
in suon che di dolcezza i sensi lega (5-8).

Le parole di Tasso aprono uno spazio di confine volutamente ambiguo, in cui la dolcezza del suono di Armida finisce per coincidere con la dolcezza del canto poetico, qui pericolosamente ammiccante ad un contenuto non epico, ed il potere di seduzione della donna sta tutto nel potere stesso del contenuto e della forma della poesia²⁶.

Il trattamento riservato al personaggio di Armida nel passaggio dalla *Liberata* alla *Conquistata*, dove la donna, abbandonata dall’eroe cristiano e spogliata di ogni funzione narrativa, non farà più nessuna apparizione nella seconda parte del poema, rivela molto bene – mostra Residori – l’ideale poetico, retorico ed etico che sorregge il

²⁵ Per la figura di Armida come nuova sirena cfr. S. VOLTERRANI, *La seduzione di un mito*, cit.; EADEM, *Tasso e il canto delle Sirene*, in «Studi tassiani», XLV (1997), n. 45, pp. 51-83.

²⁶ Per le affinità che legano l’arte della maga alla poetica tassiana cfr. le indagini di M. MIGIEL, *Secrets of a Sorceress: Tasso’s Armida*, in «Quaderni d’italianistica», VIII (1987), n. 2, pp. 149-166; M.J.

poema riformato, che sembra «costituirsi in gran parte contro tutto ciò che essa [Armida] rappresenta²⁷». Il tema letterario dell'amore, incarnato dalla maga, si limita a fare incursione nella narrazione soltanto come antagonista morale della materia epica.

Carica di un portato etico e letterario la sirena Armida è in possesso di un «linguaggio del corpo capace di affascinare ed ammaliare il pubblico quanto lo era stato il suo canto di sirena²⁸»: nell'offrirci le parole della donna, Tasso ci descrive contemporaneamente i suoi modi ed i suoi gesti (in una parola la sua *actio*) e gli effetti che essa suscita nel campo cristiano. Si inseriscono così nella dimensione temporale del discorso di Armida gli elementi della corporeità e della spazialità del testo, che conducono ad una riflessione teorica sul potere stesso della poesia.

Armida è l'attrice di un teatro delle passioni in cui funzionano i precetti dell'oratoria classica, ciceroniana e quintiliana, secondo la quale una *actio* efficace è, al pari delle parole, portatrice di senso e, come tale, elemento necessario per mettere in funzione quella mozione degli affetti su cui si basa il processo di compenetrazione emotiva tra colui che parla ed il pubblico che lo ascolta²⁹. Il potere ingannatore della maga non è, dunque, distinguibile dalla retorica, così come la sua *arte* ed il suo *ingegno* non lo sono da quelli del poeta.

Nell'esibizione della Lusinga mariniana troviamo rispettati tutti gli elementi che costituiscono il teatro delle passioni del personaggio di Armida: come un'attrice anche la Lusinga ricorre, per intenerire Adone, all'eccellenza del proprio canto, che è il canto stesso del poeta, e fa leva sull'efficacia dei propri gesti³⁰. Ma l'*enargeia* della scena mariniana è in un certo senso raddoppiata dalla similitudine dell'ottava LXXXVIII, che reifica la metafora teatrale: la Lusinga, infatti, non è più soltanto l'attrice di un metaforico teatro delle passioni, in cui il linguaggio delle parole e l'eloquenza corporea

GOUGH, *Tasso's Enchantress, Tasso's Captive Woman*, in «Renaissance Quarterly», LIV (2001), n. 2, pp. 523-552.

²⁷ MATTEO RESIDORI, *L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, p. 409.

²⁸ S. VOLTERRANI, *Tasso e il canto delle Sirene*, cit., p. 60.

²⁹ A proposito della metafora del teatro delle passioni cfr. LINA BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 135-186.

³⁰ Nel canto VIII dell'*Adone*, in cui si consuma l'amore tra i due protagonisti del poema, Venere assumerà su di sé tutti i tratti, di esplicita matrice tassese, che adesso appartengono alla Lusinga.

diventano speculari e producono entrambi senso; la sua forza persuasiva trova un modello concreto e reale nella contemporanea esperienza teatrale del melodramma.

Torniamo allora alle cantanti del Marino che, come sirene, conoscono il segreto per *intenerire* con il *dolce canto* i *duri affetti* del pubblico e *saettare i petti* degli spettatori attraverso quelle *due strade* di cui conosciamo la complessa natura. Rispetto, però, alla scena della *Gerusalemme liberata* nell'*Adone* emerge un ulteriore livello di significato, perché adesso ci troviamo in un contesto, in cui il precetto della completa "specularità" tra *res* e *verba*, tra discorso ed *actio*, per l'esibizione delle due attrici, è un elemento fondamentale per il funzionamento della verosimiglianza durante la rappresentazione teatrale³¹.

La forza seduttiva delle due attrici è misurata su un linguaggio lirico-amoroso che trova una corrispondenza nella materia ovidiana della favola di Arianna abbandonata: contenuto amoroso ed espressione patetica tendono così a raggiungere lo stesso fine persuasivo. Il modello del melodramma aderisce perfettamente al programma esposto nelle ottave proemiali del canto. Il connubio tra Musica e Poesia è esaltato all'insegna di un potente effetto di fascinazione («Non ha di queste il mondo arti più belle O più salubri al'affannate menti, Né cor la Scizia ha barbaro cotanto, Se non è tigre, a cui non piaccia il canto», I, 5-8), che rischia però di diventare di segno negativo se posto al servizio di un contenuto lascivo («e l'onesto piacer fassi nocivo E divengon di dee tiranne e maghe», II, 3-4), i cui effetti coincidono con quelli provocati dal sentimento amoroso, descritto dalla lirica petrarchesca:

Né fa rapido stral passando al vivo
tinto di tosco sì profonde piaghe,
come i morbidi versi entro ne' petti
van per l'orecchie a penetrar gli affetti (II, 5-8).

³¹ Sul rapporto tra oratoria e drammaturgia cfr. MARC FUMAROLI, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, Il Mulino, 1990, in particolare il cap. *Lo statuto del personaggio nella tragedia classica*.

Quanto detto, però, è una sorta di premessa disillusa per un canto (e per un poema intero) che, invece, si apre alle diverse declinazioni della poesia amorosa³².

La doppia similitudine mariniana, oltre ad essere un omaggio alle fastose abitudini teatrali della corte gonzaghese, ha il compito di creare un'immagine visiva che suggerisca, ai lettori abituati a questo tipo di manifestazioni spettacolari, che l'esibizione della mitologica Lusinga-sirena si ispira alle tipologie e modalità della *performance* melodrammatica. Dietro la Lusinga si nascondono i tratti di una vera attrice e davanti al suo spettatore d'eccellenza, Adone, si apre la stessa scena di cui i signori Gonzaga godevano realmente durante le feste di corte. In questo modo Marino non soltanto entra in gara di emulazione con i precedenti modelli letterari, ma anche con una concreta ed attuale espressione teatrale.

Allo stesso tempo questa doppia similitudine compie anche il processo inverso, attribuendo alle cantanti reali dei caratteri che appartengono esclusivamente alla definizione letteraria del mito della sirena. Il verso conclusivo dell'ottava LXXXVIII dell'*Adone* risuona dell'iperbole con cui Tasso già aveva descritto l'efficacia del teatro delle passioni messo in scena da Armida: «E con quest'arti a lagrimar intanto Seco mill'alme semplicette astringe» (*G.L.*, IV, xc, 5-6). Si tratta, in realtà, di un modello encomiastico che Marino ha già sperimentato nei confronti della Basile nel sopracitato *Teatro delle glorie della signora Adriana*, e che ha applicato, in due componimenti raccolti nella *Lira*, per elogiare le doti attoriali e canore di una cantante il cui nome rimane, però, sconosciuto³³. In questo modo il poeta si inserisce all'interno di una linea

³² La sensibilità di Marino a determinate tematiche è testimoniata anche dalle *Dicerie sacre*, dove, pur con segno opposto, l'autore si occupa del potere affascinatorio esercitato dalla Musica e nel fare questo recupera tre figure emblematiche dell'epica: «Ma io con buona pace di tutti, per la decisione di questa disputa a sì fatta distinzione m'appiglio, che quella musica sola sia da riprendere, la qual con numeri lascivi, con note laide e con accenti brutti e di sconvenevoli provoca gli animi umani a movimenti disordinati e dionesti. [...] Questa è la perfida Circe, questa è l'Alcina, questa è l'Armida, che con i suoi magici vezzi e lusinghe incanta l'uomo, massime quando con la poesia oscena è congiunta: le quali due compagne, a guisa delle due incestuose figlie di Lot, del dolce vino del diletto e della lussuria inebriandolo, l'inducono a prevaricare» (pp. 292- 293).

³³ Eccone un esempio, dietro il quale intravediamo il precedente omerico delle sirene di Ulisse: «Ma di fral cera a sì possente ardore L'orecchio armar che val, s'anco val poco Armar di smalto adamantino core?», la citazione è tratta da A. ADEMOLLO, *La bella Adriana*, cit., p. 9. Sebbene il testo di Ademollo sia privo di rinvii archivistici e bibliografici, esso risulta prezioso per la ricchezza di esempi che ci testimoniano come l'identificazione con la sirena fosse divenuto, tra i contemporanei, un cliché descrittivo nella produzione encomiastica rivolta alla Basile. Per i componimenti dedicati alla sconosciuta

descrittiva in cui la figura dell'attrice, che, come una sirena, incanta e lusinga attraverso una raffinata sensualità, diviene, nella polemica sull'impiego della donna in palcoscenico, un argomento ambivalente, che cambia di segno a seconda che sia ripreso dai difensori dell'arte teatrale o dai suoi severi detrattori³⁴.

Un'ulteriore riflessione, poi, rende ancora più denso di significato il ricorso del Marino alla figura della sirena. Come scrive Rousset l'acqua con tutti i suoi elementi esercita una vera e propria fascinazione sul XVII secolo: oceani fantastici, popolati da tritoni, delfini e mostri marini, costituiscono le complicate macchine teatrali delle feste italiane e in questa dimensione anche le sirene rappresentano un elemento privilegiato nelle messinscene barocche³⁵. Un esempio molto vicino all'esperienza del nostro autore è rappresentato dai festeggiamenti organizzati a Torino nel 1609 in occasione del compleanno di Carlo Emanuele I, descritti da Pierre Bertelot in una cronaca dal titolo *Abregé de ce qui s'est passé en la Court de S. A. durant le Caresme, prenant de l'Année 1609*³⁶. In essa Bertelot registra l'invenzione di numerosi balli, svoltisi nei saloni dei palazzi torinesi, e riporta per intero il testo che il Marino scrisse, in occasione di un torneo tenutosi in Piazza Castello, per accompagnare l'entrata dei Cavalieri della Rosa, testo che in seguito il poeta avrebbe recuperato alla lettera per le ottave CLVI-CLIX del III canto dell'*Adone*³⁷.

Bertelot descrive lo svolgersi di un complesso balletto (al quale assistette anche il Cardinale Aldobrandini con tutto il suo seguito) in cui si avvicendano gruppi di danzatori e danzatrici in maschera. Il cronista insiste sull'efficacia del repentino cambio

cantante: cfr. G.B. MARINO, *Rime amorose*, a cura di Ottavio Besomi e Alessandro Martini, Modena, Panini, 1987, componimenti nn. 35, 36.

³⁴ FERDINANDO TAVIANI, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1916, in particolare le pp. LXXXIII-CI.

³⁵ Cfr. JEAN ROUSSET, *L'eau et les Tritons dans les fêtes et ballets de cour (1580-1640)*, in *Les fêtes de la Renaissance. Journées internationales d'étude (Abbaye de Royaumont, 8-13 Juillet 1955)*, Études réunies et présentées par Jean Jacquot, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1973, vol. I, pp. 235-245; SARA MAMONE, *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici. Ricerca iconografica di Sara Mamone; fotografie di Francesco Venturi*, Milano, Silvana Editoriale, 1988.

³⁶ Stampato a Torino, presso FF. des Chevaliers, nel 1609. Per le notizie sul Bertelot cfr. GIANNI MOMBELLO, *Un poeta francese alla corte di Carlo Emanuele I: Pierre Bertelot (1581-1615)*, in *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid. Convegno internazionale di studi, Torino 21-24 febbraio 1995*, a cura di Mariarosa Masoero, Sergio Mamino e Claudio Rosso, Firenze, Olschki, 1999, e relativa bibliografia.

³⁷ L'informazione del Bertelot rende più probabile l'ipotesi che Marino abbia assistito a tutto il ciclo dei festeggiamenti descritti nella cronaca.

di scena a vista da una prospettiva montana ad una scenografia marina, sul cui sfondo un gruppo di sirene si esibisce in un balletto ed intona un madrigale:

Après qu'une grande toile peinte qui couvrait les choses suivantes fut disparu, en un instant au bruit d'un grand nombre de trompettes on vit apparaître une grande Mer flottante avec confusion, tellement qu'il semblait qu'en ce seul lieu fût en serré L'Océan plein d'orage, et tel qu'il est lorsqu'en grondant et s'élevant il menace les cimes des montagnes, et qu'après il semble s'abaisser jusque au profond des abîmes: de façon que parmi l'horreur, et le plaisir qu'on a de regarder cette tempête artificieuse, il semblait ou que la Mer fût entièrement recluse en cette demeure, ou qu'au moins cette demeure fût située sur l'étendue de la Mer, tant pour les perspectives des Rochers, rivages couverts de barques, prairies pleines de verdure, et de poissons mouvants, que pour les Sirènes qui parurent après que cet élément fut calme au nombre de huit nageant à la vue de chacun: leurs habits étaient de toile d'argent couverte d'écailles: leurs guirlandes de fil d'argent, et leurs mamelles de carton argenté; leurs queues écaillées s'élevaient par fois aussi haut que leurs têtes, et par fois s'abaissaient dans le profond de l'eau, après avoir quelque temps nagé, ils accordèrent leurs voix aux instruments qu'elles avaient en main, et chantèrent le Madrigal³⁸.

Il potere affascinatore di queste nuove sirene, che animano la vita delle corti di inizio secolo, si esplica grazie alla nuova forma del melodramma che, nel mito primigenio della Camerata de' Bardi, ripropone proprio l'antico ed efficace nesso tra poesia e musica³⁹. La forma melodrammatica nasce da precisi interessi letterari, musicali ed archeologici, ed è il frutto del tentativo di restituire al mondo le antiche forme della tragedia classica⁴⁰. Ma la nuova invenzione non può essere più concepita

³⁸ PIERRE BERTELOT, *Abregé de ce qui s'est passé en la Court de S.A.*, cit., pp. 166-168.

³⁹ Poche ottave prima della apparizione della Lusinga Mercurio, ripercorrendo la storia universale della poesia, rievoca per l'antica Grecia, in linea con le posizioni più avanzate del dibattito contemporaneo, l'esistenza di un mitico connubio tra poesia e musica: «Per queste lor reciproche vicende Sempre unite ambedue n'andranno al paro E con quel lume, onde virtù risplende, Risplenderan nel secolo più chiaro. I primi raggi lor la Grecia attende, Cui promette ogni grazia il cielo avaro» (69, vv. 1-6). Nell'ottava successiva, dove Marino probabilmente, sostiene Pozzi, ha in mente gli ultimi sviluppi intorno al problema della musica monodica, Mercurio predice la rinascita (pur sempre in tono minore) in Italia degli splendori dell'antica tragedia greca: «Sola l'Italia alfin fia che possieda Qualche reliquia degli antichi danni, Ma la bella però luce primiera Si smarrirà dela scienza vera» (70, vv. 5-8).

⁴⁰ Cfr. LUIGI RONGA, *La nascita del melodramma dallo spirito della poesia*, in *Teatro del Seicento*, a cura di Luigi Fasso, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956; CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968, in particolare le pp. 35-49; NINO PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1981 (2), in particolare il capitolo *Inizio dell'opera e aria*; FRANCA ANGELINI, *Barocco italiano*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Vol. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000, in particolare le pp. 266-275.

separatamente dal suo corredo visivo. La risistemazione retorica a cui questa nuova forma teatrale è soggetta negli anni immediatamente successivi alla sua nascita, in ambiente diverso da quello fiorentino, suscita riflessioni di carattere tecnico: si fa urgente, infatti, la necessità di stabilire e regolare l'esistenza di una stretta connessione tra musica, poesia ed azione scenica, intesa quest'ultima sia come intensità della *actio* degli attori, che come efficacia della macchina scenografica⁴¹.

Il momento dello spettacolo, cioè della destinazione teatrale vera e propria, diviene un elemento imprescindibile perché abbia luogo quella commozione simpatetica del pubblico, ricercata sin dai primi teorizzatori della musica monodica, come Peri e Caccini⁴². La questione della mozione degli affetti si trasferisce dal linguaggio della retorica direttamente alle teorizzazioni dell'arte melodrammatica, non a caso definita «affettuosa musica» (è frequente l'uso di questo termine anche nei trattati normativi dell'epoca: Giulio Cesare de' Negri, ad esempio, è autore di un libro dal titolo *Grazie ed affetti di musica moderna* del 1613; mentre Giulio Cesare Monteverdi scrive *Gli affetti musici*, uscito nel 1620).

Considerando, dunque, lo spessore teorico e l'importanza che la categoria dell'*affectus* ha all'interno dell'elaborazione di questo nuovo genere, l'espressione *duri affetti* del verso 2 dell'ottava LXXXVIII potrebbe a pieno diritto nascere dalla conoscenza che Marino aveva del più recente dibattito musicale. In essa inoltre risuona l'eco delle riflessioni condotte nelle ottave proemiali del medesimo canto, sulla capacità che la poesia lasciva, accompagnata alla musica, ha di corrompere gli animi:

Dunque possiamo concludere che quando Marino parla di *vista* a proposito della Basile, egli sia consapevole di utilizzare un termine in cui si addensano livelli diversi di significati. Dobbiamo forse credere che in esso non si racchiuda più soltanto il riferimento alla proverbiale bellezza della Basile, ma che esso faccia riferimento anche alle doti attoriali e mimetiche della donna.

Le due cantanti, allora, rappresentano una sorta di *liaison* tra antico e nuovo: tra la figura tutta mitologica e letteraria della sirena e quella rinnovata della moderna

⁴¹ C. MOLINARI, *Le nozze degli dei*, cit., p. 40 e seguenti.

⁴² Cfr. N. PIRROTTA, *Li due Orfei*, cit.

“sirena” che usa il potere affascinatore della nuova musica melodrammatica unite alle antiche tecniche dell'*actio* teatrale.

1.2 *L'isola di Polidora a Torino (canto IX)*

Con il nono canto Adone intraprende, dopo la scuola dei sensi, l'iniziazione alla facoltà intellettuale. Salito a bordo di uno *stranio* carro (IX) in compagnia di Venere, il giovane viene condotto su un'isoletta amena, seduta al centro di un lago:

In uno scoglio approdò la navicella
che quasi isola siede al lago in grembo (XVIII, 1-2).

In questa dimensione meravigliosa si apre repentino nel testo uno scorcio sulla vita reale dell'autore. L'incursione della voce narrante scuote per un attimo il lettore dalla finzione letteraria ed offre lui, per visualizzare l'isola appena descritta, un modello che ha origine nelle fastose pratiche festive della corte torinese:

*Loco soviettemmi aver veduto ancora,
senon quanto è su 'l fiume, apunto tale
là dove trae la bella Polidora
dala Dora e dal Po nome immortale,
del'augusto signor ch'Augusta onora
delizia serenissima e reale;
e vi vidi sovente in ricche scene
celebrar liete danze e liete cene* (XXIII).

Per rendere omaggio alla sontuosità delle feste dei Savoia, la cui fama e il cui modello presto circolarono in tutta Europa, Marino fa riferimento ad un preciso luogo geografico torinese. Durante tutta la prima metà del Seicento esistono nella città sabauda alcuni luoghi destinati di prevalenza alla realizzazione degli spettacoli; tra questi, oltre ai saloni del Castello e del Palazzo Ducale, oltre al giardino e alla residenza di Millefonti e di Miraflores, c'è, appunto, il Parco di Viboccone con l'isola Polidora, un'ampia zona, nel nord della città, delimitata dal Po, dalla Stura e dalla Dora. Anche Federico Zuccaro, nel suo *Passaggio per l'Italia*, ci lascia testimonianza, negli stessi termini mariniani, dei divertimenti organizzati da Carlo Emanuele I sull'isola del Parco:

Eccovi descritto brevemente questo bellissimo luogo, lasciando però molte altre cose per brevità, come una gratiosa isoletta in mezzo al Parco riserrato, circondata da gran fossa d'acqua, dove S.A. vi suole fare feste, giochi, navigli, giostre e simili torneamenti e trionfi, ove sono fontanelle gratiose e tavola marmorea per pigliarci ricreazione [...] ⁴³.

Il Parco, progettato probabilmente dallo stesso Carlo Emanuele I, era stato concepito come luogo di educazione del principe e di svago di tutta la corte, una sorta di giardino teatralizzato. Il percorso fisico attraverso le varie componenti del luogo (le innumerevoli fontane, la cosiddetta «città di bosco», formata da rami intrecciati di alberi, il tempio dedicato alle arti liberali e il recinto per la caccia) rispondeva ad un disegno filosofico-culturale che rappresentava una sorta di metaforico viaggio sui sentieri del mondo e del sapere. Ancora una volta i ricordi di Federico Zuccaro ci parlano della natura del luogo:

Sarebbe cosa troppo lunga il dirli tutto quello che in esso si contiene, e molto più il disegno di S.A.S., il quale è il più alto et il più nobile e degno pensiero che forse Principe alcuno habbia mai havuto nell'ornamento di luoghi di spasso e piacere; perché alcuni si sono diffusi in soggetti semplicemente o vani in pura delitia di fontane e giardini, o in gran palazzi per commodità et agio delle proprie persone, ma questo, oltre ciò, ha disposto tutto il luogo a vista di vita attiva e contemplativa per formare uno specchio alla vita humana, per il quale camminando scuopre la strada che non solo i Principi, ma ciascuno deve tenere per ben vivere et virtuosamente operare, per riuscire forte, magnanimo et glorioso e, senza timore o spavento alcuno, seguire sempre ogni lodevole e virtuosa impresa ⁴⁴.

Per molti anni, sostengono gli studiosi di storia del teatro, il Parco di Viboccone, con l'isola di Polidora, fu uno degli scenari preferiti dal principe torinese per la messinscena di eventi spettacolari; tra questi anche il torneo a tema, di cui Pompeo Brambilla ci lascia testimonianza nella descrizione dei festeggiamenti del 1602, offerti da Carlo Emanuele I in occasione delle nozze tra Ferrante Bentivoglio e Beatrice d'Este.

⁴³ FEDERICO ZUCCARO, *Il passaggio per l'Italia, con la dimora di Parma del Sig. Cavaliere Federico Zuccaro*, Bologna, Bartolomeo Cocchi, 1608, edito da Detlef Heikamp in «Paragone», IX, 105 (1958), pp. 52-53.

⁴⁴ F. ZUCCARO, *Il passaggio per l'Italia*, cit., p. 48; cfr. COSTANZA ROGGERO BARDELLI, *I luoghi di loisir ducale e di corte*, in *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, cit.; AURORA SCOTTI, *Il Parco Ducale vecchio e nuovo a Torino: la Civitas Veri di Carlo Emanuele I di Savoia*, in *A travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'œuvre*, a cura di S. Deswarte-Rosa, Paris, Klincksieck, 1994.

Il torneo aveva come argomento il combattimento tra i cavalieri di Diana e quelli di Venere per il possesso delle armi magiche custodite nell'isola:

Fra le degne e belle opere che da natura create, e dall'arte composte, con ammirazione di umano intelletto nella terrena macchina scorgere, e considerare si possono, giace in queste amenissime campagne di frondi, e fiori adornate, e di frutti arricchite, nella parte, ove il superbo Re de' fiumi gratamente accoglie nel suo bel seno la celebre Dora, la famosa Isola Polidora, nel cui centro stanno, in mirabile scoglio incantati, quel divino Stocco, che rende in ogni zuffa vincitore, chi l'adopra; quel pregiato Elmo coronato, che fa il portatore di esso di incomparabil gratia dotato; e quel meraviglioso scudo l'uso del quale difende da ogni più terribile contrasto⁴⁵.

Il contesto acquatico del nono canto e la testimonianza dello Zuccaro, che nel brano sopracitato ci parla anche di allestimenti di navigli per il parco di Viboccone, rende d'obbligo la menzione di un altro genere teatrale assai frequentato alla corte torinese tra il 1606 e il 1611: la piscatoria, quel genere, cioè, affine alla pastorale, che utilizzava l'acqua e gli elementi marini come apparato scenico. La favola piscatoria era uscita, già durante il Cinquecento, dalla esclusiva dimensione letteraria, che ne aveva caratterizzato la nascita, ed era divenuta un genere teatrale, che accoglieva in sé elementi spettacolari ibridi, come la danza e il canto⁴⁶.

Un esempio importante di piscatoria, rappresentata in un ambiente esterno (nel giardino di Millefonti), è costituito dal componimento scritto dallo stesso Carlo Emanuele I, con la collaborazione di Ludovico San Martino d'Agliè, dal titolo *Le*

⁴⁵ P. BRAMBILLA, *Combattimento delli cavalieri di Diana e di Venere all'isola Polidora. Nel Parco del Serenissimo Duca di Savoia presso la città di Torino. Fatto nelle Nozze dell'illustrissima Signor D. Beatrice d'Este, maritata dell'Illustrissimo Signor Ferrante Bentivoglio li 16 di Giugno dell'Anno 1602*, Torino, Agostino Disserolio, 1602, cit. da F. VARALLO, *Dall'Isola Polidora all'Isola Doro: mutazione della tipologia delle feste di nozze alla corte Sabauda nella prima metà del Seicento*, in *Les noces de Pélée et de Thétis. Venise, 1639-Paris, 1654. Le nozze di Teti e di Peleo. Venezia, 1639-Parigi, 1654*. Actes du colloque international de Chambéry et de Turin, 3-7 novembre 1999, a cura di Marie Thérèse Bouquet-Boyer, Wien, Peter Lang, 2001.

⁴⁶ Per il genere della piscatoria cfr. F. ANGELINI, *Piscatoria. Favola*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1961, vol. VIII. Per la piscatoria a Torino cfr. MARCO EMANUELE, *Commedie in musica, pastorali e piscatorie alla corte dei Savoia*, Lucca, Lim, 2000; CLAUDIA PEIRONE, *Un genere di "confine": le piscatorie*, in *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, cit.; PATRIZIA BASSI, *I luoghi dello spettacolo teatrale*, in *Ibidem*; M. EMANUELE, *Per un repertorio delle piscatorie*, in *Ibidem*; MARIE-THÉRÈSE BOUQUET, *Il teatro di corte dalle origini al 1788*, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, vol. I, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1976.

*trasformazioni di Millefonti*⁴⁷. L'occasione cortigiana, in cui venne messa in scena, fu la festa data dal principe dopo le nozze delle due Infanti, il 24 agosto 1609, alla presenza del cardinale Aldobrandini e di tutta la corte. La storia narra dell'innamoramento di Dorillo per Bellonda, ninfa devota a Diana, e della duplice trasformazione finale dei due protagonisti: la donna si scioglie nelle acque di Millefonti e l'uomo diviene un pesce di quelle stesse acque. Ménestrier, fine conoscitore del gusto spettacolare e delle pratiche festive barocche, costituisce un'importante fonte per la ricostruzione dell'apparato effimero che accompagnò la messa in scena della commedia vera e propria:

L'an 1608 le Duc Charles Emanuel après les Noces de jeux des ses filles mariées [...], voulant régaler les nouveaux Mariés, et le Cardinal Aldobrandin, et de Saint Cesarée, qui se trouvèrent présents à la Feste, les invita à Millefons, à quoi la multitude des fontaines, et des sources d'eaux vives a fait donner un si beau nom. Là après un grand festin où l'abondance et la délicatesse des viandes, et la propreté des services firent admirer sa magnificence, il conduisit la Compagnie dans un endroit du bois, qui étant le plus couvert abouti auprès d'un grand rondeau en forme d'étang, sur le bord duquel il avait fait élever un théâtre de rocailles, de gazons, et de coquilles mêlées à des miroirs, qui faisaient un effet merveilleux, avec quantité de jets d'eaux qui sortaient de diverses endroits. Les statues des divinités de la mer y étaient en diverses niches. Aussitôt que ces Princes se furent placés sur des sièges dressés exprès sous de grands arbres, qui leur servaient de pavillons, on vit venir sur le canal un Arion porté sur le dos d'un dauphin, et s'avancant près des Princes il fit un concert merveilleux de sa harpe et de sa voix. Ce fut l'ouverture du ballet des Tritons, et des Sirènes, qui fut la plus agréable chose du monde. On y représenta après en musique et en récits les transformations de Bellonde, dont l'Amour déguisé et travesti en Pêcheur fit le prologue [...]⁴⁸.

Uno degli allestimenti più eclatanti e sfarzosi è rappresentato sicuramente dall'*Espugnazione dell'isola di Cipro*, svoltasi nel Salone dei Tornei del Castello ducale il 22 gennaio del 1611. La definizione di favola piscatoria risulta in realtà piuttosto imprecisa, perché l'*Espugnazione* fu più propriamente un carosello acquatico, durante il

⁴⁷ ANNA MARIA LUISETTI, *Le Trasformazioni di Millefonti, di Ludovico San Martino D'Agliè*, in *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, cit., e relativa bibliografia.

⁴⁸ CLAUDE FRANÇOIS MÉNÉSTRIER, *Traité des tournois*, cit., pp. 356-357. La cronologia indicata da non è però attendibile: egli, infatti, in questo caso si riferisce alla messa in scena delle *Trasformazioni*, ma colloca l'evento nell'anno 1608, invece che nel 1609, confondendo probabilmente la piscatoria di Carlo Emanuele I, con un'altra festa, svoltasi sempre a Millefonti, l'anno precedente.

quale si alternarono sequenze di combattimenti e balli. Ancora una volta Ménétrier ricorda che per l'occasione il salone del palazzo fu allagato e nel mezzo della sala fu costruita un'isola, ricoperta di foglie d'oro e di falsi coralli e al centro di essa fu edificata una torre. Le dame assistevano allo spettacolo sedute su dei piccoli anfiteatri ai lati della sala e i cavalieri di volta in volta le andavano a prendere in gondola per condurle sull'isola, in questo modo gli stessi spettatori agivano all'interno della rappresentazione teatrale. Furono, inoltre, costruite nove barche riccamente dipinte e dodici delfini argentati che si muovevano meccanicamente nell'acqua⁴⁹.

Mentre per l'allestimento delle piscatorie nei saloni dei palazzi cittadini era necessario fare ricorso all'ingegneria idraulica al fine di riempire d'acqua lo spazio della scena, costruirvi le isole, piazzarvi le barche e i pescatori, a Viboccone l'impresa era facilitata dalla presenza dei corsi d'acqua naturali e di una vera isola.

Ritornando al testo dell'*Adone*, non possiamo dire con certezza che all'ottava XXIII Marino faccia riferimento proprio al genere della piscatoria: ai versi 7-8 egli, infatti, parla genericamente di danze e cene, alle quali avrebbe assistito e partecipato durante il suo soggiorno torinese. Mentre nel canto VII avevamo a che fare con una citazione precisa di un episodio teatrale cronologicamente circoscritto, cioè la rappresentazione dell'*Arianna* del Monteverdi, qui l'autore fa riferimento ad un troppo generico repertorio di componenti festive, tenuto conto che le occasioni per l'allestimento di danze e cene nella città sabauda furono numerose⁵⁰.

La natura composita degli spettacoli, anche delle stesse piscatorie, prevedeva che durante le sontuose cene i nobili assistessero alla recitazione di favole con intermezzi di canti e danze. Una formula abbastanza diffusa consisteva, ad esempio, nelle *entrées* di personaggi mitologici, fantastici o esotici e di personificazioni di arti, mestieri o professioni, che si concludevano con grandi balli. E spesso erano proprio gli stessi personaggi di corte a divenire i protagonisti di queste allegorie teatrali.

⁴⁹ Cfr. CLAUDE FRANÇOIS MÉNÉSTRIER, *Traité des tournois*, cit., p. 101; ANGELO SOLERTI, *Feste musicali alla Corte di Savoia nella prima metà del secolo XVII*, in «Rivista musicale Italiana», XI, 1904, pp. 684-685; MERCEDES VIALE FERRERO, *Feste delle Madame reali di Savoia*, Torino, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1965.

⁵⁰ Segnalo che nel canto XX, ottava 83, tornerà ancora una volta il riferimento alle abitudini festive della corte sabauda, ed ancora una volta le modalità di inserimento saranno quelle del ricordo in prima persona

A fianco di quel teatro, di fine Cinquecento, inizio Seicento, che tende a spezzare il *trait d'union* tra pubblico e spettacolo attraverso la delimitazione spaziale dell'arco scenico, troviamo, nello stesso giro di anni, una forma altrettanto forte che avverte il bisogno opposto di rompere i rigidi confini imposti all'azione dall'arco scenico e di far in modo che i diversi spazi teatrali si compenetrino tra loro perché lo spettatore sia assorbito nello spazio dell'azione e viceversa. A questo proposito il convivio barocco rappresenta un inestricabile intreccio di festa e teatro, in cui l'arte e la realtà non sono due universi distinti ed il tradizionale spazio di separazione che divide spettatori ed attori risulta annullato: a partire dallo stesso banchetto, infatti, ogni elemento, dalla pietanza alla suppellettile dell'arredo, diviene contemporaneamente spettacolo e scena, e si mescola, senza soluzione di continuità, alle musiche, ai canti, alle macchine, ai balletti e alle armeggerie che vengono agite davanti agli ospiti⁵¹.

Le eterogenee fonti dell'epoca (le descrizioni delle feste, i trattati teatrali, i documenti d'archivio e i resoconti di stato) ci hanno lasciato testimonianza dettagliata dello svolgimento di alcuni banchetti, durante i quali, appunto, la corte torinese, inserita in uno spazio trasfigurato, assistette ad eventi spettacolari di varia natura. Un esempio (di cui Marino fu testimone in prima persona) è rappresentato dalla cena svoltasi nel giardino di Miraflores, descritta dal Brambilla nella relazione delle feste organizzate per le nozze delle Infante nel 1608. La corte nobiliare (tra cui è annoverato lo stesso cardinale Aldobrandini con tutto il suo seguito), accomodata sotto un sontuoso baldacchino di broccato e stretta attorno ad una tavola riccamente imbandita, assiste ai balli delle divinità che si avvicinano davanti alla mensa per offrire, ciascuna, i propri doni. Mercurio, a cui è affidato il prologo, introduce l'*entrée* di Cerere e delle sue Ninfe, che porgono agli ospiti il pane; di Bacco e dieci Baccanti, che offrono il vino; di Flora che, con il suo seguito, distribuisce gli antipasti:

da parte dell'autore. Per la stretta affinità dei passi del IX e del XX canto, analizzerò dettagliatamente soltanto il primo caso, riservando al secondo un spazio al momento in cui mi occuperò del XX canto.

⁵¹ Cfr. CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Bulzoni, Roma 1968, in particolare le pp.67-96; Idem, *Les rapports entre la scène et les spectateurs dans le théâtre italien du XVI^e siècle*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, a cura di Jean Jacquot, CNRS, Paris 1964; ANDRÉ CHASTEL, *Cortile et Théâtre*, in *Ibidem*; SILVIA CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 182-194; F. ANGELINI, *Barocco italiano*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Vol. I. *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000, in particolare le pp. 225-228.

Fecero luogo al quinto balletto, che fu di Diana dea delle selve e delle cacce, e con seguito di dodici Ninfe portava ogni sorta di cacciagione.

Venne dopo Pomona dea dei frutti che, tenendo l'ordine delle già dette, portò con dodici Ninfe la frutta, danzando pur anco il sesto balletto.

Per il settimo balletto comparve Venere, che, per essere dea delle delizie, accompagnata dalle Grazie e dagli Amori, portò le confezioni entro bacili d'oro in numerosa e peregrina quantità⁵².

Mentre nell'esempio precedente del canto VII il ricordo dell'episodio festivo era evocato attraverso lo strumento della similitudine, qui le modalità di inserimento sono mutate. L'innesto dell'elemento realistico dell'isola di Polidora e degli eleganti momenti ludici della corte sabauda, all'interno del "meraviglioso" narrato, sembra essere nato dalla memoria visiva dell'autore, che in questo modo annulla la distanza tra l'"allora" della favola e l'"ora" della storia⁵³.

Il ricordo diviene ancora più pregnante con la lettura dell'ottava successiva, dove l'autore prosegue la descrizione della propria visione e attraverso una formula chiastica, tenuta insieme dalla congiunzione *anzi* (che qui ha un valore avversativo), fissa paradossalmente in eterno l'errore del testo e rinnova così l'ambigua alternanza tra piano della finzione e piano della realtà, trasformando i *fanciulli* in *Amori* e gli *Amori* in *fanciulli*:

Su per la riva i lucidi secreti
del bel lago spiando, ignudi cori
van di fanciulli lascivetti e lieti,
anzi di lieti e lascivetti Amori (XXIV, 1-4).

⁵² P. BRAMBILLA, *Relatione delle feste torneo, giostra*, cit., p. 147. Il balletto prosegue con l'entrata di Nettuno che porta vasi pieni d'acqua perché i principi possano lavarsi le mani. Il pranzo si conclude con l'arrivo in scena di un nano che porta un cartello di sfida con cui annuncia il successivo torneo. Sul balletto e la storia dell'arte coreica cfr. ALESSANDRO PONTREMOLI, *Ballo nobile e danza teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit.

⁵³ Riprendo qui un'espressione ariostesca utilizzata con un analogo significato da L. BOLZONI, «*O maledetto, o abominoso ordigno*»: la rappresentazione della guerra nel poema epico-cavalleresco, in *Storia d'Italia. Annali 18. Guerra e pace*, a cura di Walter Barberis, Torino, Einaudi, 2002.

L'isoletta su cui approdano Adone e Venere rappresenta una sorta di *locus amoenus* al quadrato, un spazio incantato, racchiuso all'interno di un lago, che è a sua volta situato entro i confini dell'isola di Cipro:

Questo [lo scoglio] non osò mai ferir procella,
teme ogni austro appressarlo ed ogni nembo,
né sentì mai latrar fervida stella,
né d'argente pruina asperse il lembo,
ma sprezza, avampi Sirio o tremi Cauro,
l'inclemenza del Cancro e del Centauro (XVIII, 3-8)⁵⁴.

Attraverso l'uso di tessere tassiane, Marino crea uno spazio metaletterario su cui indossare la maschera del pescatore Fileno e ospitare importanti dichiarazioni di gusto poetico⁵⁵. Il luogo per eccellenza della *dilatatio*, del traviamiento dalla vicenda epica, cioè l'isola connotata tutta al femminile (non è un caso, infatti, che Marino si serva del precedente del regno di Armida, in cui Rinaldo sospende momentaneamente la propria avventura eroica⁵⁶), costituisce un vero e proprio doppio dell'isola di Venere⁵⁷ e rappresenta per questo il luogo per eccellenza della nuova poesia epica di pace del Marino:

Un Parnasetto d'immortal verdura
nel centro del pratel fa piazza ombrosa,
in mezzo al cui quadrangolo a misura
la pianta dela fabrica si posa (XCIV, 1-4).

In questa dimensione tutta fantastica e ricca di memoria letteraria, dunque, si inserisce uno spaccato della vita torinese di corte, con le sue feste, le sue cene, i suoi

⁵⁴ Cfr. GIOVANNI POZZI, vol. II, pp. 417-418; IDEM, *Metamorfosi di Adone*, in «Strumenti critici», 5 (1971), pp. 335-356, in particolare pp. 341-344.

⁵⁵ GUIDO BALDASSARRI, *Canto IX: la fontana d'Apollo. Il Marino, ovvero la Poesia*, in *Lectura Marini*, a cura di Francesco Guardiani, Toronto, Dovehouse, 1989.

⁵⁶ Sul luogo della *dilatatio* cfr. PATRICIA PARKER, *Literary fat Ladies: Rhetoric, Gender, Property*, London and New York, Methuen, 1987.

balli, di cui Marino, attraverso uno stilema dal sapore dantesco, dichiara di essere stato testimone oculare. La descrizione dell'isoletta immaginaria innesca nel testo il ricordo di un'isola reale (Polidora), che è però il luogo "in maschera" in cui la corte sabauda trasfigura il proprio *milieu*, travestendolo da *locus amoenus*, secondo quelle coordinate menzionate anche dallo Zuccari, e celebra e contempla se stessa con gli strumenti dello spettacolo e della festa⁵⁸.

La compenetrazione tra i due mondi, quello della favola e quello della storia, avviene attraverso la coincidenza tra la scena del poema, sulla quale l'autore allestisce il proprio programma poetico, e la scena della corte sulla quale il duca torinese organizza spettacoli ed eventi teatrali.

Se questo è il percorso logico-consequenziale che la lettera del testo ci suggerisce (dal piano finzionale al dato fattuale), è altrettanto logico sospettare l'esistenza del procedimento inverso: al momento della ideazione e creazione di questo luogo idilliaco, su cui collocare la fontana di Apollo, Marino ha probabilmente avuto davanti il modello storico dell'isola di Polidora, con tutte le implicazioni culturali che essa comportava.

È quanto accade, ad esempio, nell'*Orlando furioso*, dove vediamo in atto lo stesso tipo di operazione: nel descrivere il regno di Alcina e gli intrattenimenti della sua *bella et onorata corte*⁵⁹, Ariosto utilizza in filigrana, perché il proprio lettore lo riconosca, oltre naturalmente al modello letterario della ideale corte d'Amore di ascendenza polizianesca, il modello storico dei divertimenti e dei passatempi della corte ferrarese, come a suggerire la attuazione nella storia di una nuova corte d'amore:

A quella mensa citare, arpe e lire,
e diversi altri dilettevol suoni
faceano intorno l'aria tintinire
d'armonia dolce e di concerti buoni.

⁵⁷ Come sottolinea Pozzi, nel commento all'*Adone* (pp. 417-418), l'isola del Parnaso ripete in moltissimi tratti il paesaggio di *Adone* VIII, 23; cfr. anche G. POZZI, *Metamorfosi di Adone*, cit., pp. 341-344.

⁵⁸ Per i meccanismi di autocontemplazione che il teatro escogita in funzione encomiastica e celebrativa del pubblico nobiliare, che è al tempo stesso artefice e fruitore di tale teatro, cfr. LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, in particolare le pp. 101-109.

⁵⁹ LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di Emilio Bigi, Milano, Rusconi, 1982, VII, ott. 9, v. 4.

Non vi mancava chi, cantando, dire
d'amor sapesse gaudii e passioni,
o con invenzioni e poesie
rappresentasse grate fantasie (VII, XIX)⁶⁰.

Nell'*Adone* l'omaggio agli usi e costumi di Carlo Emanuele I, viene reso esplicito ed esso è tanto più significativo (sia per capire gli interessi politici del Marino, sia per soppesare le ragioni intrinseche che muovono questo paragone tra realtà e finzione) se, con Pozzi, concordiamo nel far risalire la scrittura del canto al periodo parigino: in questo modo, infatti, pur immerso nella intensa attività festiva francese della corte di Maria de' Medici, dobbiamo immaginare un Marino intento a celebrare una realtà fisicamente da lui così distante.

Attraverso un congegno speculare Marino visualizza uno spazio particolare del potere del principe, quello delle feste; crea l'immagine del destinatario ideale dell'opera, che riconosce se stesso all'interno di una serie di pratiche cortigiane; ed infine, all'interno della dimensione fortemente autobiografica, che caratterizza tutto il IX canto, fin dall'allegoria d'apertura, aggiunge un elemento ulteriore al proprio ideale autoritratto, tracciando l'orizzonte storico-politico sul quale egli si muove.

⁶⁰ Cfr. anche *Orlando furioso*, VI, ott. 73-74, per le cui fonti rimando al relativo commento di Bigi; MICHELE CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto*, Genève, Olschki, 1930, vol. I, pp. 411-412. In realtà la descrizione di convivi e feste è assai comune nella letteratura epica e romanza, per la quale rimando ancora una volta al commento di Bigi, ma, come sostiene Ceserani, per la prima volta in Ariosto il modello cortigiano ferrarese è tangibile.

1.3 I giochi pirotecnici alla corte papale (canto IX)

Come “l’ardita punta” di un madrigale la conclusione del IX canto riserva una “meravigliosa” sorpresa per i suoi protagonisti. Il tentativo della *loquacissima pica* (*alias* la poetessa Margherita Sarrocchi, vedi CLXXXVII, 5, autrice di un poema epico dal titolo *Scanderbeide*) di mescolare la propria voce al canto dei cigni-poeti è stato appena interrotto dalle risa e dalle grida della turba festante degli uccelli che popolano il “Parnasetto” (XCIV, 1), quando Amore, azionando di nascosto un piccolo congegno, dà inizio ad una serie di giochi acquatici e trasforma così la fontana mitica di Apollo in una macchina che assomiglia alle invenzioni della ingegneria e architettura cinquecentesca e secentesca⁶¹:

Amor che vede di quel canto lieto
la madre intesa ala piacevol guerra,
volando intanto ove ’l vicin mirteto
insidiosa chiave asconde e serra,
volge anelletto picciolo e secreto
e con gagliardo piè batte la terra;
ed ecco d’acqua un *repentino* velo
che fa pelago al suolo e nube al cielo.

Apena il piede il pavimento tocca
e l’ordigno volubile si move,
che ’l fonte *traditor subito* scocca
saette d’acqua *inaspettate e nove*,
e *prorompe* in più scherzi e mentre fiocca

⁶¹ La seconda metà del Cinquecento vede le prime grandi sperimentazioni di “teatri dell’acqua”. Gli esempi più illustri sono rappresentati dal Sacro Bosco di Bomarzo (Viterbo), con le opere del Vignola; la notissima Villa d’Este a Tivoli, il cui principale architetto fu Pirro Logorio, ideatore anche della Fontana dell’Organo e di una fontana del Parnaso; la villa Aldobrandini a Frascati, con le opere di Maderno e Fontana; la villa di Pratolino voluta da Francesco I de’ Medici con le opere di Buontalenti. Sull’argomento cfr. EUGENIO BATTISTI, *L’Antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962, in particolare il capitolo dal titolo *Per un’iconologia degli automi; Natura e artificio. L’ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del manierismo europeo*, a cura di M. Fagiolo, Roma, Officina, 1981; *Lo specchio del Paradiso. Giardino e teatro dall’Antico al Novecento*, a cura di Fagiolo, Giusti, Cazzato, Silvana, 1997.

tempesta par, *quand'è sereno e piove*.
Spicciano l'onde ed aventate in alto
movono a chi nol sa *furtivo assalto* (CXC-CXCI).

Il “corso normale” degli eventi è interrotto da un avvenimento improvviso⁶² che segna la fine del viaggio terrestre dei due amanti e coincide con la conclusione stessa del canto. Gli elementi che ricorrono in questo passo, cioè l'effetto sorpresa, la repentinità (da cui scaturisce la sorpresa del vedere), l'ambiguità ed il travisamento sensoriale⁶³, suscitano negli spettatori interni (Venere e Adone) una reazione che si offre come modello anche per il lettore del poema.

Come ha mostrato Carmela Colombo⁶⁴, Marino costruisce l'immagine della fontana (*Adone*, IX, XCV-CVIII) traendo ispirazione, oltre che dalle reali fontane che abbellivano i giardini romani, ed in particolare quello della villa Aldobrandini a Frascati, da un precedente letterario a lui molto caro: lo *Stato rustico* di Imperiale. Colombo ha evidenziato soprattutto i legami che i due testi intrattengono tra loro per la costruzione del progetto iconografico della fontana, l'ambientazione boschereccia e l'invenzione dell'armonia canora delle acque. Quello che a me qui interessa evidenziare, invece, è la compresenza di altri elementi nelle due opere, per segnalare, là dove questo è possibile, lo scarto del Marino e il tipo di operazione da lui ricercata.

La chiave con cui Amore aziona di nascosto i giochi acquatici (*Adone*, IX, CXC, 4) non è prerogativa mariniana; essa è già presente nel testo di Imperiale dove leggiamo:

Poi, *nel voltar di non veduta chiave*,
E dal suolo, e dal Cielo, e da le Mura,
Per mille fori, disserrarsi a un tempo
Vedi *improvvisa* acqua *ingegnosa, astuta*;
Che con strepito dolce, e con pie arditi
Di rampolli, e ruscelli, anzi torrenti,
Perseguitando rapida, e aggiungendo,

⁶² Una serie di aggettivi ed avverbi segnalano la repentinità del fatto: *ed ecco, repentino, appena, traditor, subito, inaspettate, furtivo*.

⁶³ Cfr. all'ottava 191, v. 6: «tempesta par, quand'è sereno e piove».

Ovunque corra, per fuggir da loro,
Dei fuggitivi frettoloso il passo,
Gli assorbe in un mar d'onde; onde ne cangia,
Con riso universale, in breve noia
Il piacer lungo d'ogni andata gioia (...)⁶⁵.

È evidente che la vicinanza dei due testi non si limita ad un unico motivo: anche la strategia di Imperiale si basa sul ricorso all'inaspettato azionamento dell'acqua (definita *ingegnosa*, perché regolata da un congegno meccanico, e *astuta*, perché in grado di "colpire" inaspettatamente le vittime del gioco), che provoca negli spettatori una piacevole paura (c'è il passaggio da un piacere definito lungo ad una noia, che però sarà breve, e alla quale i protagonisti accedono attraverso il riso). Ma in particolare la presenza del precedente della "chiave" nel poeta genovese diviene interessante alla luce del trattamento che Marino gli riserva: nell'*Adone*, infatti, ritroviamo quella stessa chiave (adesso definita *insidiosa*, mentre nello *Stato rustico* essa era *non veduta*) che mette in moto i getti d'acqua, ma, mentre in Imperiale la sua funzione era solo suggerita e non sviluppata, adesso essa, divenuta un oggetto d'attenzione della narrazione poetica, rivela di essere parte integrante di un complicato congegno meccanico⁶⁶, il cui funzionamento è affidato ad un rituale di gesti che assomiglia agli "incanti" dei romanzi cavallereschi. Amore si trasforma in un «Dio del microcosmo teatrale⁶⁷», una sorta di macchinista che opera dietro le quinte, la cui magia coincide con la "magia" della macchina⁶⁸.

⁶⁴ Cfr. POZZI, II, p. 425; C. COLOMBO, *Cultura e tradizione*, cit., pp. 75-76.

⁶⁵ GIO. VINCENZO IMPERIALE, *Lo stato rustico*, Genova, Giuseppe Pavoni, 1611.

⁶⁶ Si consideri anche che la descrizione mariniana propone una serie di espressioni meccaniche che, invece, sono assenti dall'opera del poeta genovese. Mi riferisco a passi dell'*Adone* come: «Strangolata gorgoglia, indi diffusa *Volge machine e rote ordite ad arte* E, con tenor di melodia mentita, Dela man, dela bocca il suono imita» (ott. 99, vv. 5-8); «Miri qui sgorgar globi, eruttar bolle, *Là girelle rotar con cento giri*» (ott. 108, vv. 5-6); si veda anche nell'ottava 191 sopra riportata l'espressione «ordigno volubile».

⁶⁷ La definizione riportata tra virgolette deriva da un saggio di F. ANGELINI, *Gian Lorenzo Bernini e la sorpresa del vedere*, in *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, a cura di Carandini Silvia, Roma, Bulzoni, 1994, a cui mi riconosco debitrice anche per altre suggestioni.

⁶⁸ Interessante sarebbe un'indagine sull'ambito semantico della parola "magia" e del suo ruolo all'interno dell'*Adone*. Essa non ricorre spesse volte nel poema, ma è quasi sempre identificata con la potenza del sentimento amoroso. Nel canto XIV, dove sono narrate le vicende di Sidonio e Dorisbe, la magia d'amore, di cui Sidonio è vittima felice, dà origine ad una falsa magia, un inganno per conquistare

Per descrivere l'effetto visivo degli improvvisi giochi d'acqua creati dalla fontana l'autore dell'*Adone* ricorre ad una similitudine, che ancora una volta trasporta il lettore secentesco al di fuori della dimensione della favola, per introdurlo all'interno della società a lui contemporanea:

Come qualora a Roma il sesto giorno
del suo sommo pastor riporta l'anno,
le fusette volanti a mille intorno
col fermamento a gareggiar sen vanno,
ma ne riedon poi vinte, e nel ritorno
lucido precipizio a terra fanno,
e fanno le cadenti auree fiammelle
un diluvio di folgori e di stelle (CXCVII).

Non sappiamo quanta memoria personale guidi la penna del Marino (non ci sono pervenute testimonianze dirette sulla sua presenza ai festeggiamenti romani, anche se sappiamo che si trovava sicuramente nella città papale al tempo dell'elezione di Leone XI, nell'aprile del 1605, e di Paolo V, nel novembre dello stesso anno⁶⁹), ma possiamo dire con certezza che l'autore fa qui riferimento ad una ben nota e collaudata esperienza spettacolare secentesca che animava la corte papale romana e le cui notizie circolavano ovunque attraverso le descrizioni celebrative, gran parte delle quali oggi sono leggibili nel catalogo *L'effimero barocco*, curato da Maurizio Fagiolo Dell'Arco e Silvia Carandini⁷⁰.

A questo punto, però, un altro testo ci viene incontro per circoscrivere meglio l'esperienza mondana dell'autore dell'*Adone*. Nel 1605 Marino scrive, in occasione dell'elezione di papa Leone XI, il componimento encomiastico il *Tebro festante*, che

l'amore della giovane: «Segni efficaci no; Colco o Tessaglia Nel'infernal magia non mi fè dotto. Fui sol da Amor, cui nessun mago agguaglia, Vani scongiuri a mormorar condotto» (CCXLI, 1-4).

⁶⁹ Cfr. per gli spostamenti del Marino ANGELO BORZELLI, *Storia della vita e delle opere di G. B. Marino*, Napoli, Tipografia degli artigianelli, 1927; GIORGIO FULCO, *Giovan Battista Marino*, cit.

⁷⁰ *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*. 1. *Catalogo*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco e Silvia Carandini, Roma, Bulzoni, 1977.

sarà stampato per la prima volta soltanto nel 1608 in una raccolta di vari autori⁷¹. Il componimento, che consiste in una lunga prosopopea del fiume Tevere che elogia la grandezza della casa medicea, si conclude con l'inserimento della visione dei fuochi d'artificio che celebrano l'elezione del nuovo papa:

E mille vide poi folgori e lampi,
Per onorar le fortunate feste,
De le comete immitatori i campi,
Lieti solcar del bel seren celeste:
Pur come Roma in nuovo incendio avampi
Tra *diluvio di fiamme* auree tempeste
Vide, e strisciar di fiaccole volanti
Lucidi precipizij, e scintillanti (xxv)⁷².

Ci sembra innanzitutto utile segnalare il fatto che il passo appena riportato del *Tebro* e l'ottava CXCII del IX canto del poema ripropongono, ed entrambi nel giro di pochi versi, due simili sintagmi (su cui torneremo per altre considerazioni): «diluvio di fiamme» (*Tebro*, xxv, 6), «diluvio di folgori» (*Adone*, CXCII, 8); «lucidi precipizii» (*T.*, xxv, 8), «lucido precipizio» (*Ad.*, CXCII, 8)⁷³.

In occasione delle celebrazioni per la salita alla sedia pontificale dei nuovi pontefici, la città di Roma si riveste a festa e le strade e i palazzi della città diventano teatri di eventi spettacolari di grande effetto: effimeri archi di trionfo e fontane che di giorno versano vino⁷⁴ e di notte si trasformano in macchine pirotecniche sono le quinte

⁷¹ *Concerto delle Muse. Ordinato secondo la vera armonia de metri da Piergirolamo Gentile*, Venetia, Sebastiano Combi, 1608.

⁷² La citazione è tratta da *Il Tebro festante. Panegirico del Signor Cavalier Gio. Battista Marino*, in *Epitalami*, Venetia, s.t., 1646.

⁷³ Segnalo inoltre che nel poemetto encomiastico, scritto per il matrimonio di Luigi XIII e Anna d'Austria, e pubblicato a Parigi nel 1616, dal titolo *La Francia consolata*, Marino utilizza «diluvii d'oro» (v. 912). L'espressione sineddolica (l'oro per il colore delle fiamme e delle folgori) ricorre ancora una volta in occasione di una dettagliata descrizione dei fuochi d'artificio. Il testo del poemetto è oggi edito in MARZIO PIERI, *Per Marino*, Padova, Liviana, 1976, pp. 356-388.

⁷⁴ Segnaliamo che anche nell'*Adone* (c. III ott. 168) ricorre, all'ingresso del giardino del palazzo d'Amore, un esempio di fontana che versa vino:

Nel'altra entr'una pila incisi e scolti,

attraverso le quali si snodano le lunghe processioni che accompagnano simbolicamente l'ingresso del papa.

Le *fontane* costituiscono, appunto, uno dei tipi di fuochi artificiali fissi, cioè non aerei, che grazie a particolari congegni emettono scintille luminose simili ad un getto d'acqua. I giochi pirotecnici si svolgono come vere e proprie *pièces* teatrali, con un soggetto, allegorico o simbolico, attuale o storico, con un apparato scenografico e con un accompagnamento mimico o musicale⁷⁵. Nella *Relatione delle feste e fuochi artificiali fatti in segno d'allegrezza per l'Elettione e Coronatione della Maestà del Re dei Romani Ferdinando III* (Roma 1637) leggiamo, ad esempio, la descrizione di una fontana pirotecnica collocata davanti a palazzo Madama, dove troviamo sviluppato un progetto di sceneggiatura:

Si fecero apparire, e caminar lungo la strada maestra, avanti al sudetto Palazzo due altre machine, cioè un'Aquila dentro una Nuvola illuminata, sospesa da un capo di essa strada, alla drittura della medesima base, e di rincontro un Centauro nella parte inferiore di detta base, come dentro una grotta, fatta con tal artificio di lumi, che pareva venir da lontano, e nell'uscir, come in atto da combattere mandò fuori una gran quantità di raggi di fuoco contro l'Aquila, che parimente versando trombe di fuoco, all'ultimo restò vincitrice, & il Centauro si ritirò nella sua spelonca, e nell'aria apparve una Corona sopra l'Aquila, che non manco risplendette in spargere da sé copia di molti altri raggi, con che s'è preteso di significare il contrasto dell'Invidia, contro la Gloria dell'Eletto Re; finito questo uscirono altri fuochi dalle sopradette machine dell'Aquila Imperiale, e dall'altre statue in gran quantità e con ordine talmente artificioso, che apportarono maraviglia e dilettazone...⁷⁶

[Fig. 1]

ch'a colonnetta picciola fa tetto,
stan tergo a tergo l'un l'altro rivolti
Piramo e Tisbe con la spada al petto;
e spruzzan fuor molti ruscelli e molti
per la piaga mortal di vino schietto,
onde viene a cader per doppia canna
dentro il vaso maggior purpurea manna.

⁷⁵ Per i vari tipi di fontane pirotecniche cfr. ELENA POVOLEDO, *Pirotecnica*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1961.

⁷⁶ La citazione è tratta da *L'effimero barocco*, cit., p. 98.



Figura 1: Niccolò Tornioli, *Macchine per la festa a Monte Giordano per l'elezione di Ferdinando III*, 1637, Incisioni di I. Ciamberlano

In cosa consiste, dunque, il *tertium comparationis* su cui si basa la similitudine proposta dal Marino? Quello che all'autore interessa è il movimento prima ascensionale e poi discendente delle fiamme che ricorda lo stesso compiuto dall'acqua spruzzata dalla fontana. In questa iperbole disegnata dal fuoco si insinua, per inciso, anche un altro nodo che diventerà fondamentale per la sensibilità barocca: l'idea, cioè, della fugacità e della fragilità dei brevi momenti di sorpresa e di piacere. I fuochi d'artificio, per la loro stessa difficoltà di realizzazione (che presuppone un'assoluta competenza nella gestione del mezzo), per il dispendio di lavoro umano e di danaro che comportano, per la spettacolarità e per il senso di festosa inquietudine che suscitano, e il tutto per un tempo così breve di apparizione, costituiscono una manifestazione tipica della festa e

della sensibilità barocche. Maravall testimonia come lo spettacolo pirotecnico pervase, per tutte queste caratteristiche, l'immaginario secentesco e divenne anche un motivo letterario sviluppato all'interno della narrativa spagnola⁷⁷.

Lo stesso Tesauro, nel *Cannocchiale aristotelico*, passando in rassegna gli esempi delle *Argutie humane*, scriverà a proposito dei fuochi d'artificio: le girandole «in un momento partorendo altrettanti serpentelli d'Averno; sù l'ale di fragil canna prendono il volo e guizzando quà e là con sibili d'Inferno e vomiti di fuoco; par che sagliano à fulminare i fulmini, ad infiammar la sfera del fuoco, et à gridar'allarme contra le stelle. Ma tosto di sua temerità pagati que' piccoli Tifei, con ridicolo scoppio esalando in alto la fumosa anima, neri e fetenti cadaveri alla terra medesima onde splendidamente salirono, precipitosamente ricadono. Hor qual più arguto simbolo potean trovare gli Ingegneri per ispeghiar senza parole quel che disse il Poeta degli Insolenti, promossi alle Dignità non mertate: *ut lapsu graviore ruant, tolluntur in altum*⁷⁸».

È interessante interrogarsi sulle modalità di costruzione di questa similitudine mariniana: se essa nasce, infatti, dalla constatazione visiva che esiste una somiglianza tra il percorso compiuto dall'acqua e quello compiuto dai fuochi, a livello testuale essa rivela una certa dose di ambiguità. La parola *diluvio*, nel senso di grande quantità, normalmente legata a nomi di oggetti liquidi (acqua, laghi, sangue, lacrime), o a nomi che evocano l'idea di una massa che fluttua nello spazio (soldati, gente, capelli), qui, in coppia con *folgori* e *stelle* (che, come abbiamo detto, insieme a *lucido precipizio*, è già presente nel *Tebro festante*), suona come un ossimoro, soprattutto se si tiene conto del contesto "acquatico" nel quale è inserita e del fatto che poche ottave prima essa è utilizzata nel suo significato proprio al momento dell'*ecfrasis* della fontana: «Piove dal sasso in un diluvio intero La piena in pila concava e lucente» (versi 5-6)⁷⁹.

⁷⁷ Cfr. J. A. MARAVALL, *La cultura del Barocco*, cit., pp. 373-410; ANDREA BATTISTINI, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice, 2000, in particolare le pp. 57-63.

⁷⁸ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, a cura di August Buck, Bad Homburg-Berlin-Zürich, Gehlen, 1968, p. 88.

⁷⁹ Nella produzione mariniana *diluvio* in coppia con *folgori* ricorre soltanto in questo passo dell'*Adone* e nel *Tebro*, mentre negli altri autori, là dove l'espressione compare, essa ha il significato di massa di capelli.

Marino in prima istanza ci propone una similitudine, immediatamente dopo, però, avverte i propri lettori di non cadere nel travisamento sensoriale, perché le due fontane emettono elementi differenti nella sostanza e negli effetti:

così 'l bel fonte in più fonti si sparse,
senon quanto diverso è l'elemento.
Questo gioco bagnò, quel talor arse,
e l'una pioggia è d'or, l'altra d'argento (*Ad. IX, CXCIII, 1-4*).

La precisazione sulla differenza della natura degli elementi che costituiscono i due capi di questa “similitudine dissimile” sviluppa una serie di ulteriori soluzioni. Da questa constatazione, cioè, nasce una riflessione sui cosiddetti miracoli d'Amore:

Ahi crudo Amor, versar fontane e fiumi
arte non è che tu pur ora impari,
avezzo già per soliti costumi
le tue fiamme a spruzzar d'umori amari.
E non ti basta ognor da' nostri lumi
lagrimosi stillar ruscelli e mari,
ma spesso vuoi che gl'infelici amanti
spargano il sangue ove son scarsi i pianti.
Fugge la dea di mille rivi e mille
bagnata il sen col suo bel foco in braccio.
– E queste (dicea a lui) gelide stille,
che m'han *tutta di fuor sparsa di ghiaccio,*
tosto rasciugherò con le faville
di que' sospiri ond'io per te mi sfaccio. –
Va poi seco in disparte e così, lassa,
in *penoso piacer* l'ore trapassa (*CXCIV-CXCV*).

In queste due ottave Marino ripropone il concetto topico di matrice lirica dell'innamorato come vittima di due contrastanti e inconciliabili sentimenti e una

sequenza di immagini antitetiche evidenzia questo lato paradossale del sentimento amoroso⁸⁰: la convivenza della bruciante passione con il pianto della disperazione⁸¹.

L'emblema prende alla lettera dei concetti traslati e li rende visibili attraverso una rappresentazione plastica⁸². In un certo senso si tratta dello stesso procedimento adottato sullo scorcio del IX canto dal Marino, che non si limita a parlarci dell'antitesi tra le fiamme e le lacrime d'amore, ma la evoca attraverso la similitudine e la visualizza attraverso un'immagine sensibile.

Non si tratta di un'immagine sensibile qualunque; qui Marino propone agli occhi dei propri lettori un congegno della tecnologia secentesca: Amore non è soltanto colui che fa bagnare di lacrime i petti degli amanti, egli si trasforma nel testo in colui che aziona letteralmente una fontana automatica, le cui acque, che assalgono di sorpresa Venere e Adone, letteralmente bagnano gli innamorati. Il paragone, poi, tra la fontana acquatica e le fontane pirotecniche inserisce il secondo elemento dell'antitesi amorosa, cioè le fiamme, che sono al tempo stesso le fiamme d'amore, e i lapilli infuocati che bruciano talvolta gli spettatori («Questo gioco bagnò, quel talor arse», CXCI, 3).

L'antico *topos* della forza alchemica dell'amore viene qui attualizzato attraverso il repertorio della più recente tecnologia secentesca, la quale realmente gioca un ruolo nella costruzione del testo. Possiamo dire allora che la metafora d'amore si reifica attraverso l'emblema delle fontane pirotecniche, e la realtà delle feste cortigiane, qui chiamata in causa, subisce il procedimento inverso della metaforizzazione.

⁸⁰ L'antitesi rappresenta lo strumento privilegiato del poeta per la descrizione dell'amore (cfr., ad esempio, canto VI, ott. 173-174). Cfr. FRANCESCO GUARDIANI, *La meravigliosa retorica dell'«Adone»*, cit.. Suggestivo ci pare quanto Guardiani scrive a proposito della definizione che Marino dà dell'amore: «La definizione dell'amore, il primo tema dell'*Adone*, è il punto in cui la bocca e la coda del serpente si incontrano formando lo spazio circolare che include l'intero poema» (p. 131).

⁸¹ Cfr. la ballata *Quel foco ch'i' pensai che fosse spento* del Petrarca.

⁸² Cfr. MARIO PRAZ, *Amor profano e amor sacro*, in *Studi sul concettismo*, Firenze, Sansoni, 1946.

1.4 Lo scambio delle Principesse sul fiume Bidassoa (canto X)

Il decimo canto descrive la salita di Adone dall'isola di Cipro al mondo celeste, dove si consumerà "un'esperienza conoscitiva esemplare"⁸³. Dopo aver visitato il Cielo della Luna, i due amanti salgono al cielo di Mercurio, e lì vengono scortati fino ad una ricca ed ampia loggia nel cui centro si trova un immenso mappamondo, «dove si scorgono tutti gli accidenti dell'universo ed in particolare le moderne guerre della Francia e dell'Italia⁸⁴»:

Vasto edificio d'ingegnosa sfera
reggea, quasi gran mappa, un piedistallo,
che s'appoggiava ad una base intera
tutta intagliata del miglior metallo (CLXVIII, 1-4).

Attraverso l'espedito del mappamondo Marino ripropone, con una veste inedita, una costante strutturale sia del poema eroico che del romanzo cavalleresco: la narrazione, sotto veste di profezia, dei fatti più salienti della storia contemporanea, in particolare francese e piemontese.

Venere e Adone vengono fatti accomodare da Mercurio davanti ad una sfera e ai loro occhi si apre lo spettacolo del mondo. Le suggestioni che nascono dalla lettura di questa scena, descritta sullo scorcio del canto, sono molteplici; proveremo a riflettere su alcune di esse, prima di analizzare l'episodio festivo raccontato in questo canto.

Artefice materiale del mappamondo, che è il frutto dell'imitazione di un'idea preesistente, è il dio Mercurio, il quale è affidatario dell'imperscrutabile disegno della Natura e del "gran fattor sovrano":

– Questa (dicea) sovramortal fattura,
laqual confonde ogni creato ingegno,
opra mirabil è, ma di Natura

⁸³ Cfr. il commento di G. POZZI, in G.B. MARINO, *Adone*, cit. p. 436, vol. II.

⁸⁴ G. B. MARINO, *Adone*, cit., allegoria del decimo canto, p. 517.

e di divin maestro *alto disegno*.
L'artefice di tanta architettura
che d'ogni altro artificio eccede il segno
fu questa mia, del gran fattor sovrano,
benché imperfetta, *imitatrice mano* (CLXX)⁸⁵.

La Natura in quanto tale e la storia delle vicende umane, passate, presenti e future (l'occasione è quella di una falsa premonizione) rappresentano la materia di cui è composta la sfera:

onde di quante cose o buone o ree
passate ha il mondo in qualsivoglia etade
e di quante passar poscia ne dee
per quante ha colaggiù terre e contrade,
qui son le *prime e originarie idee*
dove scorger si può ciò che v'accade (CLXXV, 1-6)⁸⁶.

In questo modo il momento dell'invenzione della mirabile sfera, ovvero, in senso retorico, la fase del reperimento e della selezione del materiale di cui questa sfera deve essere composta, finisce per coincidere con l'atto stesso della disposizione e dell'ordinamento nello spazio di tale materiale:

ma quei ch'è sol tra noi fabro perfetto
del bel lavor l'*invenzion* m'aperse
e 'l secreto mi fè facile e lieve
di raccorre il gran mondo in spazio breve (CLXXI, 5-8).

⁸⁵ Sulla natura della sfera del X canto si interroga anche MARIE-FRANCE TRISTAN, in *La scène de l'écriture. Essai sur la poésie philosophique du Cavalier Marin (1569-1625)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2002.

⁸⁶ Cfr. il componimento nella *Galeria, Mirò quaggiù dal Cielo il sommo Giove*, dove Marino ripropone lo stesso rapporto di emulazione, artificio-natura, nell'opera di Archimede (Così Giove esclama di fronte all'opera dello scienziato: «Tanta è nel senno umano arte e possanza, Ch'imitandomi ancor, quasi

L'ingegnosità dell'autore della "macchina", e quindi per metonimia l'ingegnosità della macchina stessa (ricordiamoci della definizione iniziale di *ingegnosa sfera*, CLXVIII, 1), sta nell'aver saputo ricostruire fedelmente in scala ridotta tutta quanta la varietà che caratterizza il macrocosmo e nell'aver saputo ricomporla ordinatamente all'interno di una struttura unitaria e finita. Da questa nozione di ingegnosità scaturiscono di conseguenza gli effetti di straniamento e sorpresa, da cui deriva, in ultima fase, il piacere dello spettatore:

ma dove un tal miracolo si *lesse*
o chi senno ebbe mai tanto profondo,
che *compilar*, *compendiar* sapesse
la gran rota del tutto in picciol tondo? (CLXXIV, 1-4)⁸⁷.

In appena quattro versi, giocando sull'ambiguità linguistica, Marino accumula una complessità di significati, che crea dei problemi sul piano esegetico. Ci troviamo di fronte ad un canonico esordio in cui l'oratore accattiva i propri ascoltatori facendo leva sulla eccezionalità della materia proposta. I termini *lesse*, *compilar*, *compendiar*, che appartengono normalmente alla sfera semantica della speculazione, della parola e della scrittura, qui sono impiegati metaforicamente per descrivere l'atto pratico della fabbricazione della macchina.

L'uso dei tre verbi in questo contesto complica il senso di tutta la costruzione artificiosa ed insinua il forte sospetto che Marino, attraverso la figura di Mercurio, non a caso l'*alto inventor dela celeste lira*, stia parlando proprio della sua poesia («O nunzio divin, tu che sai tante Meraviglie formar nove e leggiadre», si legge ai versi 3-4 dell'ottava CLXVI). Viene immediatamente da chiedersi quanto nell'immagine del *picciol tondo* (v. 4) riecheggi la metafora del *picciolo mondo* del noto *Discorso II dell'arte poetica*, dove Tasso elabora una mediazione tra il precetto aristotelico dell'unità di azione e l'esigenza del poeta di dilettere i gusti così *isvogliati* dei lettori

m'avanza?»). Della *Galeria* si è consultata l'edizione a cura di Marzio Pieri, Padova, Liviana, 1979, p.155.

⁸⁷ Cfr. anche i versi 3-4 dell'ottava CLXXII:
di se vedesti o s'esser può che sia
istromento maggior di meraviglia.

moderni attraverso una complessità episodica, che pure, secondo i precetti aristotelici, sia tutta ricompattata nella saldezza unitaria dell'insieme dell'opera:

peroché, sì come in questo mirabile magisterio di Dio, che mondo si chiama, e 'l cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle [...], l'aria e 'l mare pieni d'uccelli e di pesci, e la terra albergatrice di tanti animali [...] ruscelli e fonti e laghi e prati e campagne e selve e monti [...]; con tutto ciò uno è il mondo che tante e sì diverse cose nel suo grembo rinchiede, una la forma e l'essenza sua, uno il nodo dal quale sono le sue parti con discordie concordia insieme congiunte e collegate [...]; così parimente giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto se non perché, al supremo Artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa nel quale, *quasi in un picciolo mondo*, qui si leggano ordinanze d'esserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigii [...]; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una a l'altra corrisponda, l'una da l'altra o necessariamente o verisimilmente dependa: sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini⁸⁸.

In questa gara di emulazione con Tasso l'ambizione di Marino raggiunge quasi la punta del paradosso: se il poeta della *Gerusalemme*, infatti, si impegnava a suggerire la varietà del mondo attraverso un ampio spettro di episodi, eventi e temi (in sostanza i *topoi* della poesia epica), nell'*Adone* il mappamondo ha il compito di essere addirittura esaustivo, di comprendere cioè, miracolosamente, tutto il creato («di raccorre il gran mondo in spazio breve», CLXXI, 8). Il dio in prima persona rivendica l'eccezionalità della propria operazione dichiarando ai suoi ascoltatori:

Al magistero mio sol si concesse
far un *vero model* del maggior mondo,
loqual del mondo insieme elementare,

⁸⁸ TORQUATO TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, pp. 35-36. Cfr. RASI DONATELLA, *Diacronie cinquecentesche. "Unità" e "varietà", "verità" e "finzione" nella "favola epica"*, in *Quasi un picciolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, a cura di Guido Baldassarri, Milano, Edizioni Unicopli, 1982; BARBERI SQUAROTTI GIOVANNI, *Le armi e i capitani: i cataloghi degli eserciti nella Gerusalemme liberata*, in

nonché sol del celeste, è l'*esemplare* (CLXXIV, 5-8).

In sostanza, però, la sfera ingegnosa reifica quel rapporto tra macrocosmo e microcosmo che già Tasso aveva descritto a proposito del poema epico, inteso come teatro della varietà mondana. Marino prende alla lettera un'immagine topica e letteralmente la ricostruisce all'interno del testo, dando vita non ad un metaforico *picciolo mondo*, ma ad un reale modello del cosmo, emblema del poema stesso, attraverso il quale la storia entra di diritto nella finzione poetica del testo:

Composta è con tant'arte e maestria
ch'al globo universal si rassomiglia;
mirar nel cerchio puoi limpido e terso
quanto l'orbe contien del'universo (CLXXII, 5-8)⁸⁹.

Gli oggetti, gli uomini e gli avvenimenti descritti da Mercurio posseggono, in nome della natura strettamente teatrale della sfera, la piena legittimità per sfilare davanti ai due spettatori con quella stessa evidenza che Tasso raccomandava per la creazione dei poemi epici:

Stando che lo stile sia un instrumento co 'l quale imita il poeta quelle cose che d'imitare si ha proposte, necessaria è in lui l'energia: la quale sì con le parole pone innanzi a gli occhi la cosa che pare altrui non di udirla, ma di vederla.

E tanto più nell'epopeia è necessaria questa virtù che nella tragedia, quanto che quella è priva dell'aiuto e degli istrioni e della scena.⁹⁰

Il ruolo di Mercurio è duplice: egli è allo stesso tempo l'artefice materiale che ha fabbricato la sfera e colui che (almeno fino all'ottava CCLXIII, quando il dio passerà il testimone alla voce narrante dell'autore che descriverà la guerra degli Uscocchi), come un istrione teatrale, fa da intermediario e interprete per prestare le proprie parole alle immagini che compaiono sulla scena:

Torquato Tasso e la cultura estense. Atti del convegno di Ferrara 1995, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 1999, pp. 43-54;

⁸⁹ Cfr. anche la già citata ottava CLXXI.

Così divisa e del'istories ignote
svela il fosco tenor lo dio d'Egitto (CCLX, 1-2)⁹¹.

Possiamo dire, pertanto, che l'*enargeia* della scena, consigliata da Tasso, è assicurata da quella che abbiamo definito la reificazione della metafora teatrale.

Gli strumenti retorici e stilistici con cui Mercurio accompagna le immagini che compaiono sulla sfera e le traduce in discorso letterario sono gli stessi che Guido Baldassarri definisce specifici degli inserti ecfraistici che costellano la produzione epica e cavalleresca da lui presa in esame: l'intero brano è caratterizzato, infatti, dall'uso massiccio delle figure della ripetizione e dell'enumerazione, dei *verba videndi*, dell'asindeto e degli indicatori spazio-temporali⁹². Lo scarto rispetto alla norma in Marino è diretta conseguenza della novità del supporto su cui appaiono le immagini descritte da Mercurio, il cui ruolo di interprete è anch'esso tipico all'interno dell'*ecfrasis*: quella che è la naturale tendenza della letteratura a trasformare il presunto oggetto figurativo in un flusso narrativo, cioè nell'animare le figure fisse dell'arte grafica e nel trasformare la pittura di un singolo momento in una narrazione di azioni successive, senza attenzione alla staticità dell'oggetto descritto⁹³, in Marino è legittimata e anzi resa necessaria dalla scelta della sfera, sulla quale gli oggetti da descrivere si presentano già di per sé come azioni in movimento.

Mercurio, dunque, illustra il contenuto di questo teatro meraviglioso procedendo dal generale al particolare: con un meccanismo di messa a fuoco il dio enumera, infatti, gli elementi prima celesti e poi terrestri che compongono il cosmo⁹⁴, fino a giungere ad individuare la scena dell'isola di Cipro, e su questa, con un effetto di *mise en abyme*, il prato su cui Adone e Venere si sono conosciuti ed il palazzo in cui hanno consumato il loro amore («conosci il prato ove perdesti il core? È quello il tetto ove t'accolse

⁹⁰ T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, cit. p. 47.

⁹¹ Cfr. anche i versi 5 e 6 dell'ottava CCXXXI:

E, se pari l'udir fusse ala vista
risonar v'udirei timpani e tube.

⁹² G. BALDASSARRI, *Ut poesis pictura. Cicli figurativi nei poemi epici e cavallereschi*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di Giuseppe Papagno e Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1982.

⁹³ Cfr. oltre al sopracitato saggio di Baldassarri anche JAMES A. W. HEFFERNAN, *Ekphrasis and Representation*, in «New Literary History», 22, n. 2 (1991), pp. 297-316.

⁹⁴ Anche Tasso, nella sua esemplificazione, aveva proceduto dal generale al particolare.

Amore?»⁹⁵). Mercurio paragona il brulichio terrestre, la varietà e la complessità mondana ad un teatro, in cui le combinazioni delle trame si moltiplicano:

Grande è il *teatro* e ne' suoi spazi immensi
chi langue in pena e chi gioisce in gioco (CLXXXIII, 1-2).

Qui Marino sta riproponendo l'antico *topos* del mondo come teatro, in cui gli uomini rappresentano, davanti ad uno spettatore celeste, la loro parte nella buona e nella cattiva sorte secondo infinite possibili soluzioni⁹⁶. Un caso cronologicamente vicino all'*Adone*, ad esempio, è rappresentato dalla *Gerusalemme liberata*, dove, all'inizio del XIV canto Ugone mostra in sogno a Goffredo la Terra vista da una prospettiva abissale. L'immagine della terra vista dai cieli, scaturita da «quell'atmosfera di sogno e di estasi che avvolge ogni cosa⁹⁷», offre a Tasso il mezzo per parlare della follia umana sempre alla ricerca, nei fatti di guerra e d'amore, di un'illusoria grandezza⁹⁸:

China – poi disse (e gli additò la terra)
– gli occhi a ciò che quel globo ultimo serra.
Quanto è vil la cagion ch'a la virtude
umana è colà giù premio e contrasto!

⁹⁵ Ottava 182, vv. 5-8:

Ve' le rive di Cipro ambiziose
d'una tanta bellezza abitatrice;
conosci il prato ove perdesti il core?
è quello il tetto ove t'accolse Amore?

Sul concetto di *mise en abyme* cfr. il libro fondamentale di LUCIEN DÄLLENBACH, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1994 [tit. orig. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977].

⁹⁶ Cfr. ERNST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1992 [tit. orig.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948], pp. 158-164; MARIO COSTANZO, *Il Gran Teatro del mondo*, in *Dallo Scaligero al Quadrio*, Milano, Scheiwiller, 1961. Sulla metafora del mondo come teatro nel Barocco cfr. J. ROUSSET, *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*, Bologna, Mulino, 1985 [tit. orig.: *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris 1981], in particolare le pp. 36-38; J. A. MARAVALL, *La cultura del Barocco*, cit., pp.289-341. Per l'operazione compiuta dal Marino cfr. SUSANNA PETERS N., *The Anatomical Machine: A Representation of the Microcosm in the "Adone" of G.B. Marino*, in «Modern Language Notes», 88 (1973), pp. 95-110.

⁹⁷ GIOVANNI GETTO, *Lo spettacolo del mondo e la poesia della «Gerusalemme»*, in «Lettere italiane», luglio-settembre 1960, pp. 247-267, p. 249.

in che picciolo cerchio e fra che nude
solitudini è stretto il vostro fasto! (G.L., XIV, IX, 7-8; X, 1-4)⁹⁹.

Le pagine di Maravall sul senso di forte relativismo che incombe sulla coscienza barocca illustrano l'elaborazione condotta dall'uomo secentesco (in particolare spagnolo) sui grandi temi della percezione della realtà. «Il *topos* della teatralità del mondo – scrive lo studioso – si formula anche in modo da accentuare e porre in risalto la fondamentale contraddizione della realtà¹⁰⁰» e il senso di inalienabile confusione tra verità e menzogna, ombra e realtà.

Nel ripercorrere le linee fondamentali di questa contemplazione dall'alto, già di ascendenza ciceroniana¹⁰¹, Marino non propone una semplice visione dell'esistente, ma riproduce "in vitro" l'esistente stesso attraverso il congegno della sfera. In questo modo la dimensione artificiosa della visione del decimo canto investe di nuovi significati antichi motivi e dà origine a nuove soluzioni. Mercurio ha realizzato per i suoi spettatori d'eccezione uno strumento attraverso il quale l'universo appaia chiaramente *sub specie theatri*. Come se si trattasse di una reale platea, nello spazio che circonda la sfera sono stati posizionati dei seggi d'oro da cui lo spettacolo risulta comodamente ed interamente visibile:

e d'aurei seggi intorno intorno avea
per risguardarla un comodo apparecchio (CLXIX, 3-4).

Già una volta, nel quinto canto, Adone e Venere hanno assistito ad una rappresentazione teatrale seduti su simili *seggi d'oro* «dove quanto si fa tutto si

⁹⁸ Da non dimenticare anche l'altrettanto emblematico episodio della Luna del XXXIV canto dell'*Orlando furioso*, per il quale cfr. CESARE SEGRE, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 103-114.

⁹⁹ Da notare inoltre che il *picciolo cerchio* tassiano appare particolarmente vicino al già citato *picciol tondo* mariniano.

¹⁰⁰ A. MARAVALL, *La cultura del Barocco*, cit., p. 324.

¹⁰¹ Cfr. il già citato G. GETTO, *Lo spettacolo del mondo*; per i precedenti del passo tassiano (*Somnium Scipionis* di Cicerone; il XXII canto del *Paradiso* di Dante; l'*Africa* del Petrarca; il *Teseida* del Boccaccio) cfr. dello stesso autore, *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1951, in particolare le pp. 310-313.

scerne» (canto V, CXXIV, 1-2); e anche in quel caso artefice dell'invenzione, regista, corago e attore del prologo era stato Mercurio (cfr. canto V, CXXII e CXXIV)¹⁰².

Nel quinto canto i due spettatori si trovavano immersi in una macchina teatrale che riproponeva il modello terrestre sia nella sostanza che nella forma («Qui per cento finestre immensa sala Di polito cristallo il giorno prende E in un bel quadro di mosaico terso La figura contien del'universo» CXII, 5-8); nel decimo, all'inverso, i due spettatori hanno davanti un congegno, altrettanto articolato ed ingegnoso, che smaschera la natura teatrale del mondo.

Il modello cosmico del decimo canto rivela la natura meccanicistica dell'universo stesso e vive grazie ad essa. Per dirlo con le parole di Susanna Peters la *nobil machina* del decimo canto è «a kind of world-machine which functions in much the same fashion as the image of the world as theatre-machine¹⁰³». Il linguaggio meccanicistico utilizzato in queste ottave ha la prerogativa di descrivere contemporaneamente e senza soluzione di continuità sia il movimento del macrocosmo che quello del suo modello:

Eccoti là sotto il più basso cielo
il foco che sempr'arde e mai non erra;
mira del'acque il trasparente gelo,
che'l gran vaso del mar nel ventre serra;
mira del'aria molle il sottil velo,
mira scabrosa e ruvida la terra,
tutta librata nel suo proprio pondo,
quasi centro del ciel, base del mondo (CLXXVIII).

Marino non si lascia sfuggire l'occasione di ricorrere, sebbene in modo quasi sbrigativo, ad un altro motivo, che nasce dalla stessa percezione conflittuale da cui scaturisce il *topos* del teatro universale, quello cioè della vita come sogno¹⁰⁴:

¹⁰² Cfr. il capitolo IV di questa tesi.

¹⁰³ S. PETERS N., *The Anatomical Machine*, cit., p. 105.

¹⁰⁴ Cfr. ancora una volta A. MARAVALL, *La cultura del Barocco*, cit., pp. 289-341.

Qual'uom che pigro e sonnacchioso dorme,
giace col corpo insu le piume molli,
con l'alma del pensier seguendo l'orme,
varca fiumi e foreste e piani e colli,
tal, rivolgendo Adon gli occhi ale forme,
dela cui vista ancor non son satolli,
non sa se vede o pargli di vedere
tra lumi ed ombre imagini e chimere (CCLXXXII).

Nelle ottave conclusive il ritratto di Adone, presentato come un viaggiatore onirico che osserva il mondo da una prospettiva privilegiata, mette in risalto l'ambiguità dello statuto della sua visione. La reale consistenza delle immagini, di cui il giovane è spettatore, rimane incerta proprio per la natura stessa della sfera. I personaggi che compaiono su questa "magica macchina" hanno la presunzione di apparire come reali, con la consistenza di attori («t'ho voluto mostrar come presenti, Accioché miri alcun fatto onorato Dele più degne e gloriose genti», CCLXXXIV, 2-4), ma posseggono la stessa natura dei sogni («imagini e chimere», CCLXXXII, 8; «simulacri accolti Nel mondo cristallino», CCLXXXIII, 1-2) anche se tali non sono.

Nell'ambito dei poemi narrativi, scrive Pozzi¹⁰⁵, la presenza della palla di cristallo, come strumento di divinazione, costituisce una soluzione inedita, mentre rappresenta un motivo frequente nelle fiabe popolari. La sfera specchiante di diamante, acciaio e cristallo («Forma avea di un gran pomo e risplendea Più che lucente e ben polito specchio», CLXIX, 1-2) è indubbiamente legata al ricordo delle arti magiche per la premonizione del futuro, come la cristallomanzia e l'arte berillistica, di cui ci rimangono testimonianze di alcune pratiche, tra il serio e il ludico, svoltesi persino alla corte di Caterina de' Medici e di Enrico IV¹⁰⁶.

¹⁰⁵ *Adone*, cit., vol. II, pp. 453-454.

¹⁰⁶ Agrippa d'Aubigné, ad esempio, poeta e storico alla corte parigina, si compiaceva, per i suoi divertimenti galanti, di fare lo stregone dilettante e per questo si serviva di specchi, strategicamente posizionati, con cui, per un gioco di riflessi, divinava gli amori dei nobili cortigiani. L'aneddoto è riportato da JURGIS BALTRUŠAITIS, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Milano, Adelphi, 1981, in particolare le pp. 183-213. Cfr. inoltre ALFONSO M. DI NOLA, *La magia dello*

Paola Zambelli rende testimonianza dell'ampia teorizzazione in merito all'origine naturale di certi processi divinatori che, sebbene si servano di strumenti come specchi o palle di cristallo (di cui l'oggetto mariniano costituisce un'evidente soluzione di mezzo), sono determinati e regolati dall'influenza naturale dei corpi celesti o da alcune sostanze spirituali, che possono essere angeliche o demoniache¹⁰⁷.

La magia della sfera mariniana, in cui *riluce tutto* «col passato e'l presente, anco il futuro» (CLXXV, v. 8), ha ben poco a che vedere, in realtà, con le forme "naturali" di cui parla Zambelli; essa consiste piuttosto nell'arte della costruzione: la sfera in realtà è il risultato di un faticoso e lento lavoro di realizzazione («Sudò molto la man, né l'intelletto Poco in sì nobil machina sofferse», CLXXI, 1-2) costellato da insuccessi («e lungo tempo, inabile architetto, Sue fatiche e suoi studi invan disperse», CLXXI, 3-4).

È un sospetto lecito, ma non dimostrabile che ci piace comunque insinuare, pensare che sulla immagine della *adamantina fabrica*, attraverso i cui vetri è possibile decifrare ciò che compone il cosmo, abbia influito in qualche modo il ricordo della recente invenzione del telescopio e la rinnovata sensibilità legata alla nuova scienza e alla nuova fede nel potere conoscitivo dell'esperienza¹⁰⁸.

Come un poeta che sceglie la materia storica da eternare con la propria poesia così Mercurio seleziona dal teatro del mondo soltanto alcuni episodi, in base ad una gerarchia strettamente politica, e li rende visibili con le proprie parole. È in questo modo che parte della più recente storia, francese, piemontese e veneziana, si svolge come uno spettacolo sotto gli occhi di Adone:

specchio, in *Lo specchio e il doppio. Dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*, Milano, Fabbri editori, 1987.

¹⁰⁷ Per la questione della magia naturale cfr. PAOLA ZAMBELLI, *L'ambigua natura della magia. Filosofi, streghe, riti nel Rinascimento*, Venezia, Marsilio, 1996. Cfr. anche LYNN THORNEDIKE, *A history of magic and experimental science: during the first thirteen century of our era*, New York, Columbia University Press, 1923-1958.

¹⁰⁸ Segnalo che Marino ha da poco descritto il cannocchiale galileiano all'ottava XLVI dello stesso decimo canto. Per l'affermarsi della nuova scienza, e della nuova rappresentazione scientifica del reale cfr. EZIO RAIMONDI, *La nuova scienza e la visione degli oggetti*, in «Lettere italiane», 1969, XXI (3), pp. 265-305. Per il complesso intreccio tra nuova razionalità emergente fra '500 e '600 e antico ermetismo, magia, astrologia e alchimia cfr. EUGENIO GARIN, *Fra '500 e '600: scienze nuove, metodi nuovi, nuove accademie*, in *L'Accademia dei Lincei e la cultura europea nel XVII secolo*, a cura di A.M. Capecchi, C. Forni Montagna, P. Galluzzi, A. Nicolò, G. Paoloni, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1991. Un interessante saggio sul rapporto tra poesia secentesca e scienza è quello di FULVIO PEVERE, *La macchina delle parole. Strumenti scientifici e tecnologici nella poesia del Seicento*, in *Luoghi e forme*

[...] – O nunzio divin, tu che sai tante
meraviglie formar nove e leggiadre,
l'altra guerra che fan quindi distante
l'altre, ch'altrove io veggio, armate squadre,
fammi conto ond'avien, poich'ancor quivi
par si combatta e corra il sangue in rivi (CCLXI, 3-8).

La sceneggiatura di Mercurio comprende anche la spettacolarità orrorifica degli eccidi, saccheggi, stupri e violenze delle guerre contemporanee, spettacolarità che talvolta sopravanza i sensi umani e confonde la percezione delle cose («Tragedia miserabile a vedere, Le culte vigne divenir selvagge E dal furor del foco e dele spade Abbattuti i villaggi, arse le biade», CCXXXIV, 5-8; «Tra sì fieri spettacoli e funesti Par che la fiamma ondeggi e l'onda avampi, Par che torni ala lite onde pria nacque, Fatto abisso di foco il ciel del'acque», CCLXXII, 5-8).

Nei piani encomiastici del poema rientrano anche i progetti matrimoniali della corte francese e le celebrazioni che Maria de' Medici aveva allestito per l'occasione. Ben tre ottave, infatti, sono dedicate alla descrizione dell'episodio dello scambio tra l'infanta Elisabetta e l'infanta Anna d'Austria avvenuto sulle acque del fiume Bidassoa tra i mesi di ottobre e novembre del 1615:

Or mi volgo colà dove Baiona
smalta di gigli i fortunati lidi;
veggio superbo il mar che s'incorona
di gemme e d'or qual mai più ricco il vidi;
già già l'arena sua tutta risona
di lieti bombi e di festivi gridi;
veggio per l'onde placide e tranquille
sfavillar lampi e lampeggiar faville.
Né l'indico oceano orientale
tante aduna nel sen barbare spoglie,

della lirica, a cura di G. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori, 1996: l'autore del saggio accenna anche alla questione del teatro del V canto, alla fontana del IX nonché al canto X dell'*Adone*.

né lo stellato ciel cumulo tale
di bellezze e di lumi in fronte accoglie.
O spettacol gentil, pompa reale,
o bennato consorte, o degna moglie!
Qual concorso di regi e di reine
scende a felicitar l'acque marine.

Risguarda in mezzo al fiume ov'io ti mostro:
vedrai colonne eburnee, aurei sostegni
con gran sovraciel di lucid'ostro
far ricca tenda a un'isola di legni
che, fianco a fianco aggiunti e rostro a rostro,
porgono il nobil cambio ai duo gran regni,
mentre prendono e dan Spagna e Parigi
Lisabetta a Filippo, Anna a Luigi (CCIV- CCVI).

Erano passati tre anni dai festeggiamenti organizzati da Maria de' Medici sulla Place Royale di Parigi nel 1612 per annunciare ufficialmente il fidanzamento di Luigi XIII con la principessa Anna d'Austria e della sorella Elisabetta con il futuro re di Spagna Filippo IV. Dopo aver reso pubblico il felice evento con un carosello e un *ballet de cour*, la reggente credeva opportuno sancire il momento vero e proprio dell'unione delle due casate europee con un nuovo evento spettacolare, a cui assistessero i sudditi dei due regni. Così, sul fiume di confine tra Francia e Spagna, la Bidassoa, presso Hendaye, la regina ordì la trama di un grande spettacolo, in cui le protagoniste erano le due giovani principesse e il soggetto lo scambio delle due future regine¹⁰⁹:

Étant finalement résolu le double mariage entre la France, et l'Espagne, on délibéra pour la commodité de l'un, et de l'autre, que l'échange des deux Princesses se fit sur la rivièrre qu'on appelle l'Endaye, à la frontière des deux Royaumes, et commune à l'un, et à l'autre, éloignée de Bayonne cinq lieues, et à demie lieue de Fontarabie.

¹⁰⁹ S. MAMONE, *Firenze e Parigi*, cit., pp. 247-273.

L'evento, che rientrava nei piani propagandistici di Maria de' Medici, avrebbe dovuto siglare l'apoteosi del doppio matrimonio e rappresentare, sulla scena del mondo, il progetto di pace tra le due potenze europee. Esso pertanto, anche per volere della regina stessa, ebbe una notevole risonanza tra i contemporanei e la sua eco si rifranse tra la registrazione storica e la produzione artistica, sia letteraria che figurativa.

Le relazioni dell'epoca descrivono con estrema dovizia di particolari l'apparato effimero allestito in quell'occasione. Sulle due rive del fiume due padiglioni, con preziosi arredi, ospitavano le corti francese e spagnola, spettatrici dell'evento:

Pourtant l'on fit bâtir aux deux bords de la dite rivière deux chambres ou cabanes de bois l'une vis à vis de l'autre, avec de grands escaliers aux deux côtés en forme de théâtre, pour la commodité des spectateurs. Les dites cabanes étaient parées de très belles tapisseries d'or, et de soie, avec des dais très riches¹¹⁰.

Sulle acque del fiume fu costruito un ponte di barche, ricoperto di ricchi tappeti e con al centro un prezioso padiglione dove si sarebbe inscenato lo scambio effettivo fra le due giovani spose (cfr. i versi 2-4 della citata ottava CCVI dell'*Adone*):

Au milieu de la rivière on voyait une galerie carrée, couverte de deux couronnes, bâtie et arrêtée sur quatre petits bateaux, faite à communs frais, et parée de draps de soie de couleur jaune, bleu, blanc, et cramoisi. Il y avait après du côté de deçà un bateau plat, et fort spacieux, couvert d'une couronne royale, et attaché à deux cordes, pour aller de cette cabane à la galerie [...], et un autre semblable bateau était du côté de delà. De sorte que pour le bâtiment le tout marchait assez également. On ne manquait point d'autres petits bateaux pour conduire le monde d'un bord à l'autre (Godefroy, p. 134). [fig. 2]

¹¹⁰ Sia questa citazione che quella immediatamente precedente sono tratte da THÉODORE GODEFROY, *L'ordre et ceremonies observées aux mariages de France, et d'Espagne. A scavois, entre Louys XIII Roy de France, et de Navarre, et Anna d'Austriche, fille de Philippe III Roy d'Espagne. Et entre Philippe Iv Roy d'Espagne, et Elizabeth de France, fille du Roy Henry le Grand, l'an 1615*, Paris, Edme Martin, 1627, p. 133. Ritroviamo gli stessi dettagli della scena nella descrizione di GABRIEL-BARTHÉLEMY DE GRAMOND, *Historiarum Galliae ab excessu Henrici IV. Libri XVIII. Quibus rerum per Gallos tota Europa gestarum accurata narratio continetur*, Tolosae, Colomerium, 1643:

Porrigitur ad utranque fluminis ripam planities angusta montibus circum asperis. Iacta duplicis tabernaculi fundamenta queis invicem aspectus erat, structura pari, ligno per tempus tumultuario et impolito, quod etsi infra Regum dignitatem erat, pro magnifico audiit: addebant loco maiestatem tapetia filis argenteis auro mixtim et serico intertexta: sedes medio tabernaculo posita, stragulatum tapetibus solum, circum sellae manuales. [...] Medio alveo anchora firmaverat navem lata alvo diffusam [...] (p. 105).



Figura 2: Valerio Marucielli, *Il matrimonio di Luigi XIII*, 1627 (Broom Hall, Coll. Lord Elgin)

Davanti ad uno scenario così allestito, le due infanti, accompagnate da un lungo corteo di nobili e da una nutrita schiera di soldati, furono traghettate fino in mezzo al fiume, e lì, sotto un baldacchino, alla presenza della reggente – ci raccontano ancora una volta Gramond e Godefroy – si incontrarono per quella prima e unica volta. Poi, dopo essersi bacciate e salutate, ognuna raggiunse la nuova patria: la Francia diceva addio ad una figlia e ne acquistava un'altra:

Et descendues qu'elles furent, et arrêtées environ demie heure sous leurs dais, partirent tout à fait de la dite rivière, au son de plusieurs trompettes, hautbois, tambours, et salves de mousquetades, que les soldats, et principalement les Espagnols faisaient. C'était une chose très belle de voir les livrées, les riches et superbes habits, et housses toutes en broderie d'or, et d'argent, qu'avaient les Espagnols [...] Étant les dites deux Princesses parties en litières de leurs cabanes, à la lumière d'une infinité de flambeaux, la Reine s'en alla à Saint Jean de Lus (Godefroy, pp. 141-142). [fig. 3]

La volontà di Maria de' Medici, di apparire sulla scena del mondo come garante della pace, si esplica nello spazio idealizzato della festa e del teatro. Il tempo dello

spettacolo non è solo un tempo diverso – scrive Fabrizio Cruciani¹¹¹ – esso è il tempo in cui la corte si autorappresenta, come in uno specchio, esibendo i propri ideali di sfarzo, lusso, ricchezza e magnificenza.



Figura 3: Peter Paul Rubens, *Lo scambio delle principesse sulla Bidassoa*, 1622-25 (Parigi, Louvre)

E se i confini tra realtà e finzione divengono labili in questi momenti di spettacolarizzazione della storia, altrettanto labili sono i confini che separano la cronaca

¹¹¹ FABRIZIO CRUCIANI, *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, in «Biblioteca teatrale»,

dei fatti dalla loro trasfigurazione mitologica negli scritti encomiastici dell'epoca. È il caso ad esempio dell'opera di Jean Puget De La Serres, *Les amours du Roy et de la Reyne*¹¹², in cui si raccontano i prolungati festeggiamenti delle nozze di Luigi XIII e Anna d'Austria sotto forma romanzata e mitologica, in cui troviamo anche una documentazione visiva dell'episodio della Bidassoa, un'incisione colorata posta a corredo del racconto scritto [fig. 4].



Figura 4: Anonimo, incisione acquerellata per il volume *Les Amours du Roy et de la Reyne: Lo scambio delle principesse sulla Bidassoa*.

1972 (5), pp. 1-16.

¹¹² JEAN PUGES DE LA SERRES, *Les amours du Roy et de la Reyne sous les noms de Jupiter et de Junon*, Paris, N. Bessin et P. De Cay, 1625.

Per quanto riguarda Marino dobbiamo ancora una volta ammettere che non siamo in possesso di documenti o testimonianze che ci dicano che il poeta (in effetti già in Francia nel 1615) giunse fino al confine con la Spagna per assistere di persona allo scambio delle due principesse. Rimane in dubbio il modo in cui egli entrò a conoscenza dell'episodio: se fu cioè testimone diretto dell'evento o se la sua conoscenza risale alla lettura della nutrita produzione pamphlettistica che si addensò intorno al duplice progetto matrimoniale (o entrambe le fonti). Ciò che a noi ancora una volta interessa, però, è il tipo di operazione svolta da Marino, che iscrive nel suo teatro del mondo l'episodio della Bidassoa, per ricordare il matrimonio che già aveva celebrato nel poemetto encomiastico, *La Francia consolata*¹¹³.

Accogliendo all'interno della materia epica l'effimero della festa e intendendo conservarne la memoria oltre gli stessi confini francesi, Marino rende omaggio alla politica spettacolare della reggente e la giudica degna, al pari degli fatti bellici, di raccontare la storia del regno francese. Il poeta della pace celebra la corte parigina con quegli strumenti di cui si servirà a piene mani nell'ultimo canto.

¹¹³ Cfr. M. PIERI, *Per Marino*, cit.; G. FULCO, *Giovan Battista Marino*, cit.

CAPITOLO SECONDO

Il XVII canto dell'*Adone* e le descrizioni fiorentine delle feste per Maria de' Medici

Nel 1622 Maria de' Medici, di ritorno dall'esilio a Blois (1620), riprende il progetto di decorazione del Palazzo del Lussemburgo (dei cui lavori si era occupata dal 1611 al 1615) e ne commissiona al pittore Peter Paul Rubens la realizzazione. Diciannove grandi tele narrano la vita di Maria dal momento della sua nascita fino al trionfo della verità, dopo la scomoda fuga da Blois e la riconciliazione con il figlio Luigi XIII¹.

Tra gli episodi salienti della propria vita Maria non rinuncia alla celebrazione del ricordo del suo trionfo in terra francese come nuova moglie di Enrico IV e nuova regina di Francia e di Navarra: il quinto dipinto del ciclo è dedicato, infatti, allo sbarco di Maria a Marsiglia, avvenuto il 3 novembre del 1600. [fig. 5]

All'interno di una cornice allegorica, segnata da divinità marine e mitiche personificazioni, la futura regina di Francia, circondata da dame e cavalieri della corte medicea, posa il piede sul suolo francese, dove è accolta da una fanciulla, coperta da un manto blu, disseminato di gigli d'oro, che rappresenta la Francia, e da un'altra, incoronata di torri, che raffigura la città di Marsiglia².

La posizione preminente e rilevata occupata dai personaggi marini in primo piano, le tre Nereidi, Nettuno, i Tritoni, stabilisce un particolare equilibrio tra la componente realistico descrittiva del dipinto e quella mitico allegorica, e proprio dall'equilibrio che regola il duplice registro nasce un particolare significato che investe

¹ Per il senso complessivo del progetto del Lussemburgo cfr.: JACQUES THUILLIER, *Le storie di Maria de' Medici di Rubens al Lussemburgo*, Milano, Rizzoli, 1967; IDEM, *La galerie de Marie de Médicis: peinture, poétique et politique*, in *Rubens e Firenze*, a cura di M. Gregori, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1983; DEBORAH MARROW, *The Art Patronage of Maria de' Medici*, University of Pennsylvania, Ann Arbor, 1978.

²J. THUILLIER, *Le storie di Maria de' Medici di Rubens al Lussemburgo*, cit.; RONALD FORSYTH MILLEN, *Rubens and the Voyage of Maria de' Medici from Livorno to Marseilles: Etichetta, Protocol, Diplomacy, and Baroque Convention. Essay towards a Study of History in Art*, in *Rubens e Firenze*, cit.

tutta quanta la tela. Sebbene le divinità marine svolgano un ruolo emblematico nell'impresistica della città portuale di Marsiglia stessa e quindi la loro presenza nel dipinto potrebbe essere immediata conseguenza della convenzione decorativa cittadina³, è altrettanto vero che esse hanno avuto un peso rilevante nella produzione encomiastica matrimoniale di Maria de' Medici, sia italiana che francese, ed è pertanto probabile che lo stesso Rubens (forse presente ai festeggiamenti fiorentini⁴), sollecitato dalla regina,



Figura 5: Peter Paul Rubens, *Lo sbarco di Maria de' Medici a Marsiglia*, 1622-25 (Parigi, Louvre)

³ Cfr. in proposito R. FORSYTH MILLEN in *Rubens and the Voyage of Maria de' Medici*, cit., p. 161.

⁴ Cfr. in proposito la documentazione riportata da SARA MAMONE, *L'eredità Medici*, in *Le "siècle" de Marie de Médicis. Actes du séminaire de la Chaire Rhétorique et Société en Europe (XVIe-XVIIe siècles) du Collège de France sous la direction de Marc Fumaroli de l'Académie française. Études réunies par Françoise Graziani et Francesco Solinas*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2003, in particolare p. 35.

abbia voluto ricordare l'immagine dell'apoteosi di Maria così come questi testi l'avevano consegnata alla memoria⁵.

Il 17 ottobre Maria de' Medici, con un numeroso seguito, si imbarca dal porto di Livorno, per intraprendere il viaggio che la porterà nel suo nuovo regno. La flotta, costituita da ben 18 imbarcazioni, è guidata dalla imponente galera reale, che ospita la futura regina di Francia, ed è capitanata da don Giovanni de' Medici, l'artefice di tutti i festeggiamenti nuziali⁶. La magnificenza e la ricchezza della nave che trasportava Maria de' Medici fu registrata dal cronista ufficiale delle feste fiorentine dell'autunno del 1600, Michelangelo Buonarroti il Giovane, il quale, per perseguire il proprio progetto di propaganda, non mancò probabilmente di enfatizzare la realtà ricorrendo a qualche dettaglio di invenzione:

Ma la Real Galera per questa occasione dal Granduca già stata fatta mettere in ordine per apprestarsi navilio degno al passaggio di Real donna, fu per tanta vaghezza per maraviglioso, e ricchissimo lavoro composta, che l'acque, si come non avevano veduto già mai in loro specchiarsi o più bello, o più degno passeggero di tal Reina, così né legno alcuno simile a questo, né di tanto tesoro adornato fin'ora sostenner sopra. Che se vaghissimo, e pieno di ogni delizia per lo fiume Cidno si vide l'onde solcare quello della reina d'Egitto, picciolo di vero fu a questo paragonato [...]. Il guscio di fuori, con bel disegno tutto intagliato di figure, di maschere, di arpie, e animali, e fogliami per molti quadri spartiti di bassi, e interi rilievi, tutta dorata era [...]. Ma il pregio maggiore di sua magnificenza fu nella poppa. [...] Et era tale con tale Cielo tutto ingemmato in ciascuno suo ferro di preziosissime gioie in legature d'oro smaltate, per quantità di dugentocinquanta, e furono granati, balasci, zaffiri, smeraldi, topazi, grisopazi, grisoliti, amatisti e perle⁷.

⁵ Mi trovo d'accordo con la tesi sostenuta da S. MAMONE, *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina*, cit., pp. 103-104, e da CATERINA CANEVA, *Vita di corte a Firenze nell'anno 1600*, in *Rubens e Firenze*, cit. pp. 82-83, secondo le quali la presenza delle divinità marine nel dipinto ha origine dalle descrizioni delle celebrazioni del 1600.

⁶ Per la descrizione dei festeggiamenti fiorentini per le nozze di Maria de' Medici cfr. PIERO MARCHI, *Le feste fiorentine per le nozze di Maria de' Medici nell'anno 1600*, «Quaderni di Teatro», I (1979), 3, pp. 103-121; S. MAMONE, *Feste e spettacoli a Firenze e in Francia per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV*, «Quaderni di teatro», II (1980), 7, pp. 206-228; EADEM, *Firenze e Parigi*, cit.; C. CANEVA, *Vita di corte a Firenze nell'anno 1600*, cit.

⁷ MICHELANGELO BUONARROTI IL GIOVANE, *Descrizione delle felicissime nozze Della Cristianissima Maestà di Madama Maria Medici Regina di Francia e di Navarra. Di Michelagnolo Buonarroti*, Firenze,

Il viaggio per mare di Maria de' Medici diviene parte integrante del progetto spettacolare messo in piedi per celebrare l'unione tra Firenze e Parigi. Esso costituisce, secondo Mamone, un vero e proprio intermezzo marino «tra il primo e il secondo atto della storia di Maria», in cui i confini tra finzione teatrale e vita diventano labili e incerti. «Nel momento in cui – scrive Mamone – salpa per entrare nel gran teatro della storia, Maria attraversa il mare che la porta dal conosciuto allo sconosciuto su di una nave che è, insieme, realtà, teatro e simbolo»⁸.

In effetti una ricca produzione encomiastica, uscita a ridosso dei festeggiamenti fiorentini, celebra il viaggio per mare di Maria, e lo investe di un significato allegorico-simbolico, trasformandolo da un fatto puramente storico in una finzione metaforico-teatrale. I numerosi scritti celebrativi (canzoni, orazioni, sonetti), apparsi nell'autunno del 1600, in terra italiana e francese⁹, ripropongono quella stessa duplicità di registro che abbiamo incontrato nel dipinto di Rubens: la partenza della donna dal porto di

Giorgio Marescotti, 1600, pagine non numerate; per il tipo di operazione realizzata dal Buonarroti cfr. S. MAMONE, *Firenze e Parigi*, cit., pp. 57-59.

⁸ S. MAMONE, *Firenze e Parigi*, cit., p. 101; cfr. anche R. FORSYTH MILLEN, *Rubens and the Voyage of Maria de' Medici*, cit.

⁹ Si elencano di seguito i principali componimenti eseguiti per l'occasione: CARLO BOCCHINERI, *Stanze di Messer Carlo Bocchineri da Prato sopra la Partenza della Christianissima Regina di Francia e di Navarra Maria de' Medici*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1600; FILIPPO CAVRIANA, *Orazione del cavalier Filippo Cavriana fatta nella partita di Toscana per Francia della Cristianissima Regina Maria de' Medici*, Firenze, Francesco Tosi, 1600; ISABELLA CERVONI, *Tre canzoni de la S. Isabella Cervoni da Colle in laude de' Christianiss. Re, e Regina di Francia e Navarra, Enrico Quarto, e Madama Maria de' Medici*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1600; DOMENICO CONTI, *Egloga [...] ne la partenza de la Christianissima Madama Maria Medici Reina di Francia, e di Navarra*, Fiorenza, Cosimo Giunti, 1600; GIOVAN BATTISTA ELICONA, *Canzone del Signor G. B. Elicona nelle sponsalitie della Serenissima Madama Maria Medici et del Christianissimo Henrico IV Re di Francia et di Navarra. Con l'annotationi del S. Filippo Pigafetta*, Roma, Mutji, 1600; CESARE FALLÒ, *Nella coronatione et Lode di Henrico VI Quarto re di Francia, et di Navarra Christianissimo. Nella pace di Francia e nelle felicissime Nozze di Sua Maestà Christianissima con la Serenissima principessa Maria Medici. Sonetti, et Versi Latini*, Firenze, Marescotti, 1600; IACOPO PAGNINI, *Clori Ninfa dell'amen piaggie di Pratolino, nella felice partenza della Serenissima Maria Medici Christianissima Regina di Francia e di Navarra*, Fiorenza, Cosimo Giunti, 1600; IDEM, *Canzone*, Fiorenza, Cosimo Giunti, 1600; VINCENZO PANCIATICHI, *Canzone*, in *Rime in lode della Christianissima Maria Medici regina di Francia, e di Navarra*, Fiorenza, Cosimo Giunti, 1600; PIETRO PIENTINI, *Trionfo della Serenissima Maria Medici christianissima Regina di Francia e di Navarra. Descritto in sonetti da Pietro Pientini da Corsignano*, Firenze, Francesco Tosi, 1600; COSTANTINO PROSPERI, *Due sonetti fratelli nell'imbarco di Livorno per Marsilia, della Maestà di Donna Maria Medici, cristianissima Regina di Francia, e di Navarra*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1600; CHRISOSTOMO TALENTI, *Canzone di D. Chrisostomo Talenti Monaco di Vallombrosa nelle felicissime nozze delle Maestà Christianiss. Arrigo III et Maria Medici*, Roma, Luigi Zanetti, 1600; FRANCESCO VINTA, *Canzone*, in *Rime in lode della Christianissima Maria Medici regina di Francia, e di Navarra*, Fiorenza, Cosimo Giunti, 1600.

Sull'apporto degli scrittori francesi per le entrate di Maria de' Medici cfr. ROBERT HALLOWEL, *The role of French writers in the royal entrées of Maria de' Medici in 1600*, «Studies in Philology», 1969, pp. 182-203.

Livorno, o il suo arrivo nel porto di Marsiglia, vengono immaginati, infatti, accompagnati dalle divinità marine, che emergono dalle profondità delle acque per festeggiare il passaggio della futura regina e renderle omaggio come ad una nuova Venere Anadiomene, che trionfa sul mezzo, il mare, che le ha dato la vita (il nome stesso di Maria, d'altra parte, dava adito a giochi etimologici che lo ricollegavano alla parola latina *mare, maris*)¹⁰.

Filippo Pigafetta accompagna con una serie di annotazioni l'edizione del 1600 della *Canzone* dell'Elicona, scritta in occasione della partenza della futura regina, ma in esse il testo poetico diviene un pretesto per permettere al Pigafetta di ricostruire uno scenario mitico popolato da numerose divinità marine, che, strette attorno alla galera reale, salutano il passaggio della donna:

Nel mezzo quasi della riviera di lei [Toscana] s'alza Livorno [...] dove la Regina si debba commettere al Mare su l'Armata, per la volta di Marsiglia. Quivi sono radunati li divi et le dive marine, Nettuno re loro, et del Mare, Eolo, signore de' venti, al fine di tranquillare l'orgoglio dell'onde favorendo con bonaccia et prospero soffiamento et nuotandole innanzi, et porgendo fuor dell'acque le teste ed i petti loro mareggianti, la ricchissima Galea con la regina mirando, et l'adorna sua corte, et li altri vaselli di quel trionfante stuolo che solca il pelago¹¹.

Le divinità marine sono elementi costanti nell'allusività encomiastica barocca, ma esse rivestono un ruolo fondamentale anche nella realizzazione delle messinscene seicentesche: oceani fantastici, popolati da tritoni, sirene, delfini e mostri marini, costituiscono le complicate macchine teatrali delle feste italiane¹². Allo stesso tempo, però, la presenza di questi personaggi mitologici durante il viaggio di Maria ci riporta

¹⁰ Nella sua canzone, *Non maestà terrena*, I. PAGNINI rende esplicita l'identificazione tra Maria e Venere: «E sembrasti sovvente al cielo stesso/ la Dea, che nel Mar nacque, / Et al vostro apparire / si rischiarò l'oscura notte ancora» (vv. 25-28).

¹¹ Da G. B. ELICONA, *Canzone del Signor G. B. Elicona nelle sponsalitie della Serenissima Madama Maria Medici*, cit., p. 25.

Lo stesso tema è ripreso da C. BOCCHINERI, *Stanze*, cit.:

Fra l'onde scherza con la bella imago,
il lascivo talor curvo delfino.
La gran balena, e il mergo intento, e vano
reveriscon da lunge il suo camino (50, vv. 1-4).

d'obbligo al modello dei trionfi marini di Venere, così come questi sono stati descritti da autori come Apuleio e Claudiano¹³ e ripresi in epoca moderna da una ricca produzione figurativa¹⁴.

Nell'epitalamio di Claudiano la partecipazione delle divinità all'epifania della dea è legata al tema, di ascendenza lucreziana, di Venere come principio universale di gioia e pace, come forza vivificante della natura, al cui passaggio l'ambiente intorno si pacifica, le nubi fuggono via, il mare si placa, i venti, da impetuosi e freddi, diventano deboli e dolci. Allo stesso tempo nel testo di Claudiano, come nella fonte lucreziana, il mito della vittoria della bellezza di Venere su Marte, ormai divenuto docile ed inerme di fronte a lei, sta a significare allegoricamente che la guerra, di cui Marte è figura, cede all'amore e alla bellezza, a ciò che costituisce la pace:

[...] Adventu Veneris pulsata recedunt
nubila, clarescunt puris Aquilonibus Alpes.
Laetitiae causas ignorat dicere miles
laetaturque tamen; Mavortiae signa rubescunt
floribus et subitis animantur frondibus hastae¹⁵.

¹² Cfr. in merito S. MAMONE, *Firenze e Parigi*, cit., pp. 103-104; J. ROUSSET, *L'eau et les Tritons dans les fêtes et ballets de cour*; IDEM, *La letteratura dell'età barocca in Francia*, cit.

¹³ Edizioni consultate CLAUDIANO, *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, in *Oeuvres*, tome II, 2, *Poèmes politiques (395-398)*, texte établi et traduit par J. Charlet, Paris, Les Belles Lettres, 2000, vv. 122-201; APULEIO, *Le metamorfosi o l'asino d'oro*, a cura di G. Augello, Torino, Utet, 1980, IV, 1.

¹⁴ In realtà nell'iconografia classica alcuni elementi della Venere marina ritorneranno a descrivere il trionfo di Galatea e quello di Anfitrite. Per la tradizione figurativa cfr. FRANK H. SOMMER, *Poussin's "triumph of Neptune and Amphitrite": a Re-Identification*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXIV, 1961, pp. 323-327; MICHAEL LEVEY, *Poussin's "Neptune and Amphitrite" at Philadelphia: A Re-Identification Rejected*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXVI, 1963, pp. 359-360; CHARLES DEMPSEY, *Poussin's "Marine Venus" at Philadelphia: A Re-Identification Accepted*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXVIII, 1965, pp. 338-343.

¹⁵ CLAUDIANO, *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, cit., vv.184-188. Cfr. inoltre LUCREZIO, *De rerum natura*, a cura di A. Fellin, Torino, Utet, 1997, proemio del I libro:

te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli
adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus
summittit flores, tibi rident aequora ponti
placatumque nitet diffuso lumine caelum (vv. 6-9);

Nam tu sola potes tranquilla pace iuvare
mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors
armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se
reicit aeterno devictus vulnere amoris (vv. 31-34).

Per il tema di Venere che trionfa su Marte cfr. EDGAR WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971, pp. 101-109.

Anche il passaggio di Maria de' Medici in terra francese coincide con l'avvento di una nuova era di pace: il matrimonio tra Maria ed Enrico IV rispondeva, infatti, ad un preciso disegno politico e la sovrastruttura del ciclo di festeggiamenti era sorretta da una coerente linea ideologica. Al legato pontificio, il cardinale Pietro Aldobrandini, incaricato da Clemente VIII di celebrare a Firenze le nozze per procura, era contemporaneamente affidata la delicata missione di pacificazione tra Filiberto di Savoia ed Enrico IV. L'entrata di Maria in terra francese come nuova regina avrebbe dovuto coincidere con la nuova condizione di pace tra lo stato di Savoia e la Francia, e segnare la fine del conflitto militare e l'avvento di una nuova distensione interna. Maria de' Medici era inoltre la sposa designata dal papa stesso a ricoprire un difficile ruolo di mediazione tra cattolici e protestanti in una terra, la Francia, che usciva di recente da anni di intestine guerre di religione¹⁶.

L'immagine della regina come nuova dea pacificatrice diventa, pertanto, uno dei grandi temi conduttori del progetto encomiastico, fin dall'allestimento fiorentino del banchetto nuziale nel Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio, dove Bernardo Buontalenti¹⁷, l'apparatore ufficiale delle nozze, con la collaborazione di Giovan Battista Guarini, realizza uno degli eventi più ingegnosi, dal punto di vista della macchinera teatrale, e meglio riusciti di tutti i festeggiamenti del 1600, *La contesa di Giunone e Minerva*¹⁸.

Durante il fastoso banchetto due nuvole meccaniche, sospese nell'aria, si fermano sopra le teste dei numerosi invitati; dal loro interno fuoriescono due carri, quello di Minerva, trasportato dai leoni, e quello di Giunone, trasportato dai pavoni. La contesa tra le due dee ha inizio: Giunone chiede alla rivale, dea della guerra, quale è il

¹⁶ L'entrata di Maria in terra francese, ma soprattutto nella città di Avignone, fu ideata e realizzata dalla Compagnia di Gesù. Sotto il simbolismo del trionfo avignonese si nasconde un complesso di idee che lega il matrimonio tra Enrico IV e Maria de' Medici agli avvenimenti politici e alle questioni religiose contemporanee: Enrico IV, per tutto il percorso cittadino, è celebrato come il nuovo Ercole Gallico, uccisore dell'idra protestante. Cfr. in proposito MARGARET MCGOWAN, *Les Jesuites à Avignon, les fêtes au service de la propagande politique et religieuse*, in *Les fêtes de la Renaissance*, a cura di J. Jacquot, Paris, CNRS, 1975, vol. III; BERNARD BARBICHE, *Marie de Médicis, reine régnante, et le Saint-Siège: agent ou otage de la Réforme catholique?*, in *Le "siècle" de Marie de Médicis*, cit.

¹⁷ Cfr. *Infra*, cap. IV.

¹⁸ Cfr. S. MAMONE, *Firenze e Parigi*, cit., pp. 57-70; per la dettagliata descrizione cfr. M. BUONARROTI IL GIOVANE, *Descrizione delle felicissime nozze Della Cristianissima Maestà di Madama Maria Medici Regina di Francia e di Navarra*, cit.; per il testo della contesa GIOVAN BATTISTA GUARINI, *Dialogo cantato nel convito reale da Giunone e Minerva*, Firenze, Marescotti, 1600.

suo ruolo in queste nozze condotte all'insegna dell'amore e della pace. La risposta di Minerva rassicura la sposa di Giove e tutti quanti i presenti: «Son del Ciel messaggera: E porto amore, e pace» (vv. 4-5). La contesa si trasforma, allora, in un canto all'unisono delle due dee, che lodano i futuri sposi, mentre alle loro spalle un altro prodigio della macchinaria buontalentina regala agli spettatori la visione di un arcobaleno meccanico, simbolo di pace¹⁹.

Il riferimento a Maria, quale garante di pace, costituisce una componente importante anche nella produzione dei testi encomiastici, come nel caso dell'egloga di Domenico Conti²⁰, che, per accompagnare la partenza della donna, scrive «Già di Medica sposa agile, e presta Veggio la man, che dove già si sparse Del proprio incendio la fiamma molesta Versa or di grata pace onde non scarse» (vv. 75-78). Ma è anche il caso di Vincenzo Panciatichi, che nella sua canzone definisce Maria «Tempio di castità, tempio di pace, Seconda Caterina» (vv. 44-45), ricorrendo ad un paragone, quello con l'altra regina francese di casa Medici, che diverrà caro nell'immaginario di Maria soprattutto dopo la morte di Enrico IV²¹.

Nel secondo dei due sonetti di Costantino Proserpi il riferimento a Maria, quale portatrice di pace, viene condotto all'interno dei confini del mito del potere affascinatore della dea dell'amore e della bellezza sul dio della guerra Marte. In questo modo, pertanto, il parallelismo tra Venere e Maria diviene più chiaro:

Venite a bear l'alme, e i cori a pieno
ecco tranquillo il mare, e il ciel sereno
ecco le vele d'or l'argentee sarte,
venite Amor e Marte, che Maria
Medici di bellezza alma e divina
vedrete assisa in trono di diamanti (vv. 6-11).

¹⁹ L'arcobaleno entrerà a far parte di un altro dipinto di Rubens, *Le nozze di Enrico e Maria a Lione*. E proprio nell'entrata lionese di Maria molto importante sarà la presenza della simbologia della pace.

²⁰ D. CONTI, *Egloga*, cit.

²¹ Sul ruolo che nell'immaginario di Maria ha avuto il precedente della regina Caterina cfr. D. MARROW, *The Art Patronage of Maria de' Medici*, cit., in particolare pp. 145-149.

Alla descrizione del trionfo marino di Maria è legato, come leggiamo nell'esempio di Costantino Prosperi, anche un altro elemento che discende dal modello classico della Venere Anadiomene, ovvero il tema della pacificazione cosmica della natura: l'entrata in mare della nuova regina di Francia, o il suo sbarco in terra francese, coincidono con un simbolico senso di quiete e pace che investe tutti quanti gli elementi naturali, sia marini che atmosferici.

A Guillaume du Vair è affidato il compito di dare, in nome del parlamento della Provenza, l'ufficiale benvenuto a Maria de' Medici sul suolo francese, dal momento che Enrico IV, ancora impegnato nella guerra contro il duca di Savoia, non sarà in grado di incontrare la nuova sposa fino al 9 dicembre²². L'oratore, dopo aver espresso la speranza che da questa nuova unione nascano figli degni del valore del padre, e della virtù della madre, mostra al pubblico, come segno propizio e di buon auspicio per il futuro del regno, che al momento dell'arrivo di Maria a Marsiglia l'intera natura si è rasserenata:

Puis que nous voyons evidemment qu'au moment de l'arrivée de Vostre Maiesté la mer pleine de tuormente s'est calmée, et le ciel plein de nuages s'est esclairci, comme s'ils vouloyent d'un œil riant celebrer avec nous les magnificences de vostre bien heurée réception (pp. 6-7).

Lo stesso espediente è utilizzato anche in terra italiana dagli scrittori che salutarono la partenza di Maria. Filippo Cavriana, ad esempio, congeda la futura regina con un'orazione in cui figura l'intervento propizio di Nettuno e delle altre divinità celesti per favorire e rendere sereno il lungo viaggio marino alla flotta reale²³:

²² GUILLAUME DU VAIR, *Harangue a tres illustre princesse Marie de Medicis royne de France, à son arrivée à Marseill*, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1601; cfr. R. HALLOWEL, *The role of French writers*, cit., pp.184-185.

²³ Le brutte condizioni del mare costrinsero, in realtà, la flotta reale a fare sosta a Portofino per ben nove giorni.

Solcate pur ardita il superbo Mar Tirreno che Nettuno placa l'onde, Eolo frena i venti, Giunone l'aura seconda e il Cielo di benigne stelle adorno, vi promettono tranquillità et bonaccia (p. 2)²⁴.

Tra i numerosi testi usciti a Firenze nell'autunno del 1600 quello che certamente racchiude in sé, in modo esplicito, i temi e i motivi del trionfo della Venere Anadiomene, così come ci è stato consegnato dalla memoria classica, è il testo di Carlo Bocchineri. Nelle *Stanze* la figura di Maria è disegnata sul modello della dea della bellezza (oltre che su quello mariano), fin da quando, a partire dalla terza stanza, le tre Grazie la rivestono, la pettinano e le porgono lo specchio nel quale ammirarsi:

Fur le Grazie ministre a lei gioconde,
altra fregiata d'or serica veste
spiegolle intorno; altra le chiome bionde
raccolse in trecce; altra alle luci oneste
bel vetro espose; ma 'l suo viso altronde,
ché dalla propria maestà celeste,
opra, o fregio non volse; ivi sua cura
industre all'arte sua pose natura (ott. III).

Circondata da una schiera di chiassosi fanciulli, che rievocano gli Amorini della dea Venere (XX, 3-4), Maria saluta per l'ultima volta Firenze e inizia così il viaggio alla volta di Livorno. Giunta nel porto toscano, la donna si accomiata con un lungo discorso dallo zio Ferdinando de' Medici e salpa con la flotta reale per Marsiglia.

Tutta la descrizione della navigazione è fortemente connotata sul modello della dea Anadiomene: il dio Nettuno, emerso dalla profondità marine, si innamora della

²⁴ Allo stesso espediente ricorrono molti degli altri poeti che descrissero, allegorizzandolo, il viaggio marino di Maria. Il Panciatichi, nella sua canzone scrive: «Ma ecco ormai senz'onde il mar si giace / sol al vostro apparir fatte quiete / itene dunque là, che vi fia scorto / da man celeste il desiato porto» (vv.48-51); in FRANÇOIS DE MALHERBE, *Ode du Sieur de Malherbe à la Reine sur sa bienvenue en France*, in *Œuvres*, édition présentée, établie et annotée par A. Adam, Paris, Gallimard, 1971, pp. 32-38, leggiamo: «La voici, peuples, qui nous montre / tout ce que la gloire a de prix: / les fleurs naissent à sa rencontre / dans le cœurs, et dans les esprits» (vv. 71-74); vedremo in modo più analitico il procedimento adottato dal Bocchineri nella sezione dedicata all'analisi delle sue *Stanze*. Sull'attività encomiastica di

futura regina di Francia e dopo averne elogiato le bellezze tenta di frenarne il corso per godere più a lungo della vista della donna. Ma deve infine rinunciare ad ogni proposito e calmare i venti e i moti del mare, perché il destino di Maria è legato al nuovo Marte Gallico:

Solca il legno sicuro, in van presume
Noto fra l'onde alzar nembo improvviso.
Ché battendo sdegnoso Amor le piume,
squarcia la benda, e va al governo assiso (XLIX, 1-4).

Nella fonte di Claudiano, e in quella di Apuleio e Lucrezio, non si fa accenno alla presenza di Nettuno in qualità di spettatore del trionfo e al suo innamoramento di Venere. In realtà la figura del dio ricorre con frequenza (in qualità di personificazione dell'elemento naturale marino) nella produzione figurativa del mito della nascita della dea dalle acque. Fra tutti un esempio significativo, anche per la sua vicinanza geografica al Bocchineri, è rappresentato dal Vasari, che, descrivendo nei *Ragionamenti* il proprio dipinto raffigurante la nascita di Venere, collocato nella Sala degli elementi in Palazzo Vecchio, spiega al principe il ruolo di Nettuno nella tenuta complessiva dell'opera: «Quello è Nettuno, dio del mare, il quale sta ammirato ed immoto a veder surger dell'onde quella dea tanto bella»²⁵.

Malherbe durante la reggenza di Maria cfr. AGNÈS BRESSON, *La glorification littéraire et artistique de Marie de Médicis: le rôle de Malherbe et celui de Peiresc*, in *Le "siècle" de Marie de Médicis*, cit.

²⁵ GIORGIO VASARI, *Giornata prima. Ragionamento primo. Sala degli elementi*, in ID., *Opere*, a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1981, p. 27; cfr. anche VINCENZO CARTARI, *Le immagini de i dei de*

2.1 Il contributo di Giovan Battista Marino

Quando nel 1615 Marino si trasferisce a Parigi alla corte di Maria de' Medici, egli porta con sé, per offrirlo alla reggente di Francia, il poemetto encomiastico dal titolo *Il Tempio*, stampato a Lione quello stesso anno²⁶. Come nelle migliori tradizioni, “l'ingegner” Marino costruisce un immenso edificio interamente effigiato con le storie dei reali di Francia (Enrico IV, Maria de' Medici e Luigi XIII) dalle guerre di religione fino al periodo della felice reggenza di Maria de' Medici, dopo l'assassinio, nel 1610, del re e marito. Marino non è disposto a soffermarsi a lungo sull'esaltazione dei valori militari di Enrico IV, egli preferisce celebrare i reali di Francia all'insegna dei valori della buona amministrazione della cosa pubblica, ed in questo culto della vita civile e pacifica la reggenza di Maria diviene l'esempio supremo del buon governo, in grado di garantire la pace e di portare effetti benefici a tutto il regno²⁷:

De' suoi rubelli inerme hebbe le palme,
S'armato Henrico trionfò di loro.
Vins'egli i corpi, et ella espugnò l'alme,
Versò fiumi ei di sangue, et ella d'oro.
E 'nsomma tutto ciò, che 'l Re gagliardo
Fe' con la forte man, fe' col bel guardo (sestina CCXXXIX)²⁸.

Anche il matrimonio di Maria de' Medici, e tutti i relativi festeggiamenti fiorentini e francesi del 1600, rientrano nel progetto celebrativo del poeta e divengono pertanto oggetto figurativo in questa imponente architettura illusionistica. Dalla sestina 129 prende il via la descrizione del festoso viaggio che Maria compì per mare dal porto di Livorno fino a Marsiglia.

gli antichi, a cura di G. Auzzas, F. Martignano, M. Pastore Stocchi, P. Rigo, Vicenza, Neri Pozza, 1996, p. 221.

²⁶ Sulla vita e le opere del Marino cfr. ANGELO BORZELLI, *Storia della vita e delle opere di G. B. Marino*, cit.;GIORGIO FULCO, *Giovan Battista Marino*, cit.

²⁷ Cfr. MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Tecnica e invenzione nell'opera di Giambattista Marino*, Messina Firenze, G. D'Anna, 1964, pp. 146-149.

²⁸ Questa e tutte le citazioni dal *Tempio* che seguiranno sono tratte da G. B. MARINO, *Il Tempio e La Sferza*, a cura di G. P. Maragoni, Roma, Beniamino Vignola, 1995.

Erano passati quindici anni da quando i fatti del 1600 si erano svolti e il loro ricordo non era più così fresco nella memoria dei contemporanei. Marino non fu presente alle celebrazioni fiorentine. Pertanto, dobbiamo supporre che la ricostruzione di come si svolsero i fatti del 1600 (così come ci vengono proposti all'interno del *Tempio*) è stata affidata alle numerose descrizioni poetiche che di quell'avvenimento, come abbiamo già visto, furono scritte.

In particolare un testo sembra aver, più di ogni altro, risvegliato l'interesse del Marino, e fatto da scheletro, accanto alla ben più aulica fonte di Claudiano, per la descrizione del viaggio nel poemetto encomiastico: si tratta delle *Stanze* di Carlo Bocchineri. L'identificazione di Maria con Venere, quale principio universale di pacificazione, già presente nel poemetto del fiorentino, ma in generale, come abbiamo visto, in molti degli altri testi encomiastici, costituisce nel *Tempio*, in modo ancora più intenso, uno dei motivi portanti per la celebrazione della Reggente di Francia:

Tra le torbide nubbi apparve apena
Di quel civil seditioso moto
Quest'Iride d'Amor chiara, e serena,
Che tarpò l'ali ad Africo, et a Noto,
E tranquillò col dolce arco giocondo
Del pacifico ciglio il cielo, e 'l mondo (CCXL)²⁹.

Come nel precedente del 1600, anche nel Marino tutto il viaggio per mare di Maria è condotto all'insegna del trionfo della Venere Anadiomene, ma i punti di contatto tra i due testi non si limitano a questa affinità di ambientazione e di circostanze. Passati ormai quindici anni dal matrimonio di Maria de' Medici, Marino ricorre ad una fonte che possa testimoniargli del clima in cui si svolsero i festeggiamenti fiorentini e della sovrastruttura ideologica che ad essi venne applicata. Per questo le affinità tra *Il Tempio* e *Le Stanze* investono, non solo la sfera semantica, ma a tratti anche quella lessicale e sintattica.

²⁹ Numerosi sono i passi in cui ricorre il *topos* legato a Venere; tra gli altri cfr. le sestine CXLII, CXLVIII.

Cercherò, pertanto, qui di seguito di illustrare i punti di contatto tra i due testi.

Alla vigilia della rappresentazione del viaggio marino della futura regina alla volta di Marsiglia, espressioni affini descrivono la fine dei festeggiamenti nella città di Firenze sia nel testo del Marino che in quello del Bocchineri:

Posciache de le nozze, onde compose
Le Palle, e i Gigli un santo nodo insieme,
Finì con *scene splendide, e fastose*
L'Arno di celebrar le *pompe estreme*,
I legni accinse, ch'ala Reggia alpina
Havean da tragittar l'alta Regina (*Tempio*, CXXIX)³⁰.

Anche il Bocchineri nelle sue *Stanze* non aveva potuto fare a meno di ricordare gli straordinari festeggiamenti, con le stesse *scene* (le rappresentazioni teatrali) e le *pompe*, che segnarono i giorni fiorentini prima del 17 ottobre, così come ce li descrive anche il Buonarroti:

De' reali imenei le *pompe illustri*
Eran fornite, e le *dorate scene*;
Di cui più liete negli andati lustri
Non vide Roma Imperatrice, o Atene
E d'or fregiata avieno i fabri industri
Nuov' Argo per varcar verso Pirene (*Stanze*, I, 1-6).

A conclusione della prima stanza Bocchineri raccoglie una metafora presente, ma non usuale, nella tradizione letteraria, per descrivere la flotta reale, allestita dal duca fiorentino, come un'ingegnosa "macchina", il cui valore eccezionale è misurato dalla sua superiorità rispetto al mitico precedente della nave degli Argonauti: «*Machina* egual l'antica età non mostra, O Tiphì, o Automedon³¹ con pace vostra» (I, 7-8). L'affinità della circostanza e la presenza dello stesso *topos* del "sopravanzamento", rendono

³⁰ I corsivi in questa e nelle citazioni che seguono sono miei.

significativa, al fine di stabilire un nesso tra i due testi, la ricorrenza anche nel *Tempio* della stessa metafora “meccanica” già incontrata nel Bocchineri. Con maggiore consapevolezza rispetto alla fonte, però, nel testo del Marino la “macchina” navale rivela la propria natura di ingegnoso apparato festivo: «*Machina trionfal* simile a questa Argo non hebbe, e non mirò Canopo» (CXXX, 3-4). Inoltre, rispetto al precedente delle *Stanze*, la descrizione della galera reale (che occupa le sestine che vanno da CXXXI a CXXXIV) viene amplificata con il ricorso a dettagli e particolari preziosi, alcuni dei quali attinti dalla descrizione dei festeggiamenti del Buonarroti³².

Inserendosi nella già collaudata tradizione descrittiva, per la quale Maria rappresenta la nuova Venere, Marino ricorre a degli espedienti che sono propri già di testi come quello del Cavriana e del Pigafetta, ma che il Bocchineri e, in terra francese, il poeta Malherbe³³, avevano sviluppato in una più articolata sequenza narrativa.

Come nelle *Stanze*, infatti, anche nel *Tempio* il dio Nettuno, innamorato della bellissima donna, dichiara inizialmente, in prima persona, l'intento di arrestarne il viaggio, ma rinuncia infine al proposito e rasserena tutta la natura intorno:

Sì potess'io l'immagine felice
Serbar'intatta in questo molle argento,
Ma poscia che sperar tanto non lice
Al mio sempre mutabile elemento,
Bacio quel solco almen, che mentre passa
Il navilio real dietro si lassa.

³¹ Secondo una leggenda post-omerica Automedonte divenne auriga di Neottolema.

³² Interessante ritrovare nel *Tempio* del Marino, CXXXII, 1, un'espressione inconsueta nella tradizione letteraria e nella stessa letteratura tecnico-artistica, ma già presente nella descrizione dei festeggiamenti del 1600 del Buonarroti il giovane: «intero rilievo».

³³ Nell'*Ode* di Malherbe si legge:

Dix jours ne pouvant se distraire
Du plaisir de la regarder,
Il a par un effort contraire
Essayé de la retarder:
Mais à la fin, soit que l'audace
Au meilleur avis ait fait place,
Soit qu'un autre démon plus fort,
Aux vents ait imposé silence,
Elle est hors de sa violence,
Et la voici dans notre port (vv. 61-70).

Così dicendo, il pelago tranquilla,
E spiana il calle al fortunato pino;
Ma vie più co' sospiri, onde sfavilla,
Spira fiati fecondi al gonfio lino.
Al vaneggiar de' Zefiri amorosi
Scherzan per l'onde i popoli squamosi (*Tempio*, CLIV-CLV).

Sia nel testo del Bocchineri che in quello di Marino, poi, la similitudine tra Maria e Venere è resa esplicita attraverso la presenza di Amore, immaginato, in entrambi i casi, come il nocchiero della galera reale: «Che battendo sdegnoso Amor le piume, Squarcia la benda, e va al governo assiso» scrive Bocchineri (XLIX, 3-4); mentre nel Marino si legge «Era lo stesso Amor fatto nocchiero» (CXLV, 4).

In entrambi i testi, inoltre, la cerimonia della presentazione dei doni alla futura regina di Francia, da parte del mare e delle sue divinità, termina con un rassegnato confronto tra i preziosi oggetti marini e le grazie del volto di Maria: porpore, ori, perle e coralli devono abdicare di fronte alla bellezza della donna. Rispetto al precedente fiorentino, nel *Tempio* i doni si sono accumulati e moltiplicati, per cui alle sole perle e coralli del Bocchineri si aggiungono il diadema di «fresche bacche» e di «gemme» offerto dalla ninfa Galatea (CLVII); il «cinto» di «indici zaffiri» intrecciato da Climene (CLVIII); le «porpore vive» portate da Deiopea (CLIX); l'«aureo monile» presentato da Cidippe (CLX); infine le perle e i coralli donati da Dori (CLXII-CLXIII).

I due testi in questo caso non presentano strette somiglianze lessicali e sintattiche, ma ricorrono entrambi allo stesso espediente retorico. Ad uno ad uno i singoli oggetti offerti a Maria divengono i figuranti della bellezza della donna, il cui ritratto è condotto secondo il cliché estetico inaugurato dal Petrarca³⁴, ma allo stesso tempo essi continuano a mantenere il loro senso primario anche quando sono investiti dalla funzione tropica. Coralli e perle, dunque, rappresentano, sia in Bocchineri che in Marino, i doni portati dalle Nereidi, ma anche il binomio oppositivo che designa la coppia labbra-denti.

³⁴ Cfr. al riguardo GIOVANNI POZZI, *Temi, τὸ ποίη, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1984, III, 1, pp. 391-436.

L'eccezionalità della bellezza di Maria viene, dunque, misurata in entrambi i testi dal raffronto ravvicinato tra le preziosità della natura (perle, coralli, porpore, zaffiri e ori) e quelle stesse preziosità disseminate, però, sul volto della donna; così scrive Bocchineri:

Escon perle talor sopra le spume,
emule indarno di quel dolce riso;
ma tuffandosi par che dichin poi,
perle amorse, noi cediamo a voi (XLIX, 5-8);

e ancora:

Apron le conche nell'ondoso lago
le chiuse gemme al guardo suo divino.
Ma nella prova delle labbia langue
il corallo nel mar pallido esangue (L, 5-8).

Marino condensa la formula in un'unica sestina e rinforza, rispetto al precedente fiorentino, il gioco coloristico:

So che vil paragone al tuo bel viso
È la semplice offerta, ond'io t'honoro,
Ch'ove quel dolce labro apre un sorriso
Scopre nela tua bocca altro thesoro,
E di scorno, e di duol fansi in vederla
Rosso il corallo, e pallida la perla (CLXIII).

Ancora all'interno del ritratto di Maria, il passaggio della donna sulle acque del mare rievoca e supera, in entrambi gli autori, il mitico precedente della bella Cleopatra, la cui leggendaria avvenenza rese attoniti spettatori le divinità marine; così si legge in Bocchineri:

Qual d'aurei fregi adorna al gran conflitto
con l'auree vele apparve, e l'auree sarte
la regina bellissima d'Egitto,
onde stupì nel mar Nettuno, e Marte.
Tal, o più bella, del gran Rege invito
la sposa venne alla tirrena parte (XLV, 1-6);

e allo stesso modo replica Marino attraverso le parole di Nettuno:

Né la Donna del Nil quando pomposa
Col gran Duce Roman spiegò l'antenne,
Per le dubbiose, e non segnate vie
Tanto foco portaro al'onde mie (CLI, 3-6).

Ma la somiglianza tra i due testi si fa più evidente nella descrizione finale dello sbarco a Marsiglia. Bocchineri non aveva potuto prevedere (o non aveva voluto registrarlo), nel momento in cui scriveva le sue *Stanze*, che l'ambito incontro tra i due novelli sposi dovesse essere per così tanto tempo rimandato a causa della guerra tra Francia e Ducato di Savoia. Pertanto conclude la sua cronaca con un finale d'obbligo, immaginando Enrico IV, in parata con tutti i suoi cavalieri, sul porto di Marsiglia ad accogliere trepidante la bella Maria (che ha assunto, ad un tratto, la fisionomia di una giovane sposina) e a porgerle simbolicamente la mano:

Già la donzella scende, e lascia il legno,
già vede il serenissimo semblante
il re, sposo non più, ma sposo amante
[...]
al Re gentile, et a lui porgi l'una
ignuda man. (LII, 6-8; LIII, 6-7).

Possiamo supporre invece che, a distanza di quindici anni dai festeggiamenti nuziali, Marino dovesse conoscere il modo in cui si svolsero realmente i fatti, ovvero

che l'incontro tra i due sposi avvenne soltanto nella città di Lione, a quasi un mese di distanza dallo sbarco marsigliese. Ma la formula encomiastica non poteva contemplare la conclusione del trionfo marino senza un appropriato lieto fine, che prevedesse il riconoscimento ufficiale di Maria quale sposa di Enrico IV e la sua investitura a nuova regina di Francia; per cui, come nelle descrizioni del 1600, Marino finge che l'incontro sia avvenuto, e come il Bocchineri, ripropone la stessa scena simbolica di Maria che porge la mano ad Enrico:

La destra forte al valoroso HENRICO
(Dolce pegno di fede) annoda e stringe (CLXXVIII, 1-2).

Ciò che richiama la nostra attenzione, più che la scelta di Marino di riproporre la stessa situazione finale auspicata dal Bocchineri (scelta che potrebbe nascere da ragioni di convenienza, per un poeta che deve per la prima volta presentarsi alla corte parigina), è la vicinanza dei due testi nella adozione della stessa immagine teatrale per descrivere il momento dello sbarco. Una schiera di cavalieri, il cui numero iperbolico è calcolato, sia nelle *Stanze* che nel *Tempio*, pari a mille, forma un ideale teatro all'interno del quale la protagonista Maria compie la sua prima spettacolare apparizione in terra francese. Così si legge in Bocchineri, in cui i cavalieri sono raffigurati per metonimia dall'immagine dei loro cavalli:

Mille destrier già su l'arena sono,
che fanno *al mar ricco teatro*, e degno (LII, 3-4).

Marino a sua volta ripropone la similitudine del teatro, ma, rispetto al suo precedente, ricorre ad un'aggettivazione visivamente più efficace, con la quale raffigura una corona di spettatori, intenti ad assistere all'evento dell'incontro tra i novelli sposi:

Tra *mille Heroi*, che fan corona al'onda,
Quasi in *curvo teatro*, il Re l'aspetta (CLXXVII, 3-4).

Giunta ormai nel porto di Marsiglia la flotta medicea annuncia l'imminente approdo sparando a salve dai propri cannoni:

La nave rende con allegro tuono
dal *folgore di bronzo* amico segno (*Stanze*, LII, 1-2).

Un'eco del testo del Bocchineri risuona nel *Tempio* attraverso il fragore del fuoco dei cannoni, là dove al sostantivo *folgore* delle *Stanze* il poeta napoletano sostituisce il verbo della stessa radice etimologica, ed in luogo del complemento di specificazione, che indica la materia dei cannoni, pone il sostantivo *bronzi* che figurano per sineddoche le armi dalle navi:

Poi ch'è più volte il Sol caduto, e sorto,
Al folgorar di cento *bronzi* cavi
Vanno veloci ad approdare in porto (*Tempio*, CLXXVI, 2-4).

I rapporti tra il *Tempio* e le *Stanze* divengono innegabili e ancora più pregnanti se si tiene conto di un altro testo del Marino dedicato alla descrizione di un trionfo della dea Venere: il poema dell'*Adone*.

Se ci atteniamo alla cronologia indicata da Pozzi per la crescita dell'*Adone*³⁵, troviamo che intorno al 1614 (lo stesso giro di anni del *Tempio*) Marino aveva aggiunto al poema (ancora in realtà un poemetto) un libro dal titolo la *Dipartita*, al quale probabilmente corrispondeva l'attuale canto XVII, dall'omonimo titolo, in cui si racconta della partenza di Venere da Cipro e del suo viaggio marino, sulla groppa di Tritone, alla ricerca di Glauco e dell'erba magica in grado di rendere immortale l'amato Adone. Ci riserviamo di utilizzare la datazione del 1614 come ipotesi iniziale, dalla quale procedere per condurre le osservazioni che seguiranno, ma al termine di queste speriamo di aver fornito ulteriori prove per confortare la cronologia suggerita da Pozzi.

³⁵ Cfr. G. POZZI, *Metamorfosi di Adone*, cit; IDEM, *Guida alla lettura*, in G. B. MARINO, *L'Adone*, cit., pp. 107-110.

Il canto XVII del poema, la cronaca fiorentina e lo stesso *Tempio* sono legati insieme da una forte affinità tematica. Come nei due testi precedentemente analizzati, anche nell'*Adone* ritroviamo protagonista un personaggio femminile, questa volta la dea Venere in persona, che, costretta ad abbandonare il bellissimo giovane sull'isola di Cipro, intraprende un vero e proprio trionfo marino³⁶, la cui diretta fonte di ispirazione, come ha mostrato Pozzi nel suo apparato critico al poema, è costituita dall'*Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti* di Claudiano. Ritornano pertanto in esso tutti quei motivi che abbiamo incontrato durante l'analisi delle *Stanze* e del *Tempio*: la toeletta di Venere da parte delle Grazie; la pacificazione universale della natura al passaggio della dea; la festa degli abitanti marini alla cui testa primeggia Nettuno che interviene a calmare le acque; la consegna dei doni a Venere da parte delle Nereidi.

Alcuni elementi linguistici, del tutto eccezionali rispetto alla tradizione letteraria, ed alcuni elementi formali del canto XVII dell'*Adone*, ricorrono già nelle *Stanze* del Bocchineri, fonte che Pozzi non ha segnalato.

In entrambi i testi la narrazione dell'evento si apre con la descrizione del risveglio mattutino delle due protagoniste. La sineddoche *bianchi lini*, che Marino impiega per indicare il letto di Venere, sembra essere del tutto inedita in questa particolare accezione, con l'unica esclusione del testo del Bocchineri, in cui ritroviamo lo stesso binomio nell'identico significato: «lasciò Maria le piume, e i bianchi lini» (II, 8).

Sicuramente meno significativa in sé, ma resa importante dalla vicinanza, in entrambi i testi, dell'espressione *bianchi lini* (siamo probabilmente di fronte ad un caso di viscosità della memoria) è la ricorrenza del termine *piume* per significare ancora una volta il letto³⁷.

³⁶ Trionfo marino che non compare in nessuna delle fonti da cui Marino trae la favola di Adone: OVIDIO, *Le metamorfosi di Ovidio, ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Venetia, Giolito, 1571; LODOVICO DOLCE, *La favola d'Adone*, in *Il Capitano. Commedia di Messer Lodovico Dolce*, Venezia, Giolito, 1545; GIOVANNI TARCAGNOTA, *Favola d'Adone*, Venezia 1550, in A. BORZELLI, *Il Cavalier Giovambattista Marino*, Napoli, Gennaro Priore, 1898; GIROLAMO PARABOSCO *Favola d'Adone*, in *Il terzo libro delle lettere amorose di m. Girolamo Parabosco, con un dialogo amoroso et alcune stanze in lode di alcune gentildonne veneziane*, Venezia, Griffio, 1553.

³⁷ Nell'*Adone*, XVII, IX, 1-4, leggiamo:

I fidi amanti che tra' bianchi lini
smarriti nel color dele viole
avean fin presso agli ultimi confini
spesa in vezzi la notte ed in parole [...].

Marino, inoltre, amplifica e prolunga rispetto alla fonte del Bocchineri un'espressione che non trova riscontro nella tradizione letteraria italiana precedente. Nell'ottava L delle *Stanze* leggiamo: «Fra l'onde scherza con la bella imago Il *lascivo* talor *curvo delfino*». Il sostantivo *delfino*, con i due aggettivi che lo accompagnano *lascivo* e *curvo*, ritorna in due luoghi diversi del canto dell'*Adone*: all'ottava CIX leggiamo «cavalca altri di lor *curvo delfino*»³⁸ (v. 5); mentre all'ottava CXIV, in cui il sostantivo passa al rispettivo plurale, troviamo «sopra quattro *delfin lascivi* e lieti» (v. 4)³⁹.

Alla vigilia del viaggio marino i due testi descrivono, con lo stesso procedimento anaforico, un identico gesto compiuto dalle rispettive protagoniste femminili, per rappresentarne il rammarico nella partenza: «Ella partendo *ador ador* volgea Il bel guardo», scrive Bocchineri all'ottava XXVII, ricorrendo all'anafora per suggerire l'indugio di Maria nel distaccarsi dalla patria fiorentina; anche il testo del Marino ripropone la stessa esitazione da parte di Venere, nel momento in cui è costretta ad abbandonare Adone, «indietro *ador ador* gira la vista» (CVI, 4)⁴⁰.

All'ottava XIV del canto XVII, infine, Venere saluta con un arguto bisticcio di parole l'amato giovane: «Io parto sì, ma se ben parto io resto E mi si parte insu 'l partire il core» (vv. 5-6). Come ha già osservato Pozzi una simile tessitura di voci si trova in un sonetto delle *Rime* del Venier, anche se in esso manca la variazione del doppio senso del verbo *partire*, ovvero andarsene e dividere: «Parti e partendo il cor da me si parte». Ma, più vicino a noi, lo stesso Bocchineri ricorre a questo gioco di parole, che egli utilizza nella forma semplificata, già riscontrata nel Venier: «(Ohimè) partendo voi, parte 'l cor mio» (XLIII, 8).

Adone, XVII, IX, 7-8:

Sorgendo poi dale rosate *piume*
 apriro gli occhi e gli prestaro il lume.

³⁸ L'espressione *curvo delfino* è già nella prima redazione dei *Sospiri di Ergasto* all'ott. XCVI. Cfr. in proposito *Adone*, vol. II, pp. 107-110; EDOARDO TADDEO, *Studi sul Marino*, Firenze, Remo Sandron, 1971, pp. 45-46.

³⁹ Una simile espressione è già in PLINIO, *Storia naturale. III Botanica*, Torino, Einaudi, 1984, XVIII, 361, 87: «Praesagiunt et animalia: delphini tranquillo mari lascivientes flatum, ex qua venient parte, item spargentes aquam, iidem turbato tranquillitatem». La *lascivia*, nel significato di *gaiezza*, *allegria*, è già riferita da altri autori latini più genericamente ai pesci. La si trova attribuita ai delfini soltanto in Plinio. Non è da escludere pertanto che il passo pliniano sia la fonte di tale espressione nel Bocchineri, e che il Marino l'abbia recuperata con la consapevolezza del precedente latino.

⁴⁰ Anche nel *Tempio*, CXXXVIII, 2, troviamo la stessa nota di indugio al momento dell'imbarco di Maria espressa ancora una volta attraverso una anafora: «Volge ala riva *apoco apoco* il tergo».

Il canto XVII dell'*Adone* e il *Tempio*, dunque, possiedono una fonte in comune; inoltre la loro supposta vicinanza cronologica e la loro affinità tematica potrebbero indurci a pensare che i due testi siano nati da un'unica ispirazione. A sostenere questa ipotesi concorrono una serie di elementi tematici, linguistici e sintattici, che legano ancora più strettamente tra di loro le due opere di Marino.

Cominciamo con il mostrare le analogie più visibili, quelle, cioè, di ordine linguistico e sintattico. Sicuramente l'elemento più lampante è costituito dalle rime, che ritornano più di una volta identiche, e in luoghi testuali tematicamente affini, nel *Tempio* e nel canto dell'*Adone*. È il caso della rima «cristallo:ballo», della sestina CLVI del poemetto encomiastico, che ricorre nella forma plurale nell'ottava CXII del canto XVII. In entrambi i casi il testo ci parla del ballo delle nereidi, che intrecciano le loro danze, guizzando in mezzo alle onde marine, figurate dalla metafora del cristallo:

Su '1 *mobil* pian del *lubrico christallo*
Sparse al'aura lasciva il verde crine
Tessendo trecce di festivo *ballo*
Van le Nereidi, e l'altre Dee marine (*Tempio*, CLVI, 1-4);

con le piante d'argento Egle e Melite
fendon spumanti i *mobili cristalli*;
Aci con Galatea varie partite
mena di vaghi e leggiadretti *balli* (*Adone*, CXII, 3-6)⁴¹.

Ancora a proposito del mare Marino utilizza, in entrambi i testi, lo stesso aggettivo *volubili*, una volta accompagnato al sostantivo *piani*, un'altra alla voce *campagne*, per indicare metaforicamente la distesa marina agitata dalle onde⁴². Anche la metafora *molle argento*, per significare il mare, compare alla sestina CLIV del *Tempio* (v. 2), e all'ottava C del canto del poema (v. 7).

⁴¹ Da notare inoltre che l'aggettivo *mobile* ritorna in entrambi i testi, una volta per definire i *cristalli* stessi un'altra la superficie marina. Per una sorta di scivolamento semantico del figurante cristallo, omogeneo rispetto al mare per la motivazione del colore, ma non certo per la sua durezza, gli aggettivi *lubrico* e *mobile* entrano in entrambi i casi in rapporto ossimorico con il sostantivo che accompagnano.

⁴² Cfr. *Tempio*, CXL, 1, e *Adone*, CV, 7.

Stessa sorte per la rima «calma:spalma», che Marino utilizza ogni volta per suggerire un'analogia situazionale narrativa, ovvero il momento in cui, ormai calmatesi le acque, il mezzo di trasporto marino, sul quale la protagonista dovrà imbarcarsi, si prepara ad accogliere la donna:

E poiche i venti in pace, e l'onde in *calma*
Allettan dolce a navigare i legni,
L'altera classe al bel camin *si spalma* (*Tempio*, CXXXVII, 2-4);

Giace senz'onda il mar tranquillo in *calma*,
brilla l'aria pacifica e serena,
onde Triton *sestesso* al corso *spalma* (*Adone*, CIV, 1-3).

In posizione contigua, rispettivamente nei due testi, ricorre la rima «carca:varca», che in entrambe le occasioni coincide con l'istante in cui la protagonista sale a bordo del mezzo marino, la nave nel *Tempio*, Tritone nel poema:

Già del bel peso suo la nave *carca*
Volge ala riva apoco apoco il tergo.
Già la Vergine bella oltre sen *varca* (*Tempio*, CXXXVIII, 1-3);

Squallido il tergo ove si preme e *carca*
ha di murice viva e fresca rosa.
Così Ciprigna il mar naviga e *varca* (*Adone*, CV, 3-5).

Per descrivere la malinconia della protagonista nell'abbandonare l'amata patria (Firenze per Maria, Cipro per Venere) Marino utilizza una simile dittologia aggettivale, «dogliosa e trista» nel *Tempio* (CXL, 2) e «pensosa e trista» nell'*Adone* (CVI, 6), e in entrambi i casi la dittologia fa parte di una stessa coppia rimica «trista:vista»⁴³.

⁴³ *Tempio*, CXL, 2-4:

La Donzella real dogliosa, e trista
Svelta dal suol natio, sospira e piagne,

Adone e Tempio, inoltre, mutuano entrambi l'efficace immagine claudiana del «prorupit gurgite torvus Semifer»⁴⁴, nel poema epico riferita, come nella fonte, al mostro Tritone (CII, 1), nel poemetto encomiastico riferita al dio Nettuno (CXLIII, 1).

Tutti i vari elementi narrativi che compongono il trionfo marino delle protagoniste dell'*Adone* e del *Tempio* trovano di volta in volta un precedente nella fonte aulica di Claudiano o, più in generale, nella tradizione descrittiva dell'epifania della Venere Anadiomene. Mentre tutta mariniana (o quasi) sembra essere la comparsa sulla scena del trionfo, in entrambi i testi, del personaggio di Proteo, che profetizza la prematura morte di Enrico IV e di Adone.

Così facendo Marino si inserisce all'interno di una consolidata tradizione letteraria, che assegnava a Proteo, fin dall'epica classica, la funzione di vate⁴⁵. Ma non è questo il punto. Quello che a noi qui interessa è verificare l'esistenza di un altro forte nesso, non casuale, tra i due testi. Nesso che diviene ancora più interessante se si tiene conto che la premonizione di Proteo non compare nelle altre "favole" del mito di Adone⁴⁶, alle quali Marino ispirò la *fabula* del proprio poema. Inoltre, mentre nel *Tempio* la premonizione di Proteo costituisce l'espedito che permette all'autore di rivolgere nuove lodi al defunto Enrico IV ed al futuro re Luigi XIII, nel canto XVII del poema questa premonizione, del tutto inutile a frenare il corso degli eventi (il giovane Adone morirà ugualmente), innesca un meccanismo narrativo superfluo, dando inizio all'infruttuoso viaggio di Venere alla ricerca dell'erba magica⁴⁷.

Et al dolce terren gira la vista.

Adone, CVI, 4-6:

indietro ador ador gira la vista,
né dell'amata e sospirata riva
torce il guardo giamai pensosa e trista.

⁴⁴ CLAUDIANO, *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, cit., vv. 144-145.

⁴⁵ Sulla figura di Proteo nella letteratura cfr. DAVID QUINT, *Sannazaro: from Orpheus to Proteus*, in Idem, *Origin and Originality in Renaissance Literature. Versions of the Source*, New Haven and London, Yale University Press, 1983.

⁴⁶ OVIDIO, *Le metamorfosi di Ovidio, ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara*, cit.; L. DOLCE, *La favola d'Adone*, cit.; G. TARCAGNOTA, *Favola d'Adone*, cit.; G. PARABOSCO, *Favola d'Adone*, cit.

⁴⁷ Cfr. PAOLO CHERCHI, *Canto XVII: la Dipartita. Il distacco e l'inutile rimedio*, in *Lectura Marini*, a cura di Francesco Guardiani, Toronto, Dovehouse, 1989. Vorrei aggiungere, rispetto all'intervento di Cherchi, come l'inefficacia della premonizione di Proteo nei confronti dello svolgimento degli eventi narrati abbia un'immediata ricaduta sull'impianto epico stesso, in quanto essa disinnesci uno dei tratti tipici della modalità epica: ovvero la capacità della poesia di premonire la verità.

In entrambi i testi l'inizio della premonizione, che Proteo fa spontaneamente alla protagonista del trionfo, coincide con il silenzio e la calma degli elementi atmosferici e marini:

Intanto per le lubriche pianure
L'indovino Pastor del bianco armento
Prende a vaticinar cose future,
E tien sospeso ad ascoltarlo il vento (*Tempio*, CLXVI, 1-4);

Stetter taciti i venti e l'onde immote
mentr'ei sciolse la lingua in queste note (*Adone*, CXXIII, 7-8).

L'aspetto interessante di tutta questa vicenda non è tanto l'aver incontrato qui Proteo nel ruolo di vaticinatore, quanto il fatto che la sua presenza (che costituisce uno scarto rispetto alla norma sia dei trionfi di Venere, che del mito di Adone) accomuna i due testi e ci parla ancora volta della loro comune ispirazione⁴⁸.

Marino, dunque, legge anche questo genere di letteratura encomiastica, legata all'occasione della festa (componimenti celebrativi e descrizioni). E se il riuso di questo materiale diviene "esplicito" al momento della sua produzione più propriamente politica, essa ricade nel poema "grande" dell'*Adone*, anche là dove non ci vuole essere identificazione tra il personaggio storico e quello mitologico.

Ma la celebrazione di Maria de' Medici come Venere corre lungo tutto il poema e nell'ultimo capitolo di questo lavoro vedremo quanto tale identificazione rientri in un preciso disegno encomiastico e di ridefinizione del genere epico. Per adesso mi limiterò a segnalare, anche se in modo cursorio, che il canto XI, dal titolo *Le*

⁴⁸ Nella *Canzone* di Giovan Battista Elicona dedicata a Maria, al momento della sua partenza per la Francia, ritroviamo la figura di Proteo, che affacciato ad uno scoglio, fuori dal porto di Livorno, dichiara alla futura regina i lieti eventi che seguiranno:

Proteo, ch'or di Gorgona appar lo scoglio,
quando empirà le vele amico vento,
dirà il futuro evento.

In realtà nei trionfi marini teatrali il ricorso a Proteo vaticinatore è espediente molto usuale: esso consentiva, infatti, di inserire delle tarsie encomiastiche rivolte direttamente agli spettatori d'eccellenza che assistevano allo spettacolo.

Bellezze, in cui si describe la salita di Adone al cielo di Venere, fin dalle ottave proemiali celebra, secondo un clichè cortigiano, la reggente di Francia come la nuova dea dell'amore, sia per la sua bellezza fisica, che per la sua missione pacificatrice in terra francese:

O già del'Arno, or dela Senna onore,
Maria, piuch'altra invitta e generosa,
donna non già, ma nova dea d'amore,
che vinta col tuo ciglio hai la sua rosa
e del gallico Marte il fiero core
domar sapesti e trionfarne sposa,
nate colà su le castalie sponde
prendi queste d'onor novelle fronde (XI, 1)⁴⁹.

⁴⁹ Cfr. dello stesso canto XI le ottave xcvi, cxv-cxvi, cxl, cxlix.

CAPITOLO TERZO

Le armi e gli amori.

Il duello tra uomo e donna e la metafora della guerra d'amore nel XX canto

Per celebrare le esequie di Adone Venere organizza tre giornate di giochi funebri, la cui descrizione occupa l'intero lunghissimo canto finale del poema. Nella piazza ovale, allestita per ospitare lo spettacolo (cfr. canto XX, ottava XVIII), si succedono numerosi personaggi (umani e divini) che si misurano, davanti ad un pubblico eterogeneo, nel tiro con l'arco, nel ballo, nella lotta, nella scherma, nella quintana e nell'arte del maneggio.

In questo capitolo cercherò di trattare il XX canto come un organismo autonomo e in sé compiuto (senza smettere, però, di guardare anche gli altri canti del poema), in cui il tema del teatro e della festa svolge un ruolo importante per ragioni sia politiche, esterne al testo, che prettamente letterarie. La scelta di partire proprio dall'episodio conclusivo di tutto quanto il poema, il combattimento tra un uomo ed una donna, e, andando a ritroso nel canto, mostrare il contesto in cui Marino lo ha collocato, nasce dal bisogno di capire come nell'*Adone* il progetto di realizzare una nuova "epica di pace" rifunzionalizzi antichi *topoi* del genere letterario¹.

Il combattimento tra Austria e Fiammadoro

All'ottava CCCLXXXIV del canto ha inizio il combattimento tra due cavalieri la cui identità rimane misteriosa fino ad un finale colpo di scena. Le loro insegne, però, il leone per uno, il giglio d'oro per l'altro (rispettivamente alle ottave CCCLXXVII e CCCLXXX), rivelano più di qualsiasi altra presentazione: il primo cavaliere porta sull'armatura le insegne della Casa reale spagnola, il secondo quelle francesi. Si tratta

¹ Con questa lettura intendo proporre una nuova chiave di analisi del XX canto rispetto alle proposte di altri critici tra cui ricordo, in primo luogo, FRANCESCO GUARDIANI, *Il gran teatro del mondo, ovvero il mondo a teatro*, in *Lectura Marini*, a cura di F. Guardiani, Toronto, Dovehouse Editions, 1989.

evidentemente di due allegorie la cui interpretazione ci viene anticipata a chiare lettere prima ancora dell'inizio del canto:

I due che sono gli ultimi a comparire rappresentano Spagna e Francia. Austria si nomina la guerriera, ch'è il nome dell'una; Fiammadoro il cavaliere, cioè Oriflamma, ch'è l'istoria nota dello scudo dell'altra. A quella si danno ed il leone e l'aquila, l'uno per esser l'arme di Castiglia, l'altra per la possessione dell'Imperio e l'uno e l'altra come geroglifici della magnanimità. A questo si danno il giglio ed il gallo, l'uno per significare il sudetto scudo, l'altro perché allude al nome della Gallia ed è dedicato a Marte, che predomina quella nazione².

Inizialmente i due cavalieri sconosciuti si confrontano nel gioco della quintana, ma ben presto trasformano la loro competizione in scontro diretto:

Da corpo a corpo gli emuli superbi
concordi a terminar la differenza,
son posti in prova e con sembianti acerbi
di qua, di là ne vanno a concorrenza (CCCLXXXVI, 1-4).

Per la descrizione della giostra, che si fa immediatamente cruenta, e per denotare così l'eccezionalità e la pericolosità dell'evento narrato, Marino attinge al repertorio degli elementi e dei fenomeni naturali, tradizionale nella produzione sia epica che canterina³:

Rimbombar lunge e sfavillar percossi
ambo gli scudi e l'un e l'altro elmetto.
Fu del'armi il *fulgor*, de' colpi il suono
agli occhi un *lampo* ed al'orecchie un *tuono* (CCCLXXXVIII, 5-8).

L'esito del duello rimane a lungo incerto e per un po' l'ago della vittoria non pende da nessuna delle due parti, dotate di uguale forza:

² Allegoria del XX canto, pp. 1255-56.

³ Cfr. MARIA CRISTINA CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1988, in particolare le pp. 101-115.

Gemon l'aure dintorno e l'aria freme,
treman del vicin bosco antri e caverne.
Son di questo e di quel le forze estreme
e chi n'abbia il miglior mal si discerne (CCCXCII, 1-4).

Il pericoloso momentaneo sopravvento del cavaliere dell'aquila su quello del giglio d'oro è neutralizzato dall'intervento del dio Amore (CCCXCV), a partire dal quale un repentino *coup de théâtre* cambia il senso di tutta quanta la scena ed interrompe lo scontro fisico tra i due. L'ira del cavaliere del giglio, che si avventa sul suo avversario, per vendicare l'onta appena subita, è foriera di una agnizione che “devierà” i fatti:

Ruppe lo stocco e gli rimase apena
de l'elsa d'oro in man la guardia intera
e'l colpo uscì di sì gagliarda lena
ch'al nemico sbalzar fè la visiera (CCCXCVII, 1-4).

Con un colpo di spada il cavaliere del giglio fa balzare la visiera dell'avversario scoprendone la vera identità: il difensore delle insegne spagnole è in realtà una bellissima donna, di nome Austria. Da questo momento il combattimento si interrompe perché il cavaliere francese, di nome Fiammadoro (anche lui rivelerà la sua straordinaria bellezza), si innamora, ricambiato, della donna. Da qui in poi il linguaggio del poema diviene lirico e alla descrizione dello scontro bellico si sostituisce il campo metaforico dello scontro amoroso. L'“imprevisto” della rivelazione di Austria rappresenta un elemento quanto mai previsto dal genere letterario: ci troviamo infatti di fronte ad un *topos* di lunga fortuna.

Il “motivo dell'elmo” e il rapporto con le fonti

Si deve al lavoro di Beatrice Collina l'individuazione dei precedenti letterari dell'episodio di Austria e Fiammadoro, che lei definisce «uno spezzone di poema cavalleresco calato nel luogo sbagliato». La studiosa ha parlato di come qui il *topos* della donna amazzone giri a vuoto rispetto al codice epico-cavalleresco da cui Marino

attinge, e al personaggio tassiano di Clorinda a cui Austria aderisce in modo particolare⁴. A partire dai risultati dello studio di Collina, vorrei spostare la mia attenzione su un elemento che la studiosa non ha trascurato, ma che nel saggio risulta anch'esso proiettato sull'analisi della questione principale della figura dell'amazzone, ovvero il motivo del duello tra un uomo e una donna (in cui l'uomo ignora la vera identità sessuale dell'avversaria), con l'evento della rivelazione improvvisa della donna (rigorosamente bellissima⁵) attraverso la repentina caduta o perdita dell'elmo. Se indagiamo su quello che Getto ha definito il "motivo dell'elmo" allora ritroveremo, a ritroso nei testi epici e nei romanzi, numerose situazioni narrative vicine a quella del XX canto dell'*Adone*⁶. Episodi di "disvelamento" si trovano nell'*Aspramonte* di Andrea da Barberino, nel *Morgante* di Pulci, nell'*Orlando innamorato* di Boiardo, nel *Furioso* di Ariosto e, primo tra tutti, nella *Gerusalemme liberata* di Tasso⁷.

Il "motivo dell'elmo" genera diverse situazioni narrative: lo smascheramento della vera identità della donna-cavaliere può provocare un senso di improvviso smarrimento e stupore tra i presenti che devono così ammettere l'eccezionalità della forza dimostrata fino ad allora dalla virago (è il caso ad esempio del XIX canto del *Furioso*, in cui Marfisa si rivela davanti a Guidone nell'isola delle Femmine omicide, così come quello di Bradamante nella rocca di Tristano nel XXXII canto dello stesso poema, o di Mirinda nel IV canto dell'*Amadigi di Gaula* di Bernardo Tasso); oppure esso può essere causa di un fulmineo innamoramento più o meno infruttuoso (l'archetipo è indubbiamente offerto dal mito di Achille che si innamora dell'amazzone Penthesilea dopo averla uccisa in battaglia; nell'epica italiana si veda l'innamoramento di Ruggiero per Bradamante descritto dal Boiardo nel V canto del III libro dell'*Innamorato*, o quello di Turrismo per Nicandra, ormai morta, nel XVIII libro dell'*Italia liberata da' Goti* del Trissino⁸); non manca il caso, poi, del rovesciamento

⁴ BEATRICE COLLINA, *Metamorfosi di un'amazzone nel canto XX dell'Adone*, in «Studi secenteschi», XXXV (1994), pp. 123-144, le citazioni sono tratte da p. 123.

⁵ Il connubio bellezza-forza fisica rappresenta un luogo comune della letteratura epica e cavalleresca nella rappresentazione della donna guerriera: cfr. MAGGIE GÜNSBERG, *Donna liberata? The portrayal of Women in the Italian Renaissance Epic*, in «The Italianist», 1987, pp. 7-35.

⁶ Giovanni GETTO, *Nel mondo della «Gerusalemme»*, Roma, Bonacci Editore, 1977, p. 111; nel citato saggio di Collina si veda in proposito la nota 17 a pagina 133.

⁷ B. COLLINA, *Metamorfosi di un'amazzone*, cit.

⁸ La stessa situazione si ritrova anche nel XXXI capitolo del I libro dell'*Aspramonte* di Andrea da Barberino, dove Riccieri si innamora di Galiziella dopo averla battuta in guerra.

parodico, come quello operato dal Pulci nel III cantare del *Morgante*, dove Orlando, dopo aver scoperto l'identità della sua forte avversaria, trova vergognoso continuare a combattere contro una donna⁹.

Marino, consapevole di maneggiare un motivo letterario molto visitato dai poeti precedenti, fa i conti con più di una fonte contemporaneamente: Boiardo, Ariosto, ma soprattutto Tasso. Ecco i versi in cui descrive la caduta dell'elmo e la rivelazione di Austria:

Ma, tolto il vel che ricopria la scena,
si scoverse il guerriero esser guerriera
e con le bionde chiome al'aura sparse
bella non men che bellicosa apparse (CCCXCVII, 5-8).

Se il rimando immediato è ad un episodio della *Gerusalemme liberata* (torneremo in modo analitico sul rapporto con il precedente tassiano), la metafora teatrale riecheggia il già ricordato brano del *Furioso* in cui Bradamante («non men che fiera in arme, in viso bella¹⁰»), ormai dentro la Rocca di Tristano, liberatasi dell'armatura, rivela ai numerosi presenti la propria identità:

*Quale al cader de le cortine suole
parer fra mille lampade la scena,*

⁹ Orlando ferì lei di furia pieno:
giunse al cimier che 'n su l'elmetto avea
e cadde col pennacchio in sul terreno:
l'elmo gli uscì, la treccia si vedea,
che raggia come stelle per sereno,
anzi pareva di Venere iddea,
anzi di quella che è fatta un alloro
anzi pareva d'argento, anzi pur d'oro.
Orlando rise, e guardava Morgante
e disse: – Andianne ormai per la più piana.
Io credea pur qualche baron prestante
pugnassi qui per la dama sovrana:
per vagheggiar non venimo in Levante. –
Ebbe vergogna assai Meridiana:
sanz'altro dir, colla sua chioma sciolta,
collo scudiere alla terra diè volta (Pulci, *Morgante*, III, XVII-XVIII).

¹⁰ Questo verso è ripreso alla lettera dal Marino al verso 8 dell'ottava CCCXCVIII.

d'archi e di più d'una superba mole,
d'oro e di statue e di pitture piena;
o come suol fuor de la nube il sole
scoprir la faccia limpida e serena:
così l'elmo levandosi dal viso,
mostrò la donna aprisse il paradiso (*O.F.*, XXXII, LXXX).

Il modello letterario più presente al Marino è offerto, però, come abbiamo già ricordato, dal duello tassiano di Clorinda e Tancredi. Oltre ai rimandi di carattere testuale¹¹ i due poemi presentano una stretta vicinanza tematica che però sfocia in due scelte narrative opposte. Il combattimento tra l'amazzone pagana e il cavaliere cristiano, descritto nel III canto della *Liberata*, è bruscamente interrotto dalla caduta dell'elmo della donna:

Ferirsi a le visiere, e i tronchi in alto
volare e parte nuda ella ne resta;
ché, rotti i lacci a l'elmo suo, d'un salto
(mirabil colpo!) ei le balzò di testa;
e le chiome dorate al vento sparse,
giovane donna in mezzo 'l campo apparse (*G.L.*, III, XXI, 3-8).

Dopo aver riconosciuta nell'avversaria l'amata Clorinda, Tancredi interrompe lo scontro per rivelare alla donna la propria identità e dichiararle il suo amore, quando improvvisamente una turba di soldati pagani irrompe nella scena e rende vani tutti i tentativi del cavaliere. I due personaggi si rincontreranno (senza riconoscersi questa volta) nel famoso XII canto, e lì il travestimento sarà fatale per Clorinda, che cadrà morta sotto le armi del giovane avversario.

¹¹ Nel III canto della *Gerusalemme liberata* si legge «e le chiome dorate al vento sparse, Giovane donna in mezzo 'l campo apparse» (ott. 21, vv. 7-8), di cui Marino ripropone l'immagine e la coppia rimica: «e con le bionde chiome al'aura sparse Bella non men che bellicosa apparse» (ott. 397, vv. 7-8). Nel Tasso si legge «Ecco io chino le braccia, e t'appresento *Senza difesa* il petto: or ché no 'l fiedi?» (III, ott. 28, vv. 1-2); nel Marino troviamo: «ecco la testa, ecco la gola inermi T'offro *senza difesa* e senza scudo» (ott. 401, vv. 3-4). Per finire sempre nel III canto della *Liberata* l'autore scrive: «– Volgi – grida; E di due morti in un punto lo sfida» (ott. 23, vv. 7-8); anche Marino utilizza l'espressione della doppia morte: «sospendi tanto sol che tu mi conte Chi di due morti insieme oggi m'uccide» (ott. 407, vv. 3-4).

La caduta dell'elmo nel III canto della *Liberata* dà il via – scrive Getto – ad uno dei momenti lirici più alti del poema. Da questo momento in poi, infatti, ha inizio la descrizione dello stato d'animo di Tancredi, travagliato dalle pene d'amore per una donna che combatte nelle file dell'esercito nemico. Tasso gioca in questa occasione sul doppio registro del linguaggio bellico che, secondo il codice petrarchesco, improntava da sempre la descrizione dei tormenti d'amore¹²:

ma però da lei pace non impetra,
che minacciosa il segue, e: – Volgi – grida;
e di due morti in un punto lo sfida.

Percosso, il cavalier non ripercote,
né sì dal ferro a riguardarsi attende,
come a guardar i begli occhi e le gote
ond' Amor l'arco inevitabil tende.
Fra sé dicea: «Van le percosse vote
talor, che la sua destra armata stende;
ma colpo mai del bello ignudo volto
non cade in fallo, e sempre il cor m'è colto» (*G.L.*, III, XXIII, 5-8; XXIV).

Nel XII canto del poema, questa stessa ambiguità del linguaggio consente a Tasso, secondo alcuni studiosi, di liberare dalle costrizioni epiche il codice amoroso, altrimenti non esprimibile. Al di sotto del duello finale fra Clorinda e Tancredi il poeta dissimula una «dimensione “altra” rispetto all'*epos* eroico-cristiano: rispettivamente, quella amorosa e quella avventurosa¹³». L'equivoco del travestimento nel canto della

¹² Già il discorso di Erminia (ottave 19-20 dello stesso canto), che vede, dalle mura della città, Tancredi combattere contro i pagani, si basa su questa traslitterazione del linguaggio amoroso. Per l'amore come attività bellica cfr. ENRICO MUSACCHIO, *Amore, ragione e follia. Una rilettura dell'Orlando furioso*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 9-16.

¹³ Cfr. SERGIO ZATTI, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, p. 133. Hanno parlato di ambiguità semantica: EZIO RAIMONDI, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980, in particolare le pp. 120-121; FREDI CHIAPPELLI, *Il conoscitore del caos. Una «vis abdita» nel linguaggio tassesco*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 56-65; GIOVANNA SCIANATICO, *L'arme pietose. Studio sulla Gerusalemme liberata*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 75-112; PAOLO DI SACCO, *Femmine guerriere. Amazzoni, cavalli e cavalieri da Camilla a Clorinda*, in «Intersezioni», XVI (1996), n. 2, pp. 275-289.

morte dell'amazzone permette al poeta di caricare la scena di una forte dose di sensualità, e di trasformarla in uno scontro finale tra eros e *thanatos*:

Ma ecco omai l'ora fatale è giunta
che 'l viver di Clorinda al suo fin deve.
Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
che vi s'immerge e 'l sangue avido beve;
e la veste, che d'or vago trapunta
le mammelle stringea tenera e leve,
l'empie d'un caldo fiume. Ella già sente
morirsi, e 'l piè le manca egro e languente (*G.L.*, XII, LXIV).

L'arrivo intempestivo dei pagani, che costringe all'interruzione del duello nel III canto, costituisce una sorta di ritorno all'ordine, che azzera la materia amorosa e riafferma le ragioni epiche, secondo le quali la morte di Clorinda, rimandata soltanto di qualche canto, appare come l'ideale e inevitabile conclusione dello scontro con Tancredi¹⁴.

Anche se manca una ricognizione sistematica sull'argomento, che ci permetta di quantificare la fortuna dell'episodio tassiano, alcuni dati a nostra disposizione ci possono fornire parziali indicazioni. Il precedente del Tasso rappresentava un complesso nodo tra antiche ed eterogenee tradizioni letterarie e nuove riflessioni sullo statuto del genere epico: da una parte il motivo della vergine guerriera, come *monstrum* letterario¹⁵, con i paradossi e le "trasgressioni" a cui esso dava adito, dall'altra il tema dello stretto nesso tra amore e morte, che permetteva investigazioni sulla componente

¹⁴ «La lotta tra Tancredi e Clorinda è un nodo cruciale, in quanto concretizza in un vero duello il conflitto sotteso al poema, porta al colmo dell'exasperazione la sottintesa lotta tra i sessi. L'esito è tragico: Tancredi, che ama Clorinda, nell'unico contatto fisico che ha con lei non saprà fare niente di meglio che farle violenza e ucciderla, e da questo, per tutto il poema, non si riprenderà più», da LAURA BENEDETTI, *La sconfitta di Diana. Un percorso per la «Gerusalemme liberata»*, Ravenna, Longo Editore, 1996, p. 48.

¹⁵ Cfr. ROSANNA ALAHIQUE PETTINELLI, *Figure femminili nella tradizione cavalleresca tra Quattro e Cinquecento*, in «Italianistica», 21/2 (1992), pp. 227-38; PAOLO BALDAN, *Marfisa: nascita e carriera di una regina amazzone*, in «GSLI», CLVIII (1981), pp. 518-29; LAURA BENEDETTI, *La sconfitta di Diana*, cit.; PAOLO DI SACCO, *Femmine guerriere*, cit.; MAGGIE GÜNSBERG, *Donna liberata?* cit.; PAMELA JOSEPH BENSON, *A Defence of the Excellence of Bradamante*, in «Quaderni di Italianistica», 4/2 (1983), pp. 135-53; LILLIAN S. ROBINSON, *Monstrous Regiment. The Lady knight in Sixteenth-Century Epic*, New York & London, Garland Publishing Inc. 1985.

metaforica del linguaggio. Al di là dell'intensità del progetto tassiano, fu la carica fortemente patetica della vicenda di Clorinda e Tancredi ad attrarre lettori ed autori della generazioni immediatamente successive. Gabriello Chiabrera nelle sue *Guerre dei Goti* del 1582, o il meno noto Giandomenico Peri, nella *Fiesole distrutta*, apparsa a stampa nel 1621, si misurarono con il forte precedente¹⁶; Claudio Monteverdi, poi, mise in musica la tragica storia dei due giovani nel suo *Combattimento di Tancredi e Clorinda*¹⁷; mentre in Francia, dove Tasso aveva fin da subito goduto di un favore generale, l'episodio venne riproposto attraverso traduzioni letterarie e figurative e rifacimenti teatrali. A Maria de' Medici, desiderosa, appena giunta in territorio francese, di imparare la nuova lingua, capitò fra le mani un adattamento dell'episodio dal titolo *Clorinde ou l'amante tuée par son amant*; Ambroise Dubois, pittore della corte parigina a partire dal 1606, realizzò, per il gabinetto della reggente a Fontainebleau, il primo ciclo pittorico francese interamente dedicato alla *Gerusalemme liberata*, in cui si illustravano le imprese di Clorinda e Tancredi¹⁸.

Ritorniamo allora al Marino la cui opera è interamente permeata di metafore che declinano il nesso tra amore e morte¹⁹. Nel passo dell'*Adone* lo scontro tra i due

¹⁶ Rimando per questi ed altri casi al testo di ANTONIO BELLONI, *Gli epigoni della Gerusalemme liberata*, Padova, Draghi, 1893.

¹⁷ La composizione apparve nella raccolta *Madrigali guerrieri, et amorosi. Con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi episodij fra i canti senza gesto. Libro ottavo*, Venezia, Vincenti, 1638. Per le notizie sull'opera e la relativa bibliografia cfr. PAOLO GALLARATI, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda: Monteverdi esegeta del Tasso*, in *Torquato Tasso. cultura e poesia. Atti del convegno Torino-Vercelli, 11-13 marzo 1996*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Scriptorium, 1997; STEFANO LA VIA, *Le Combat retrouvé. Les «passions contraires» du «divin Tasso» dans la représentation musicale de Monteverdi*, in *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet*, a cura di Giovanni Careri, Paris, Klincksieck-Musée du Louvre, 1999.

¹⁸ Per tutte queste notizie cfr. COLOMBE SAMOYAUULT VERLET, *Ambroise Dubois*, in *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro e arti figurative*, a cura di Andrea Buzzoni, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985; SYLVIE BEGUIN, *Guillaume Dumée*, in *Ibidem*; PAOLA BASSANI PACHT, *Marie de Medicis et ses artistes*, in *Le "siècle" de Marie de Médicis. Actes du séminaire de la Chaire Rhétorique et Société en Europe (XVIe-XVIIe siècles) du Collège de France sous la direction de Marc Fumaroli de l'Académie française. Études réunis par Françoise Graziani et Francesco Solinas*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2003, pp. 81-94.

¹⁹ L'intero poema si apre all'insegna della guerra tra Venere e Marte:

poiché lo dio del'armi e dela guerra
spesso suol prigionier languirti in seno
e con armi di gioia e di diletto
guerreggia in pace ed è steccato il letto (II, ii, 5-8).

Cfr. L. BOLZONI, «*O maledetto, o abominoso ordigno*», cit; cfr. anche STEFANIA BUCCINI, *Marino e la morte erotica dell'età barocca*, in *The sense of Marino. Literature, Fine Arts and Music of Italian Baroque*, a cura di F. Guardiani, New York, Legas, 1994.

avversari è violento fino a quando il caso non rivela la vera identità di uno dei due contendenti; a partire da quel momento, allora, come nel terzo canto della *Liberata*, ha inizio il processo di traslitterazione della materia bellica da un piano puramente letterale ad uno metaforico. Così Marino descrive, ad esempio, lo stupore di Fiammadoro di fronte alla rivelazione della bella Austria:

Ma l'altro allor che quel bel volto mira,
senza moto riman, senza favella,
trema, sospira e sparge a mille a mille
più dal cor che dal'armi, alte faville (CCCXCIX, 5-8).

Il vocabolario della guerra, prima esclusivamente utilizzato in senso proprio per illustrare il duello, a partire dall'agnizione diviene un contenitore a doppio fondo che descrive al tempo stesso il contesto bellico letterale e lo stato d'animo dell'innamorato Fiammadoro. Così le faville, ad esempio, che fino a pochi versi prima venivano prodotte esclusivamente dall'urto delle armi («Ardon lor le palpebre ai colpi crudi Gli elmi infocati, la cui tempra è fina E le fiammelle e le scintille ardenti Gli fan quasi invisibili ale genti», CCCIXIII, 5-8), adesso sono il frutto di un repentino innamoramento (cfr. la citata ottava CCCXCIX). Già Tasso aveva tratteggiato metaforicamente il nodo delle due morti di Tancredi, rendendo tangibile, nel contesto del combattimento, l'antico paradosso oraziano del *militat omnis amans, et habet sua castra Cupido*²⁰ («e di due morti in un punto lo sfida», *G.L.*, III, XXIII, 8). Marino insiste d'ora in avanti, e per parecchie ottave, sul campo semantico della morte²¹, rimanendo in equilibrio precario tra la morte fisica e quella amorosa del cavaliere, che alla fine si rivolge ad Austria con un'espressione ripresa quasi alla lettera dal citato verso del Tasso:

Quelle, s'è giusto il prego, a trar sì pronte
dale mie vene il sangue armi omicide,

²⁰ Ovidio, *Amores*, I, IX, 1.

²¹ Fiammadoro dichiara: «Che fai che fai? (le dice) eccomi estinto, Senza che più la bella man mi tocchi. Morto m'hai già, nonch'abbattuto e vinto Co' dolcissimi folgori degli occhi» (400, vv. 3-5); più avanti: «Io vo' morir, ma volentier saprei L'alta cagione onde 'l mio mal procede» (406, vv. 1-2); qualche verso dopo nella stessa ottava «Poi mi fia dolce e cara ogni ferita, Morendo per le man dela mia vita» (vv. 7-8).

sospendi tanto sol che tu mi conte
chi di due morti insieme oggi mi uccide (CDVII, 1-4).

In Tasso l'ambiguità del linguaggio aveva rappresentato l'unico strumento per veicolare quella materia non epica che altrove (nel III canto) era stata censurata attraverso strategie narrative. Marino, invece, riprende il modello tassiano (di cui ci lascia degli evidenti indizi linguistici) con l'intento di sviluppare i fatti proprio a partire dal punto in cui nella *Liberata* questi si erano bruscamente interrotti. Ecco a confronto i luoghi del testo in cui i due poemi descrivono la stessa identica scena dell'offerta spontanea del cavaliere di restare inerme di fronte ai colpi della bella avversaria:

Ecco io chino le braccia, e t'appresento
senza difesa il petto: or ché no 'l fiedi?
vuoi ch'agevoli l'opra? i' son contento
trarmi l'usbergo or or, se nudo il chiedi (*G.L.*, III, xxviii, 1-4).

Ma poiché morto pur brama vedermi
congiunto a beltà tanta un cor sì crudo,
ecco la testa, ecco la gola inermi
t'offro senza difesa e senza scudo (*A.*, XX, CDI, 1-4).

Mentre il proposito di Tancredi non ha luogo (egli infatti non arriverà mai a togliersi l'elmo), quello di Fiammadoro porta i suoi preziosi frutti. Per permettere all'avversaria di ferirlo più agevolmente, il cavaliere si libera dall'elmo e rivela così di essere giovane e a tal punto bello da ricordare a Venere il morto Adone:

Disse ed anch'ei restò, tolti gli schermi
dela cuffia di ferro a capo ignudo
e parve un sol, qualor più luminosi
trae fuora i raggi in fosca nube ascosi (CDI, 5-8).

La metafora del sole, che libera i raggi dalle nubi, ripropone l'immagine che Ariosto aveva utilizzato per descrivere la rivelazione di Bradamante nella rocca di Tristano. Questa memoria letteraria costituisce un fatto interessante dal momento che quello stesso passo del *Furioso*, poche ottave prima, era servito al Marino nella descrizione della caduta dell'elmo di Austria²². Il momento della rivelazione, nella tradizione epica concesso esclusivamente alla donna, in Marino è distribuito in egual misura tra i due contendenti («Io non so dir, quanto l'un l'altro avanzi E 'n cui splenda d'amor più chiaro il lume», CDII, 5-6). In quest'ottica si pone perfettamente anche il repentino innamoramento di Austria, condotto con le stesse modalità con cui è stato narrato il sentimento di Fiammadoro:

S'a lui spezzossi entro la destra il brando,
a lei si spezza il core in mezzo al petto,
né meno, il cupid'occhio in lui fermando,
perde le forze a quel novello oggetto.
Già comincia a gustar, ratto cangiando
nela guancia color, nel'alma affetto,
le dolci amaritudini del core,
le dolcezze amarissime d'amore (CDIV).

Lo scontro tra i due nemici si conclude con l'innamoramento di entrambi; in questo epilogo felice, che si corona dei racconti della vita dei due giovani, secondo una reminiscenza boiardesca²³, risiede la gara di emulazione che Marino ingaggia con Tasso. Per i canoni epici a cui l'autore della *Liberata* guardava, la morte di Clorinda era l'unico possibile esito dell'amore di Tancredi e la passione tra i due trovava modo di esplicitarsi solo attraverso il linguaggio ambiguo della guerra. Il duello dell'ultimo canto dell'*Adone* propone un epilogo felice ad un precedente episodio epico segnato da un destino di morte e lascia in perenne sospensione l'antico paradosso della penosa condizione dell'amante:

²² Cfr. sopra pp. 4-5, la citata ottava 80 del canto XXXII.

²³ Qui la fonte sembra essere il V canto del III dell'*Orlando innamorato* di Boiardo, dove Bradamante si rivela per la prima volta a Ruggiero e i due raccontano la propria vita.

E tu franco guerrier, ch'oggi ten vai
nel trionfo d'amor con tanto fasto
e sovr'ogni trofeo ti pregi assai
d'uscir vinto e prigion dal gran contrasto,
non languir più, né più lagnarti omai
del brando rotto o delo scudo guasto (CDLXXXII, 1-6).

Non credo che quello del Marino sia, come propone Collina, un trattamento parodico di un motivo di lunga fortuna; sarei piuttosto propensa a pensare che il poeta qui voglia mostrare come la nuova "epopea di pace" (secondo le parole di Jean Chapelain) possa fare i conti con antichi motivi e rinnovarli di senso, con il risultato inevitabile di depotenziarne la carica patetica.

Un altro episodio della battaglia d'amore nel poema mariniano

Prima di tracciare quali siano gli espedienti utilizzati da Marino per creare questo effetto di depotenziamento credo sia opportuno segnalare la presenza, in un altro luogo del poema, di un altro combattimento tra un uomo e una donna, che declina a suo modo la versione del vecchio tema della battaglia d'amore. I duellanti sono Sidonio e Dorisbe protagonisti di una tormentata vicenda d'amore, che occupa gran parte del XIV canto e che Adone ascolta direttamente dalle parole di uno dei due giovani amanti incontrato lungo il proprio cammino²⁴.

Sidonio, figlio del re dei Fenici, racconta ad Adone di aver ucciso in guerra Morasto, padre di Dorisbe e marito di Argene, la quale ha promesso di dare in sposa la bellissima figlia a colui che le porterà la testa dell'odiato omicida. Nel frattempo Dorisbe, di cui Sidonio si è perduto innamorado, è tenuta segregata dalla madre a Cipro sotto la custodia di due vecchi sposi, Erbosco e Grifa. Il giovane escogita un ardimentoso piano per recarsi, sotto mentite spoglie, nel palazzo dove vive la figlia di Argene («Amor, che tutto regge e tutto move, M'inspirò nel pensier froda ingegnosa»),

²⁴ Sul XIV canto cfr. BRUNO PROCELLI, *Le fonti de "gli errori" nel canto XIV dell'Adone*, in «Critica letteraria», XII (1984), pp. 475-494; ANTONIO FRANCESCHETTI, *Marino e la tradizione cavalleresca*, in *Lectura Marini*, cit.

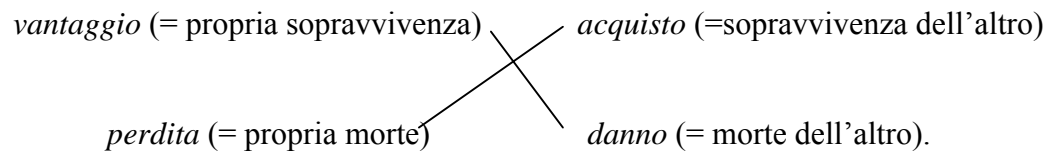
CCXXII, 2-3) e riesce, senza mai rivelare la propria identità, a conquistarne l'amore. La vecchia e perfida Grifa, però, innamoratasi anch'ella del ragazzo, ma da lui respinta, scopre l'illecito amore dei due giovani e lo denuncia ad Argene.

La coppia viene allora separata e chiusa in prigione in attesa di stabilire chi tra loro sia il maggior colpevole e condannarlo a morte («Trovarsi in fallo un cavalier caduto Con vergin donna è capital delitto; E 'l foco tra lor purga l'errore Di chi fu primo a discoprir l'amore», CCC, 5-8); qualora, però, non possa essere stabilito il maggior colpevole, sarà un duello tra due cavalieri rappresentanti a decidere chi dei due dovrà morire («Se fia che 'n pugna al'un l'altro prevaglia, È sottratto ale fiamme il vincitore», CCCII, 1-2). Se nessun cavaliere si presenterà in loro difesa allora entrambi moriranno bruciati («il supplicio del'un l'altro ragguaglia, L'un come l'altro incenerito muore», CCCII, 5-6); se solo uno dei due giovani avrà un rappresentante in proprio nome, allora morirà chi tra i due sarà privo di difensore («Se l'una parte l'ha, l'altra n'è priva, convien pur che l'un pera e l'altro viva», CCCII, 7-8).

I due giovani nel frattempo fanno a gara ad assumersi l'intera colpa per liberare l'amato e l'amata dalla condanna. Essi conducono un complicato gioco di parti, che assomiglia ad uno "scioglilingua" mentale, in cui ciò che rappresenta il danno maggiore per la propria persona, la morte cioè, è in realtà il danno minore per se stessi, perché comporta la libertà dell'altro:

O nobil gara, or chi mai vide o scrisse
per sì degna cagion, sì degna lite?
chi d'amor, non d'onor, fu mai ch'udisse
più belle o più magnanime mentite?
Dolci contese e generose risse,
ch'aman le morte e sprezzano le vite,
ne' cui contrasti divenir s'è visto
vantaggio il danno e perdita l'acquisto (CCCIV).

In questa struttura chiastica ad un livello letterale la propria sopravvivenza (definita *vantaggio*) comporta la morte dell'altro e quindi il vero *danno*, così come la propria morte (*perdita*) comporta la sopravvivenza dell'altro e quindi l'*acquisto*:



Come nota Pozzi²⁵, la *nobil gara* è la stessa compiuta dai personaggi tassiani di Olindo e Sofronia, anche se in un contesto costruito su un mosaico di fonti, tra cui spicca l'episodio ariostesco di Ginevra ed Ariodante, non menzionato dal commento del poema²⁶. Marino, di nuovo in gara di emulazione con il suo più immediato precedente epico, propone una situazione dove la morte è diretta conseguenza dell'amore e come l'autore della *Gerusalemme*, ma con una trovata narrativamente più complessa, arriva a declinare lo stretto nesso che lega il lessico dell'amore a quello della morte²⁷.

Coerentemente con questa continua inversione di senso per cui ciò che è bene in realtà è male, e ciò che è male in realtà è bene, Sidonio spiega ad Adone che la propria morte è avvenuta nel momento in cui si è innamorato di Dorisbe e di conseguenza essere ucciso per lei dai soldati di Argene, che lo hanno tratto in prigione, altro non sarebbe stato che una piacevole reificazione della metafora lirica della morte per amore («Uccidetemi (dissi) e qual mi fora Più bel morir s'avien che 'n un mi tocchi, Quando sia pur che per costei mi mora, Lo stral di morte e 'l raggio de' begli occhi?»), CCXCVII, 1-4); al contrario la pietà delle guardie di Argene, che gli hanno risparmiato la vita, ma

²⁵ La parafrasi dell'ottava CCCIV ci viene offerta dal seguente passo della *Liberata*:

Oh spettacolo grande, ove a tenzone
sono Amore e magnanima virtute!
ove la morte al vincitor si pone
in premio, e 'l mail del vinto è la salute! (II, XXXI, 3-6);

Cfr. *Adone*, vol. II, p.566.

²⁶ Cfr. *Orlando furioso*, canto V. Oltre all'Ariosto Marino qui probabilmente ha presente anche la tradizione novellistica (lo stesso episodio di Ginevra e Ariodante ha una fortuna nel genere della novella: si confronti ad esempio la riscrittura di Bandello).

²⁷ Legati insieme nello stesso rogo Olindo dichiara il suo amore a Sofronia evidenziano il contenuto metaforico del linguaggio amoroso:

– Quest'è dunque quel laccio ond'io sperai
teco accoppiarmi in compagnia di vita?
questo è quel foco ch'io credea ch'i cori
ne dovesse infiammar d'eguali ardori?

Altre fiamme, altri nodi Amor promise,
altri ce n'apparecchia iniqua sorte (*G.L.*, II, XXXIII, 5-8; XXXIX, 1-2).

Legato a questo c'è anche il fortunato tema dello scambio delle armi tra Amore e Morte, su cui cfr. CARLO DIONISOTTI, *Amore e Morte*, in «Italia medievale e umanistica», I (1958), pp. 419-426.

lo hanno separato dalla donna, si è rivelata una ben più crudele condanna a morte («Crudel pietà, ch'uccidermi non volse E pur la vita e l'anima mi tolse»).

Sidonio, fuggito di prigione, si sta recando a Cipro con vesti irriconoscibili, completamente vestito di nero ed in sella ad un cavallo nero²⁸, per combattere in difesa di Dorisbe, salvarle così la vita e condannare se stesso al rogo («S'io campion m'abbia o no, né so né curo, Ch'io son senza morir morto rimaso», CCCVIII, 5-6). Se nessun guerriero scenderà in campo contro di lui, la donna sarà assolta e Sidonio morirà sul rogo («Se guerrier non appar dala tua parte, La tua donna s'assolve e tu morrai», CCCX, 1-2); nel caso in cui dovesse trovarsi davanti un avversario («S'alcun forse ne vien per liberarte, Tu di Dorisbe il protettor sarai», 3-4) allora la vera vittoria sarà comunque sempre ottenuta, perché sia che lui perda o vinca il combattimento, otterrà comunque la tanto desiderata morte:

S'egli t'uccide entro l'agon di Marte,
chi morì più di te felice mai?
S'egli ucciso è da te, felice ancora,
fia che chi visse ardendo, ardendo mora» (CCCX, 5-8)²⁹.

Il precedente tassiano dell'episodio del rogo di Olindo e Sofronia affiora in questo scorcio di ottava, nel chiasmo finale e nell'anafora della parola *ardendo*. La particolare condizione di cui Sidonio è protagonista consente a Marino di insistere retoricamente sull'ambiguità semantica del linguaggio d'amore nella lirica di ascendenza petrarchesca³⁰. Il cavaliere, scendendo in campo contro il proprio difensore,

²⁸ Ben s'agguaglia al cavallo il cavaliere
che gli preme la sella e regge il freno.
Veste sovr'armi nere, abito nero
che di stelle dorate è sparso e pieno.
Sembra lo scudo fin d'acciaio intero
pur brunito e stellato un ciel sereno.
Là dove un breve appar scritto di fore:
«Assai più che gli arnesi ho nero il core» (CLXXVI).

²⁹ Il motivo dello sdoppiamento dell'amante ritorna anche nella modalità con cui Sidonio si rivolge a se stesso, come se rappresentasse un'altra persona da sé.

³⁰ Ecco un esempio eloquente dell'eredità lasciata da Petrarca sul tema d'amore e morte:

Qual mio destin, qual forza, oqual inganno,
mi riconduce disarmato al campo,
là 've sempre son vinto? Et, s'io ne scampo,

rappresenta il perfetto specchio dell'amante guerriero, costretto a rendere letterale un antico paradosso: «Vattene omai, s'andar ti fia permesso, *A combatter per lei contro te stesso*» (CCCIX, 7-8); egli libererà colei che è causa della sua prigionia amorosa e della sua prigionia reale («Or non è meglio (a me medesimo io dissi) Se tanto il ciel di suo favor ti dona, Che tu campando fuor di questi abissi Cerchi *di sprigionar chi t'imprigiona?*», 1-4), e morirà per colei che è ragione della sua stessa vita («*Se per la vita tua di vita uscissi, Non fora il tuo morir palma e corona?*», 5-6).

La storia raccontata sin qui da Sidonio si interrompe quando egli, in compagnia di Adone, giunge finalmente «dove un teatro spazioso e novo» (CCCXLII, 7) è stato allestito per accogliere il combattimento tra i difensori dei due innamorati. All'interno dello steccato Sidonio vede aggirarsi «tutto soletto un cavaliere armato» (CCCXLV, 8), completamente vestito di bianco, in groppa ad un candido cavallo e con in braccio uno scudo del color dell'argento; sull'elmo porta scolpita una colomba d'argento che piange il maschio finito prigioniero in una rete «e batte l'ali e mesta e scompagnata Mostra nel'atto il gemito distinto» (CCCXLVIII, 5-6), e tiene un cartiglio legato alla zampa («Un motto in lettere d'or l'è scritto al piede» CCCXLVIII, 7), dove si legge «Pari al candor del'armi è la mia fede» (CCCXLVIII, 8).

L'ignoto cavaliere bianco, sceso in campo per difendere Sidonio, rifiuta di dichiarare la propria identità e risponde così alle domande dell'avversario che lo incalza:

Se per Dorisbe tu battaglia fai,
per Sidonio son io, da me ti guarda;
e sappi che mi fia cara e gradita
vie più la morte tua che la mia vita (CCCLX, 5-8).

meraviglia n'avrò; s'i' moro il danno.

Danno non già, ma pro; sì dolci stanno
nel mio cor le faville e 'l chiaro lampo,
che l'abbaglia et lo strugge, e'n ch'io m'avampo;
et son già, ardendo, nel vigesimo anno.

Sento i messi di Morte, ove apparire
veggio i belli occhi et folgorar da lunge;
poi, s'avèn ch'appressando a me li gire,

Amor con tal dolcezza m'unge et punge,
ch'i no 'l so ripensar, non che ridire;

ché né 'ngegno né lingua al vero aggiunge (*Canzoniere*, CCXXI).

La tensione del combattimento è inesistente: il cavaliere bianco viene infatti sbalzato immediatamente di sella, rivelando di essere in realtà non solo una donna, ma la stessa Dorisbe (Sidonio «smonta di sella e gli alza la barbuta, E ritrova esser donna, e sen'adira, colei che di sua man giace abbattuta. Per accertarsi più, l'elmo le slaccia E di Dorisbe sua scopre la faccia», CCCLXIII, 7-8). Lo scioglimento repentino della vicenda potenzia le parole poco prima pronunciate dal cavaliere bianco, la cui sfida di morte lanciata contro il cavaliere nero altro non era che una doppia condanna a morte di se stesso («e sappi che mi fia cara e gradita Vie più la morte tua», di colui, cioè, che difende Dorisbe, «che la mia vita», quella, cioè, di Dorisbe stessa). La rappresentazione della colomba sulle armi indossate da Dorisbe in incognito rivela a questo punto di essere l'allegoria della sua storia e di contenere in sé già la chiave della rivelazione.

Condotto in questo modo il duello esaspera il nesso tra amore e morte perché entrambi gli innamorati, sicuri di difendere l'altro e l'altra, sacrificano volontariamente la propria vita, ma involontariamente condannano a morte l'amato e l'amata. Sidonio, infatti, credendo di aver ucciso Dorisbe in combattimento (la donna in realtà è soltanto svenuta), illustra con il suo lamento tutto il paradosso della vicenda, i cui protagonisti sono stati costretti a combattere l'uno contro l'altro come la più alta dimostrazione della forza del loro amore:

Vede ch'ella è Dorisbe ed: – Ahi! crudele,
crudele o me, me più d'ogni altro infido!
Or guarda opra (gridò) d'alma fedel,
vengo a salvarti e di mia man t'uccido! –. (CCCLXIV, 1-4)

Come per Austria e Fiammadoro, anche l'amore di Sidonio e Dorisbe sarà coronato da un felice matrimonio e dallo scioglimento di tutti gli ostacoli che si frapponivano alla realizzazione di questo progetto³¹. L'episodio del XIV canto (i cui protagonisti torneranno a chiusura del poema) parte ancora una volta, come sarà nel caso di Austria e Fiammadoro, da un precedente tassiano in cui Marino riconosceva la

³¹ Il lieto fine era già nell'episodio tassesco di Olindo e Sofronia e in quello ariostesco di Ginevra ed Ariodante. Un altro combattimento tra due innamorati, in cui l'uomo è in incognito, è quello ariostesco tra Ruggiero (con le vesti di Leone) e Bradamante nel XLV canto dell'*Orlando furioso*.

presenza dell'indagine sul rapporto tra Amore e Morte. Come nel duello dell'ultimo canto le fonti tassiane sono rielaborate con il ricorso ad una serie di tessere letterarie (ariostesche in primo luogo) montate in modo da creare un nodo difficilmente districabile.

Quale contesto per il duello tra Austria e Fiammadoro?

Nel XIV canto gli ostacoli che si frappongono alla realizzazione dell'amore tra Sidonio e Dorisbe sono reali e costituiscono la ragione stessa da cui ha origine il loro duello. Al contrario il combattimento di Austria e Fiammadoro nasce unicamente nel contesto delle tre giornate di giochi organizzati da Venere; pertanto le ragioni che lo determinano non trascendono il contesto ludico in cui ci troviamo, e questa assenza di reali ragioni rende possibile il compimento del disegno amoroso tra i due avversari, sancito così dalle parole di Venere:

– O coppia degna e da' più degni eroi
sol per gloria del mondo al mondo uscita,
qui gran tempo aspettata e'n ciel da noi
troppo ben conosciuta e ben gradita,
deponete omai l'armi e sia tra voi
la tenzon con lo sdegno inun sopita.
Canginsi in vezzi le discordie e l'ire
e sia pari l'amor, com'è l'ardire (CDLXXV).

Nel XX canto dell'*Adone* l'amore elimina i motivi della contesa e concede, senz'altra giustificazione, di posare le armi del gioco; nella *Liberata*, al contrario, i motivi della contesa non concedevano spazio all'amore. Il contesto ludico del duello (contesto in cui la morte non è veramente morte³² e i due personaggi non sono portatori di due ideologie opposte) libera l'autore dalle briglie ideologiche della lezione tassiana,

³² L'eccezionalità dell'evento rende possibile anche il ricorso ad un fatto miracoloso: all'ottava 223, infatti, Venere ordina ad Apollo di risanare i due contendenti di un duello con la spada, che si sono reciprocamente feriti in modo molto grave.

così fedelmente seguita dagli epigoni maturati in clima controriformistico, e gli consente, al contrario, di svincolarsi dalla tensione tra morale ed amore, e di portare a pieno titolo lo sviluppo della materia sensuale. Lo stesso contesto azzerava gli attriti ideologici originati dalla figura della donna guerriera: Austria non è portatrice infatti, come Clorinda, dei valori eterodossi della paganità e della femminilità che devia dall'azione eroica (vedi i personaggi di Alcina nell'*Orlando furioso* e di Armida nella *Liberata*), che rischiano di sovvertire il mondo sociale dell'epica.

In virtù dell'assenza di qualsiasi "attrito ideologico" anche quel processo di "normalizzazione", che altri autori, come Ariosto e Tasso, avevano condotto (e molti secenteschi condurranno) sul nodo concettuale della figura della donna amazzone, in Marino avverrà senza una reale tensione ideologica: anche Austria è destinata a perdere i tratti maschili del cavaliere e a rientrare, attraverso il matrimonio (come Bradamante, ad esempio), in vesti interamente femminili per dare origine ad una dinastia reale³³.

Le feste francesi del 1612

Attraverso l'espedito tipico del duello tra un uomo e una donna Marino rispondeva principalmente ad un'esigenza di tipo encomiastico nei confronti della corte francese in cui viveva al momento della stesura del canto: il combattimento tra Austria e Fiammadoro sceneggia, infatti, come si legge nell'allegoria iniziale, l'unione tra la principessa spagnola Anna d'Austria (l'appellativo del personaggio epico a questo riguardo è eloquente) e l'erede al trono Luigi XIII, presentato dal Marino con il nome dell'insegna dei re di Francia, *Oriflamme* (Fiammadoro, appunto)³⁴.

L'Orifiamma fu l'insegna della casa di Francia a partire dal Medioevo. Essa era depositata a Parigi nella basilica di Saint-Denis e lì fu conservata fino alla Rivoluzione francese, quando venne distrutta. Per tutto il XVI secolo l'insegna venne utilizzata come segnale della presenza di un conflitto bellico tra la Francia e uno stato straniero: i re, infatti, ad ogni dichiarazione di guerra facevano sfilare l'insegna fuori dalla basilica. In

³³ «In the G.L. [...] the deaths of Clorinda and Gildippe, both as warriors and as women, puts an end to what amounts to a transgression of the social norm; there is no room for androgyny in this poem», da MAGGIE GÜNSBERG, *Donna liberata?* cit., p. 22.

³⁴ La spiegazione della scelta dei nomi dei due personaggi ci viene offerta ad inizio canto dall'allegoria d'apertura.

seguito essa venne legata all'immagine del giglio nel blasone della casa reale di Francia (nell'*Encyclopédie* di Diderot si trova ad esempio un'immagine dello scudo di Luigi XV che riunisce le due figure). È possibile che Marino, sebbene nell'*Adone* parli dello scudo e non dell'oggetto originale, abbia potuto vedere l'orifiamma durante qualche cerimonia ufficiale. Ciò che conta soprattutto, però, è che nella scelta di questa insegna in particolare (accanto al ben più noto e rappresentativo giglio francese) forse sta un'allusione al clima di guerra sceneggiato dal combattimento tra i due giovani portavoce di due nazioni da sempre in guerra³⁵.

Il duello tra Austria e Fiammadoro costituisce un'esplicita rappresentazione del progetto della reggente Maria de' Medici di riportare, con il duplice matrimonio tra i reali francesi e spagnoli, la pace tra due stati ormai da lungo tempo in conflitto. Sul modello boiardo ed ariostesco dei personaggi di Bradamante e Ruggiero, Venere traccia con queste parole il futuro dei due giovani:

Le due gran monarchie nel mondo sole,
cedan Greci e Romani e Persi e Siri,
per voi fien grandi e per la vostra prole
laqual fia ch'Asia tema, Europa ammiri (CDLXXVIII, 1-4).

Le ottave finali del canto (che sono anche quelle conclusive di tutto poema) sono affidate alla voce di Apollo che interpreta con le sue parole le immagini effigiate sullo scudo donato da Venere a Fiammadoro come premio per aver partecipato ai giochi in memoria di Adone. Si tratta di un inserto efrastico, sul modello dello scudo omerico e soprattutto virgiliano, a cui Marino ricorre per siglare la propria opera con l'encomio della casa reale di Francia. Come sullo scudo di Enea, anche su quello di Fiammadoro, il giovane può leggere le eroiche imprese dei suoi successori («Vi vedrai del futuro occulte cose e de' tuoi successor l'opre famose », CDLXXXIV, 7-8), anzi di un successore in particolare, Luigi XIII, di cui vengono celebrati gli ultimi successi delle campagne belliche. Possiamo dire, dunque, che il XX canto dell'*Adone* raccoglie l'eco del progetto di pace di Maria de' Medici e chiude nel nome del giovane re di Francia.

³⁵ Devo alla Prof.ssa Françoise Graziani la segnalazione di tutti questi dati sull'insegna francese.

L'encomiastica contemporanea aveva celebrato i due matrimoni, secondo un *topos* di antichissima durata, come un disegno divino realizzato in terra attraverso la persona di Maria de' Medici. Questo genere di letteratura creava un virtuale contesto mitologico in cui i personaggi storici si immaginano interagire direttamente con le divinità (siano esse pagane o cristiane)³⁶, e proprio Venere, in quanto dea dell'amore, viene spesso immaginata all'opera per rendere reale questo progetto di matrimonio. È il caso ad esempio dell'epitalamio di Charle Berault, in cui si racconta che la dea dell'amore, travestita da Infanta di Spagna, in compagnia del figlio passeggia per i giardini delle Tuileries alla ricerca di Luigi XIII, mentre in tutta Parigi già fervono i preparativi per le nozze. Il disegno delle due divinità, con l'appoggio di tutto quanto il collegio dell'Olimpo, è di far innamorare, prima del giorno delle nozze, il giovane promesso sposo che non ha ancora veduto la futura moglie. Nell'epitalamio di Berault funzionano i *clichés* della maschera dell'amazzone e della cacciatrice, che abbiamo visto in funzione nel Marino e che accomunano la produzione epica con quella più strettamente encomiastica:

Venus sort d'un hallier qui avait la figure,
Le port, et le maintien, et la belle vêtue
D'une vierge, et encore les armes elle avait
Qu'une fille de Sparte en un tel temps portait,
Ou plutôt ressembloit à la belle Harpalice³⁷.

A pochi mesi dal suo arrivo in Francia, Marino aveva contribuito a questa produzione encomiastica con l'epitalamio dal titolo *La Francia consolata*, un testo di impronta claudiana³⁸. La composizione si sviluppa in un racconto, la cui protagonista è

³⁶ La produzione su questo argomento è abbondante, cito qui soltanto alcuni esempi: THOMAS PELLEMENTIER, *L'esiouissance des François a la Roine. Sur la solennité et publication des nouvelles alliances de France et d'Espagne*, Lyon, Pierre Roussin, 1612; FRANÇOIS DE MENANTEL, *Congratulation au peuple François, sur l'heureuse alliance de France et d'Espagne. Dedié à la Royne*, Paris, René Bretet, 1612; CHARLE BERAULT, *Épithalame, chant royal sur les alliances de France et d'Espagne*, Bordeaux, Du Brel, 1615; BEAUNIS DE CHATERAIN, *Convenances admirables des noms et des mariages du Roy et de Madame, dédiées au Roy, et à Madame en bonne estrené*, ?, B. de Viette Lionnois, 1615; THEODORE GODEFROY, *L'ordre et cerimonies observées aux mariages de France*, cit.

³⁷ C. BERAULT, *Épithalame*, cit., p. 34.

³⁸ G.B. MARINO, *La Francia consolata*, cit.

la Francia stessa che, disperata per le guerre di cui è vittima, sale nel cielo di Venere per impetrare da lei la pace nelle sue terre. Convinta dalle preghiere, la dea asseconda le richieste della Francia e si reca fino nel regno di Marte per chiedere la fine dei conflitti. L'opera si conclude con la lunga descrizione delle feste organizzate a Parigi per celebrare le nozze dei reali:

Parigi la famosa
de' gran Principi suoi primiera sede,
ch'a i reali imenei giva apprestando
di spettacoli novi e nove pompe
meraviglie diverse (vv. 768-774).

Con il suo solito gusto per l'accumulazione, Marino dedica ben 150 versi alla rassegna di un eterogeneo gruppo di eventi spettacolari che celebrano le duplici nozze e che testimoniano ancora una volta quanto il poeta fosse aggiornato sulle pratiche della società contemporanea. L'elenco si apre con l'equitazione, seguono la commedia, la musica, la danza, il funambolismo. Il programma prevede anche lo svolgimento di una *dilettosa caccia*, che *esponga al vulgo* animali feroci come cinghiali, orsi, leopardi e leoni³⁹. In perfetto accordo con il gusto della teatralità barocca, accanto ai portenti naturali, Marino ricorda anche i prodigi dell'arte meccanica: un delfino artificiale che versa profumi dalla bocca, generose fontane di vino dislocate per le strade di Parigi, mostri meccanici e pirotecnici a forma di Dragoni e Sfingi.

Maria de' Medici in persona aveva, meglio di chiunque altro, celebrato e sigillato l'avvenuto fidanzamento con i già ricordati festeggiamenti pubblici organizzati

³⁹ È innegabile che in questo elenco di animali feroci funzioni un certo gusto per l'iperbole e l'esagerazione. Ma questo stesso gusto guidava anche l'organizzazione delle feste reali. Esempio è il caso del ciclo festivo allestito per le nozze del principe Francesco Gonzaga con l'Infanta Margherita di Savoia nel 1608 a Torino. Durante i festeggiamenti fu allestito uno steccato nel quale vennero rinchiusi animali particolarmente feroci, perché ingaggiassero tra di loro una lotta cruenta: «fu [...] fabricato un steccato in su la piasa Castelo verso la galeria di molti anomali, cioè doi leoni, doi tigri, un singale, una mula et trenta cani corsi per veder il combattimento di esi nemali [...] il populo che era». Ma questo particolare intrattenimento fu fallimentare, perché, invece di uccidersi l'un l'altro, gli animali rimasero immobili dentro lo steccato: «pero non feseno mai li deti anemali segno nisuno di guera tra loro cosa mai più creduta». Le citazioni sono tratte da G. MATTEO CAVALCHINO, *Vere Relationi di quanto e susesso nele noze delle ser.me intante di savoia fatte tra doi prinsipi cioe mantova e modena et ancho li seguiti di guera sino a questo anno 1618 come ancora di pacce*, cc. 14v.-15r., ms. N VI 37, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Torino.

nel 1612 sulla Place Royale di Parigi⁴⁰. [fig. 6] Sul modello degli spettacoli torinesi e fiorentini, e di quelli della sua predecessora Caterina de' Medici, la reggente affida all'italiano Francini la realizzazione di un carosello, dal titolo *Il palazzo della Felicità*, un torneo a tema⁴¹ durante il quale i partecipanti (gli stessi nobili della corte parigina) si sfidano nel gioco della quintana. Il torneo, in realtà, rappresenta un puro pretesto per mettere in scena sfilate di carri allegorici e di cavalieri in livrea, balletti equestri, recite pubbliche di testi poetici (tra gli autori figura anche il poeta Malherbe) e spettacoli pirotecnici. L'articolato copione prevede che i Cavalieri della Gloria difendano il palazzo della Felicità (emblema della grazia della Francia sotto la reggenza di Maria de' Medici), collocato in mezzo alla piazza, davanti al palco della reggente, dagli attacchi degli altri gruppi di cavalieri, che si succedono sulla scena in modo ordinato e regolare, preceduti da un cartello programmatico, che li presenta e che lancia la sfida ai difensori del palazzo, e da un carro allegorico che li raffigura attraverso dei simboli visivi⁴².

Ancora una volta «la spettacolarità – scrive Mamone – si basava sul gioco illusionistico del rispecchiamento encomiastico» tra esterno ed interno, tra effimero e duraturo, tra, cioè, la scena visibile della Place Royale, con tutti i simboli che la componevano, ed il disegno politico di Maria de' Medici. La festa possedeva un chiaro intento didattico e propagandistico, di cui al pubblico veniva offerta immediatamente una chiave di lettura. Credo che sia opportuno inserire, a questo punto, una lunga citazione esemplificativa tratta dalla descrizione della festa realizzata da François De

⁴⁰ Maria de' Medici, del tutto eccezionalmente rispetto alle abitudini francesi, aprì anche al popolo i festeggiamenti, ispirandosi in questo al modello italiano e soprattutto fiorentino. Cfr. S. MAMONE, *Firenze e Parigi*, cit., in particolare le pp. 227-246; ILARIA CISERI, *Ballets e carrousels: immagini simboliche nello spettacolo di corte*, in *Le "siècle" de Marie de Médicis*, cit. Per una descrizione dettagliata dell'evento cfr. JACQUES VANUXEM, *Le Carrousel de 1612 sur la Place Royale et ses devises*, in *Les fêtes de la Renaissance. Journées internationales d'étude (Abbaye de Royaumont, 8-13 Juillet 1955)*, a cura di Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1973, vol. I.

⁴¹ Già nelle corti italiane del Rinascimento i tornei subiscono una trasformazione in senso drammatico: nel torneo a tema il combattimento consiste in una vera e propria messa in scena, dove l'elemento forte è costituito dalle sfilate delle macchine e dei personaggi in costume. Cfr. al riguardo ROY STRONG, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento in Italia (1450-1650)*, Milano, Il Saggiatore, 1987 (tit. orig. *Art and Power. Renaissance festivals 1450-1650*, Woodbridge 1984).

⁴² I cavalieri della Gloria, ad esempio, sono preceduti da un carro trainato da leoni, 5 giganti e una grande roccia sormontata dalle Ninfe; dopo il carro dodici Sibille recitano versi di Malherbe. La prima quadriglia di assalitori, costituita dai quattordici cavalieri del Sole, è preceduta da Orfeo e da un boschetto di allori; segue il carro del Sole sopra il quale si trovano l'Aurora, il Tempo, le Quattro Stagioni, le dodici Ore del Giorno e i due crepuscoli.

Rosset⁴³, per comprendere il procedimento e le modalità di tale rappresentazione. Con l'avvicinarsi dei personaggi cambiano i contenuti, ma rimangono invariate la forma e la struttura con cui tali contenuti vengono proposti agli spettatori. Ecco come l'autore descrive, ad esempio, l'ingresso dei cavalieri della Gloria e il loro apparato:

Après marchaient huit grands coursiers blancs, qui avaient de grandes ailes blanches. Ils tiraient le Chariot de Triomphe de la Gloire. C'était un gran Char à l'antique enrichi de plusieurs trophées d'armes, d'or, et d'argent, qui s'élevait jusques à une grande Sphère toute semée d'étoiles. Au milieu de la Pyramide on avait écrit en lettres d'or ce vers: *Gloria stelliferi condit se margine coeli.*

Les Tenants, voulaient donner à entendre que leur valeur avait acquis tant de réputation, que leur gloire était montée jusques au Ciel. La Gloire s'appuyait du bras gauche sur cette Pyramide. Elle y était telle qu'on la voit dépeinte en la médaille d'Adrian. Les cheveux blonds et épars, et portant sur la tête une couronne de pierreries.

La Victoire était à sa main droite, et la Renommée à sa gauche. La Victoire avait à la main droite une guirlande de laurier et à la gauche une branche de palme. Sous ses pieds était un Aigle, qui portait à son bec une feuille de laurier. Elle avait une robe de satin blanc, et un mantelet jaune. La Renommée était couverte d'un voile rouge fort délié, ceint à travers, retroussé à mi jambe. Elle avait deux grandes ailes blanches, toutes semées d'yeux et de langues, et à sa main droite une trompette. Au dessous de la Gloire étaient des dix Sibylles: la Persique, la Lybique, le Delphique, la Cumée, l'Erythrée, la Samienne, la Cumane, celle de l'Helespont, celle de Phrigie, et la Tyburtine. Lorsque ce Chariot fut près de l'échafaud de leurs Majestés il s'arrêta, et alors la Gloire chanta ces vers:

Je suis la Gloire aux ailes d'or
De la vertu le seul trésor,
Dont le lustre afflige l'Envie.
Mon sort à nul autre pareil,
Me rend plus chère que la vie,
Et plus belle que le Soleil.
[...]

⁴³ FRANÇOIS DE ROSSET, *Le Roman des Chevaliers de la Gloire contenant plusieurs hautes et fameuses adventures des princes, et des chevaliers qui parurent aux courses faites à la Place Royale pour la feste des alliances des France et d'Espagne. Avec la description de leurs entrees, equipages, habits, machines, devises, armes et blason de leurs maisons. Dedié à la Reine Regente*, Paris, François Huby, 1613.

Les Sibylles chantèrent incontinent l'une après l'autre les dix stances de ces vers, que le sieur de Malherbe l'un des Oracles de France leur avait appris à l'honneur du Roy, et de la Reine, et de ces alliances. [...]

Pour le Mariages

La France à l'Espagne s'allie

Leur discorde est ensevelie

Et tous leurs orages finis.

Armes du reste de la terre

Contre ces deux peuples unis

Qu'êtes vous que paille et que verre? (pp. 73-77).

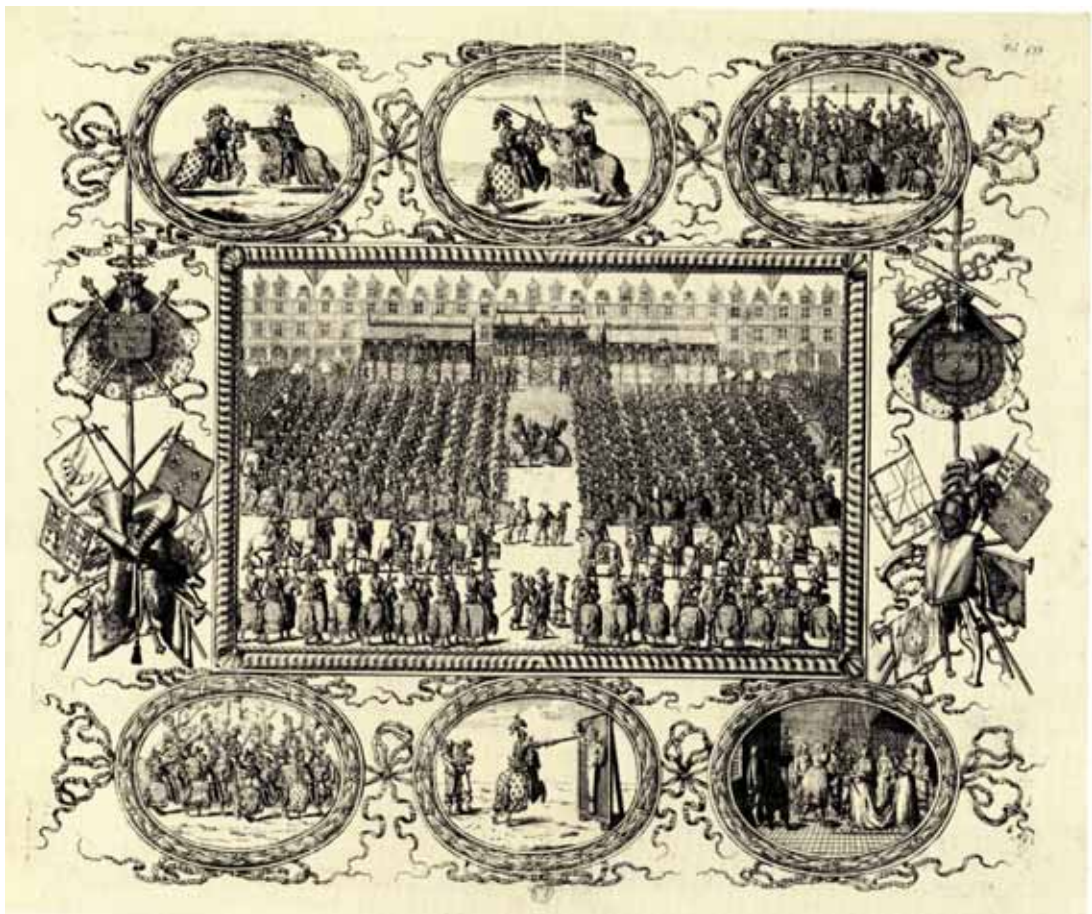


Figura 6: Matthieu Mérian, *Carosello in Place Royale*, 1612 (Parigi, BiBliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Qb1 1612)

Il carosello, con cui la regina mostrava sulla piccola scena del teatro i progetti che avrebbe messo in atto sulla scena del mondo, ebbe una straordinaria risonanza ed influenzò molti degli spettacoli successivi. Ancora una volta la fama dell'evento fu amplificata dalla fitta produzione di descrizioni, sia figurative che letterarie, che circolarono immediatamente dopo: oltre al già citato François De Rosset, Laugier De Porchères si fece ufficialmente carico di questo onere⁴⁴. Il testo di Porchères consiste in una dettagliata descrizione dell'ordine con cui i numerosi cavalieri entrarono nella piazza, e quindi delle loro armi, insegne, abiti, carri e cavalli. De Rosset, invece, realizzò un romanzo, con il quale, oltre a descrivere il momento dello spettacolo vero e proprio, creava uno scenario mitico in cui il carosello costituiva soltanto l'ultimo approdo di una storia più articolata. Ad una descrizione analitica dello spettacolo De Rosset ne sostituiva una romanzata, con lo scopo di creare un'opera che avesse un valore autonomo rispetto al contesto festivo da cui prendeva origine⁴⁵. Nel suo *Roman De Rosset* non si limitava a descrivere l'ordine dell'apparizione dei vari gruppi durante il carosello; egli narrava, anche, le diverse avventure (frutto di pura invenzione) che ogni gruppo aveva dovuto affrontare nel tragitto tra il paese d'origine e la Place Royale di Parigi.

Il disegno realizzato da Maria de' Medici di sancire con un grosso evento festivo un progetto politico ebbe un grosso impatto sugli spettatori del 1612 e riecheggiò con una lunghissima eco tra i lettori degli anni successivi. Il rapporto tra il XX canto dell'*Adone* e le recenti vicende dinastiche della corte francese è esplicitato fin dall'apertura; più incerto, invece, è stabilire se Marino abbia contratto un debito con i festeggiamenti del 1612, a cui però non aveva assistito direttamente (Marino giunge in Francia solo nel 1615), e stabilire di che natura ed entità tale debito sia.

⁴⁴ LAUGIER HONORÉ DE PORCHÈRES, *Le camp de la Place Royale, sur Relation de ce qui s'y est passé les cinquième, sixième et septième jour d'avril, mil six cent douze, pour la publication des mariages du roy et de Madame, avec l'Infante et le prince d'Espagne, le tout recueilli par le comandement de Sa Majesté*, Paris, Lacquehay, 1612;

⁴⁵ François de Rosset fu traduttore anche di Boiardo, Ariosto e Cervantes. Per alcune notizie sull'autore cfr. FRANK LA BRASCA, *Les traductions d'œuvres italiennes en français sous la régence de Marie de Médicis (1610-1617)*, in *Le "Siècle" de Marie de Médicis*, cit.

Il XX canto e la tradizione dei giochi funebri

Non dobbiamo dimenticare, d'altra parte, che il XX canto ripropone l'antichissimo motivo epico dei giochi funebri, anche se, come osserva Pozzi, la scelta operata da Marino, di collocare tali giochi a chiusura di poema, costituisce una *lectio minor* rispetto alla tradizione a cui appartengono (solo l'*Iliade* aveva fornito un simile precedente, che però non fece scuola nella letteratura successiva). Paolo Cherchi scrive in proposito che la tradizione epica assegnava ai giochi funebri «la funzione di riorientare la *fabula* o di avviarne la conclusione, mentre nell'*Adone* [essi] si svolgono a storia finita, dopo, cioè, che il protagonista è morto, cremato e trasformato in fiore, e perfino il suo ricordo è a tutti gli effetti scomparso⁴⁶».

D'altra parte, però, esisteva anche un altro modello, quello cioè esercitato dalla tradizione mitologica da cui Marino traeva la *fabula*: l'elaborazione del mito di Adone prevedeva, infatti, dei riti annuali in cui la morte del giovane veniva celebrata e letta in chiave naturalistica, come un'allegoria del ciclo annuale di morte e rigenerazione della natura⁴⁷. Nelle parole pronunciate da Venere alla fine del XIX canto riecheggia, sul modello del precedente ovidiano, il fievole ed unico ricordo di questi antichi riti annuali:

Questo rito seguir dunque m'aggrada
nele sacre d'Adon pompe funeste;
io vo' ch'ogni anno in questa mia contrada
s'abbiano a celebrar tragiche feste
e vo' che vi concorra e che vi vada
spettatrice non sol turba celeste,
ma del mar, dela terra e del'abisso;
e di tre dì lo spazio abbian prefisso (XIX, CDXXII)⁴⁸.

⁴⁶ PAOLO CHERCHI, *La metamorfosi dell'Adone*, Ravenna, Longo, 1996, p. 9.

⁴⁷ Sulle feste adonie e sul mito di rigenerazione della natura legato ad esse cfr. HÉLÈNE TUZET, *Mort et résurrection d'Adonis. Étude de l'évolution d'un mythe*, Paris, José Corti, 1987.

⁴⁸ Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi* X, vv. 724-727:

Questaque cum fatis "Et non tamen omnia vestri
iuris erunt", dixit [Venere]. "Luctus monimenta manebunt
semper, Adoni, mei, repetitaque mortis imago
annua plangoris peraget simulamina nostri.

Nell'uso e nel dosaggio delle fonti letterarie Marino crea sempre una tensione che tende a rimanere irrisolta e così accanto all'elemento ovidiano egli dichiara apertamente, attraverso la voce di Venere, il proprio debito nei confronti del tema dei giochi marziali. La dea paragona le imminenti celebrazioni in memoria di Adone a quelle che Bacco organizza per Ofelte, nel XXXVII canto delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli, ed Enea per il padre Anchise, nel celebre V libro dell'*Eneide*⁴⁹:

– Fu sempre (ripigliò) costume antico
d'onorar morti quei che s'amar vivi.
Osservasti ben tu l'uso ch'io dico
accoppiando al dolor giochi festivi,
Bacco, quand'empia morte Ofelte uccise;
così fece il mio figlio al padre Anchise (XIX, CDXXI, 3-8).

La tradizione letteraria, proposta da Marino a conforto delle feste organizzate da Venere, affianca al modello canonico dell'*Eneide*, quello più peregrino delle *Dionisiache*. Ma, se stretto è il rapporto tra questi precedenti e la descrizione dei giochi funebri del XX canto, assolutamente parziale sarebbe un'indagine che non tenesse conto della produzione letteraria precedente e successiva allo spartiacque virgiliano. Marino sicuramente conosceva il XXIII canto dell'*Iliade*, dove si descrivono i giochi in onore di Patroclo, e i canti VIII e XXI dell'*Odissea*, con le gare nell'isola dei Feaci e la prova dell'arco nell'isola di Itaca; il VI libro della *Tebaide* di Stazio, dove sono narrati i giochi in memoria del giovanissimo Archemoro; la prosa XI dell'*Arcadia* del Sannazaro, dedicata ai giochi in ricordo di Massilia; il XXIII libro dell'*Italia liberata dai Goti* del Trissino, con i giochi organizzati da Achille in onore di Corsamonte; infine (ma la selezione è parziale) il XXIV libro dell'*Avarchide* di Luigi Alamanni, con la descrizione degli onori resi a Galealto⁵⁰.

⁴⁹ Cfr. commento di Pozzi in *Adone*, vol. II, p. 694.

⁵⁰ L'elenco delle opere citate non intende essere esaustivo, ma soltanto ricordare alcuni dei titoli individuati da Pozzi come fonti di alcuni passi mariniani del XX canto.

Un gioco di scatole cinesi: il rapporto tra la festa secentesca e i giochi funebri

Il severo *Occhiale* dello Stigliani ci offre, suo malgrado, una preziosa fessura da cui cominciare a guardare il XX canto: egli accusa, infatti, di forte anacronismo l'autore dell'*Adone* per aver rappresentato, tra le varie prove della gara, una giostra, perché «allora [...] non s'usavano le giostre al modo nostrale tanto particolareggiato dallo autore⁵¹». L'osservazione dello Stigliani può essere un buono spunto d'indagine: vediamo, dunque, qual è il contesto in cui viene inscenato il combattimento finale tra Austria e Fiammadoro; quali sono le tessere che lo compongono e come esso di volta in volta entri in rapporto con la precedente tradizione letteraria.

Nell'ottava proemiale il poeta dichiara di voler «far vie più dolce e non mortale il canto» (XX, 1, 8) ricorrendo alla descrizione delle dolorose, ma pur sempre feste, in onore di Adone. Segue una veloce rassegna delle divinità, che, per assistere alle «pompe funeste», concorrono, secondo la volontà di Venere, da ogni parte dell'universo e che si dispongono nelle tribune allestite sulla piazza in base ad un rigoroso ordine gerarchico, imposto da Mercurio, calatosi per l'occasione nei panni di maestro di cerimonia:

L'ordin non si confonde, a ciascun d'essi
secondo il proprio merito la sede;
e Mercurio, il mazzier, dispon le classi
e d'onor pari al grado altrui provvede (XIV, 1-4).

Per assistere «al'alto spettacolo», oltre al pubblico delle divinità, giungono a Cipro i popoli dei regni confinanti e di quelli più remoti che occupano gli spazi del teatro, riproponendo nella disposizione la rigida gerarchia sociale che separa il volgo dalla nobiltà:

Paesani non men che peregrini
stan su i balconi ale bell'opre intenti.
Parte occupano intorno i catafalchi,

⁵¹ TOMMASO STIGLIANI, *Dell'Occhiale. Opera difensiva del cavalier Fr. Tomaso Stigliani scritta in risposta al cavalier Gio. Battista Marini, Pietro Carampello*, Venezia, 1627, p. 417, a proposito dell'ottava 304.

le sbarre il vulgo e'l baronaggio i palchi (XX, 5-8).

Due ottave sono dedicate alla descrizione dello spazio in cui avranno luogo i giochi: si tratta di un agone, come i numerosi teatri di combattimento che costellano la letteratura epico-cavalleresca, ma, dietro una falsa apparenza di guerra, si apre uno spazio di pura rappresentazione teatrale:

Scena è di lieti giochi e par steccato
fatto per diffinir risse e duelli
[...]
per cui passando poi, denno i campioni
rappresentar pacifiche tenzoni (XIX, 1-2; 7-8).

La pubblicazione del cartello, che segue la descrizione del teatro e del pubblico in esso raccolto, è un esplicito richiamo alla consuetudine contemporanea di anticipare gli eventi festivi con una dichiarazione scritta dei contenuti della festa. Durante le giostre ed i tornei, infatti, il cartello era portavoce delle sfide lanciate o accolte dai cavalieri che lo imbracciavano; interpretava il significato allegorico delle divise da loro indossate e ne proclamava l'identità al pubblico.

L'uso antichissimo della pubblicazione dei cartelli, nato con la nascita delle giostre e dei tornei, continua ad essere praticato fino ai giorni del Marino, quando il cartello, spesso scritto dagli stessi poeti di corte, oltre ad assolvere ad una funzione pratica, risponde ad un'esigenza spettacolare che verrà sempre più accentuata man mano che i tornei e le giostre, da pure prove atletiche, si trasformeranno in parate allegoriche ed in combattimenti recitati⁵².

– La dea del terzo cielo in rimenbranza
del morto Adone, ch'ha tanto amato in vita,
de' sacri onori la pietosa usanza
per tre giorni continui ha stabilita (XXIII, 1-4).

⁵² Si veda oltre la questione nel dettaglio in merito alla prova della quintana. Le descrizioni delle feste riportano sempre la trascrizione dei singoli cartelli declamati durante le sfide.

Nell'*Adone* la figura femminile di Venere, dea dell'amore, si arroga il diritto di rivestire un ruolo tradizionalmente riservato agli uomini, quello cioè di organizzatrice dei giochi funebri e di giudice delle competizioni. Se Marino non trovava un precedente nella letteratura epica che citava come fonte dei suoi *Spettacoli* c'è da chiedersi quanto, invece, sentiva giustificata una simile scelta dal precedente del carosello del 1612, organizzato e presieduto da Maria de' Medici, nuova Venere.

Anche la distribuzione nell'arco di tre giorni dei festeggiamenti costituisce un fatto inedito rispetto al motivo dei giochi funebri, che occupano solitamente lo spazio di un'unica giornata, aperta e chiusa da una descrizione crono-temporale. E ancora una volta questa scelta ci rimanda alla pratica contemporanea di prolungare le feste per più di un giorno e in particolare ai festeggiamenti del 1612 che si protrassero per ben tre giorni e si conclusero con una giostra.

Gli interrogativi aperti e che rimangono in sospeso sono molti: qual è il rapporto tra l'ultimo canto e il carosello di Place Royale in particolare, a cui Marino, però, non assistette di persona? E se tale legame esiste, quanto poteva essere riconoscibile per i lettori contemporanei? Nel momento in cui il poeta italiano si accingeva, risiedendo alla corte parigina, a celebrare l'unione della casata francese con quella spagnola, non poteva certamente non avere presente la fama ottenuta dalle feste che avevano consacrato tale unione e certa produzione letteraria francese che aveva trasformato gli eventi di Place Royale in un episodio di un processo allegorico più ampio che prendeva origine dalla letteratura e in essa si concludeva.

L'intero canto, vedremo, strutturato nella successione delle singole competizioni che compongono le tre giornate di festeggiamenti, è animato da una continua tensione tra norma e novità, tra tradizione letteraria ed esperienza reale, e Marino, nel dosare le varie componenti, dimostra di essere un intelligente lettore ed acuto osservatore della realtà e della sensibilità contemporanea, che percepiva i tornei, le giostre, i caroselli e gli altri spettacoli pubblici come l'ultimo esito di una lunghissima ed antica tradizione le cui testimonianze già si rintracciavano in autori come Omero e Virgilio⁵³.

Dunque se la storia entra in ogni testo letterario e passa attraverso le maglie ideologiche su cui esso è forgiato, allo stesso tempo, però, l'ideologia che sottende al

⁵³ C. F. MÉNÉSTRIER, *Traité des tournois*, cit., p. 102.

testo condiziona la selezione di una porzione di immaginario e ne esclude necessariamente altre. È proprio in quest'ottica che diviene interessante analizzare come Marino si muova tra le fonti della tradizione letteraria (prima tra tutte le dichiarate *Eneide* e *Dionisiache*), la griglia offertagli dal canone epico e i nuovi modelli della società contemporanea, con l'episodio eclatante dei festeggiamenti del 1612.

Il tiro con l'arco

La rassegna degli spettacoli si apre con la descrizione di uno dei motivi costanti nella celebrazione dei giochi funebri: il tiro con l'arco (cfr. l'ottava XXVII). Nei poemi epici la prova è generalmente collocata a chiusura dell'intera giornata di gara⁵⁴, mentre Marino inaugura con essa gli interi spettacoli.

Dopo l'istituzione della gara e la pubblicazione da parte di Venere della lista dei doni riservati ai vincitori, è il momento obbligatorio, secondo il modello epico, della rassegna di coloro che accettano di affrontare la prova (XXIX-XXXIII). Il ritmo poetico, con cui l'autore conduce la descrizione dei partecipanti, si fa sempre più rapido ed incalzante: dai quattro sfidanti iniziali, a ciascuno dei quali è dedicata una quartina delle prime due ottave, si passa ai quattro arcieri della ottava XXXI, poi agli otto dell'ottava XXXII, per finire con la folla anonima dell'ottava XXXIII: «Vogliono cento e cent'altri e questi e quelli Del primo gioco al paragone uscire» (XXXIII, 5-6).

Alla lunghissima lista di arcieri, che si propongono per la gara, Venere risponde con un sorteggio, al quale affida in modo imparziale la scelta dei nomi, seguendo in questo l'esempio di numerosi precedenti letterari:

Or per cessar gli sdegni, onde dolersi
sol dela sorte poi deggian gli esclusi,
scriver fa Citerea nomi diversi
e porgli in urna d'or serrati e chiusi;

⁵⁴ *Iliade* XXIII, v. 853 ss.; *Eneide*, VI, v. 485 ss. (qui il tiro con l'arco è seguito dalla giostra dei cavalli, guidata dal giovane Ascanio, con la quale si conclude l'intera giornata di festeggiamenti); *Dionisiache*, XXXVII, v. 703 ss.; *Tebaide*, VI, v. 928 ss.; *Arcadia*, XI, 49 ss. (in realtà Sannazaro descrive una gara di tiro con la fionda, ma, pur cambiando la gara, rimangono immutati i meccanismi narrativi); *L'Italia liberata dai Goti*, XXIII, v. 1121 ss.; *Avarchide*, XXIV, ott. 196 ss. Per tutti questi rimandi cfr. *Adone*, vol. II, pp. 697-698.

e poich'ivi per entro alfin dispersi
son con più d'una scossa e ben confusi,
ad un ad un dal'agitato vaso
per la man d'un fanciul fa trargli a caso (XXXIV)⁵⁵.

Pozzi acutamente nota che i nomi dei concorrenti sorteggiati per la gara non appartengono «alla già lunghissima schiera dei menzionati di sopra, ma ai cento e cent'altri anonimi dell'ottava xxxiii» e questo «è conferma della tecnica tenuta dal Marino nel rappresentare i giochi, tanto diversa da quella della tradizione epica, tecnica che punta sulla foltezza della partecipazione, sulla pittoresca varietà dei concorrenti (sottolineata anche dalle foniche stranezze dei nomi) e sul numero stravagante dei casi occorsi nelle gare⁵⁶».

La gara è scandita dalla stessa climax che caratterizza tutti i testi sopra citati, in cui si descriva il tiro con l'arco: il primo contendente manca il bersaglio, il secondo lo sfiora appena, il terzo ne provoca la fuga inaspettata, il quarto, infine, lo centra, meritandosi così il premio più prezioso. Il primo sfidante, Mitrane, non riesce a colpire il bersaglio (rappresentato da un capriolo legato ad un albero), e la sua lancia va invece a conficcarsi nel tronco a cui l'animale è legato (XXXIX); il secondo, Arconte, sebbene autore di uno lancio spaventoso, sfiora appena la bestia (XLIV); Frizzardo, il penultimo, spezza il cappio che assicurava il capriolo all'albero (LIV); infine Dardiren, senza essersi lasciato cogliere di sorpresa dalla repentina liberazione dell'animale (in effetti la prontezza dell'arciere, che sarà vincitore della gara, è un tratto costante di tutta la tradizione dei giochi marziali), scaglia la freccia fatale, vincendo così la prima gara del giorno (LVI). Segue, secondo il *cliché* epico, la distribuzione dei doni ai quattro partecipanti con l'aggiunta di un particolare dono consolatorio a Frizzardo per aver mirato al cappio dell'animale.

Precisi rimandi testuali, che Pozzi segnala nel suo commento, dimostrano che Marino qui sta dialogando con la tradizione epica, dove la gara del tiro con l'arco aveva rappresentato una costante fin dal modello omerico. Ma la scelta di riproporre questa gara in particolare (a discapito di altre che verranno invece omesse), e di affidare ad

⁵⁵ La stessa estrazione avviene nell'*Iliade*, *Eneide*, *Arcadia*, *Avarchide*, *L'Italia liberata da' Goti*.

⁵⁶ *Adone*, vol. II, p. 698.

essa l'apertura degli interi giochi, sembra avere un valore particolare rispetto ai precedenti modelli. Marino istituisce un dialogo con le fonti attraverso l'elemento più "debole" della catena: nella tradizione dei giochi funebri, infatti, la gara del tiro con l'arco, come abbiamo già ricordato, è collocata a chiusura della giornata celebrativa e ad essa è riservato uno spazio notevolmente ridotto rispetto alle altre gare descritte.

La "debolezza" di questa disciplina risiede anche altrove. In un contesto bellico, così come nei giochi marziali in tempo di pace, l'uso delle *armi lontane* non raggiunge la stessa dignità delle discipline che presuppongono il "corpo a corpo", dove la conoscenza dell'arte è efficace solo se accompagnata dalla virile prestanza fisica: non a caso la disciplina dell'arco è tradizionalmente legata al vile Patroclo, alle Amazzoni, all'arte della caccia, e quindi alla figura di Diana e del femminile cacciatore Adone, l'eroe dell'omonimo poema mariniano⁵⁷.

L'associazione tra le armi dell'imbelle Adone e la prima gara dei giochi diventa ancora più calzante se pensiamo che, rispetto agli altri partecipanti, per i quali Marino fa appello al gusto dell'esotico e dell'orrorifico⁵⁸, il vincitore Dardiren si distingue immediatamente per il suo aspetto fisico che rispecchia i tratti della sua gentilezza e mitezza d'animo («Garzon di crespo crin, d'aria serena, Di viso grato e di modesta fronte», XLVII, 5-6). Alla qualità estetica si accompagna un altro tratto distintivo di Dardiren, ovvero la sua abilità sia nell'usare l'arco da caccia che l'arco musicale:

Duo archi, un dale corde un dagli strali,
usa e con l'uno e l'altro egli ferisce.
Quello stampa in altrui piaghe vitali,
questo dà morte a chi sfidarlo ardisce;
e de' corpi e de' cori ha palme eguali
e la dolcezza ala fierezza unisce.

⁵⁷ Interessante è la riflessione di Laura Benedetti sull'attribuzione a Clorinda dell'abilità arciera in un contesto epico: «Persino il riconoscimento dell'abilità arciera di Clorinda, eredità diretta di Diana, non è senza ombre, in un contesto epico. Un vero cavaliere disprezza infatti le armi che colpiscono da lontano e danno un vantaggio sleale a chi le usa: nell'*Iliade* le frecce sono l'arma di Paride, e Diomede, sebbene ferito, lo insulta proprio per il suo ricorrere a mezzi indegni di un eroe» (*Sconfitta di Diana*, cit., p. 49).

⁵⁸ Feroci tigri hanno nutrito Arconte in fasce; pelli di drago e di leone rivestono Mitrane; e, come una nuova Medusa, il nero Frizzardo corona la testa di pericolose saette che scaglia con la sua lancia («tien di piume vermiglie il capo onusto E di folte saette impenna i crini, E, coronata di sì strana cresta, È faretra al'arcier la propria testa», XLVI, 5-8).

Sembra, di doppio arnese ornato il collo,
con la faretra e con la cetra, Apollo (XLVIII).

Il connubio tra armi e strumenti musicali e la loro stretta affinità funzionale (in un caso si tratta di *piaghe vitali*, nell'altro di vera e propria morte⁵⁹) trovano, dunque, la loro figura esemplificativa in Dardireno, la cui doppia natura (si dice che è ad un tempo dolce e fiero) è emblema della doppia natura della poesia stessa⁶⁰.

Così lo strumento bellico dell'arco (il meno epico – abbiamo visto – tra quelli possibili, ma anche quello più strettamente legato alla figura di Adone) ci porta allo strumento pacifico della lira e direttamente alla seconda prova della prima giornata degli spettacoli: il balletto.

Il balletto

Finito il dardeggiar, con chiare note
chiama la tromba i ballatori al ballo,
poi tace e 'l vulgo, che tacer non pote,
fa bisbigliando al suon breve intervallo.
Ed ecco altr'armonia l'aria percote,
vie più soave che 'l guerrier metallo
e Dardiren tra' musici stromenti
canta il trionfo suo con lieti accenti (LXII).

⁵⁹ La definizione *vitali*, riferita alle ferite provocate dall'arco musicale, può essere intesa in un duplice senso: essa può fare appello alla capacità di rinvigorire e rafforzare l'animo dei lettori, ma essa può anche però significare (in senso letterale e quindi con un valore privativo) l'incapacità della poesia di uccidere realmente a differenza delle frecce dell'arciere.

⁶⁰ Dardireno è paragonato in chiusura di ottava al dio Apollo, padre delle Muse, ma anche arciere vendicatore per eccellenza nel primo libro dell'*Iliade*, dove con il suo arco vendica il vecchio Crise maltrattato da Agamennone, e nel VI libro delle *Metamorfosi* (vv. 382-400), dove scortica il satiro Marsia. Sicuramente troppo pochi sono i versi che Marino dedica in questa ottava alla rappresentazione del proprio mestiere per trarre delle riflessioni teoriche di carattere più generale sul ruolo che l'autore riserva alla propria poesia. Credo, però, che potrebbe essere interessante confrontare questo passo con gli altri numerosi luoghi dell'*Adone*, in cui si parla degli strumenti e degli effetti della poesia, alla luce sia delle dichiarazioni programmatiche che Marino fa, ad esempio, nella lettera di dedica a Maria de' Medici sia della sferza poetica che usa, tra gli altri, contro l'odiato Murtola (cfr. IX canto).

Il rumore delle armi tace ed ha inizio il canto di Dardireno che accompagna il ballo di numerosi personaggi. La lunga ed articolata rappresentazione della gara di ballo (LXII-CV), non rientra assolutamente nella prassi narrativa dei giochi funebri.

Carmela Colombo ha mostrato che qui Marino mescola danze in voga nella società aristocratica contemporanea con danze da tempo in disuso, sacrificando, in nome del gusto per la *varietas* e l'enumerazione, un certo rigore nella ricostruzione storica⁶¹. A partire dalla fine del Quattrocento, accanto alla tradizione del ballo come creazione unica, si diffonde, nella società aristocratica, la danza di *genere*, basata su schemi e moduli coreografici standard intercambiabili e associabili a musiche diverse, purché caratterizzate dallo stesso ritmo⁶²: le danze elencate da Marino appartengono proprio a questa seconda categoria dell'arte coreica.

Ripercorriamo brevemente i punti salienti della complessa storia del balletto con cui Marino si confronta. Nella prima metà del Cinquecento la pratica teatrale dell'arte della danza (cioè praticata da professionisti ed ogni volta originale) e quella sociale (cioè utilizzata dalla corte come momento di svago e standardizzata) non rappresentano due ambiti completamente distinti, ma il lento processo che, sul finire del Seicento, porterà alla nascita del balletto, come autonomo genere teatrale, ormai a questa altezza cronologica è già stato avviato. Fabrizio Caroso e Cesare Negri, abili danzatori, maestri di ballo e autori di alcuni trattati sull'arte coreica, che Colombo individua tra le fonti dell'*Adone*, parlano di un repertorio di danze distinto in balli per il divertimento sociale e in coreografie per la rappresentazione teatrale⁶³.

Tra il XVI e il XVII secolo la danza ricopre in tutte le corti d'Europa un'importante funzione all'interno delle feste; essa è praticata dalla classe aristocratica come «virtuoso esercizio» che procura benefici effetti terapeutici, oltre che essere uno strumento per assumere l'eleganza di portamento. Nel corso del Rinascimento, però, la danza aveva cominciato anche ad entrare in contatto con la drammaturgia e l'opera in musica, ed «accanto alle danze di società erano sempre più frequenti gli intrattenimenti

⁶¹ C. COLOMBO, *Cultura e tradizione nell'Adone*, cit., pp. 110-117.

⁶² A. PONTREMOLI, *Ballo nobile e danza teatrale*, cit., pp. 931-932.

⁶³ FABRIZIO CAROSO, *Il Ballarino, Diviso in due trattati; nel primo de' quali si dimostra la diuersita de i nomi, che si danno a gli atti, & mouimenti, che interuengono ne i balli: & con molte regole si dichiara con quali creanze, & in che modo debbano farsi. Nel secondo s'insegnano diuerse sorti di balli, & balletti si all'uso d'Italia, come a quello di Francia & Spagna*, Venezia, Francesco Ziletti, 1581; ID., *Nobiltà di Dame. Libro altra volta chiamato il Ballarino*, Venezia, Andrea Muschio, 1600; CESARE NEGRI, *Le gratie d'amore*, Milano, Pontio e Piccaglia, 1602.

teatrali e gli spettacoli che ricorrevano al codice coreico⁶⁴». In Italia, ad esempio, gli intermezzi all'interno delle diverse forme drammatiche, costruiti su una varietà di codici (canto, musica, mimo, dramma), divennero sede privilegiata anche della danza.

Ferrara e Mantova sono le sedi principali del balletto “drammatico”, cioè di quel genere di balletto che vive all'interno di una articolata azione scenica, dove la danza vera e propria rappresenta solo una sezione limitata⁶⁵. Un esempio noto è costituito dal *Balletto delle Ingrate* di Rinuccini e Monteverdi, eseguito a Mantova nel 1608 in occasione dei già ricordati festeggiamenti per le nozze del principe Francesco Gonzaga con l'Infanta Margherita di Savoia. Il balletto, accompagnato dal canto ed affiancato da una parte più propriamente mimica, sceneggiava le pene infernali riservate alle donne colpevoli di non aver ricambiato in vita i loro innamorati⁶⁶.

La lezione italiana si diffonde anche nel resto d'Europa e dà vita ad una serie di forme a loro volta nuove e diverse rispetto all'originale, come il *ballet de Cour* in Francia, che ebbe il periodo del suo massimo splendore nel XVII secolo⁶⁷, le *masque* in Inghilterra e l'*entremés* in Spagna [fig. 7]. Ma quando parliamo di balletto in Italia, tra la fine del '500 e l'inizio del '600, dobbiamo pensare ad una serie di diverse istanze, la cui varietà dipende direttamente dalla frammentazione politica e culturale dei molteplici centri della penisola.

⁶⁴ A. PONTREMOLI, *Ballo nobile e danza teatrale*, cit., p. 947.

⁶⁵ C. MOLINARI, *Le nozze degli dei*, cit.; C. BURATTELLI, *Spettacoli a Mantova*, cit.

⁶⁶ C. BURATTELLI, *Spettacoli a Mantova*, cit., pp. 63-67; per la descrizione del balletto cfr. Federico FOLLINO, *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova per le reali nozze del serenissimo principe D. Francesco Gonzaga con la serenissima Infante Margherita di Savoia*, Mantova, Aurelio e Lodovico Osanna, 1608.

⁶⁷ MARGARET MCGOWAN, *L'art du ballet de cour en France*, Paris, CNRS, 1963; MARIE-FRANÇOISE CHRISTOUT, *Le Ballet de Cour au XVII^e siècle*, Genève, Minkoff, 1987; *Le ballet aux XVI^e et XVII^e siècles en France et à la Cour de Savoie*, a cura di M.T. Bouquet-Boyer, Genève, Slatkine, 1992. Il più rappresentativo ballet de Cour è sicuramente il *Ballet Comique de la Reyne*, allestito alla corte parigina nel 1581 dall'italiano Baldassarre di Belgioioso in occasione delle nozze del duca di Joyeuse, per il quale cfr. *Le Ballet Comique by Balthasar de Beaujoyeulx*, a cura di M. McGowan, New York, Binghamton, 1982; J. ROUSSET, *L'eau et les Tritons dans les fêtes et ballets de cour (1580-1640)*, cit.; ROY STRONG, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento in Italia (1450-1650)*, Milano, Il Saggiatore, 1987; FRANCES A. YATES, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1990, in particolare le pp.178-203; IDEM, *The Valois Tapestries*, London, The Warburg Institute University of London, 1959.



Figura 7: *Gli ambasciatori polacchi*, Arazzo Valois, Firenze Uffizi. Rappresentazione del balletto di Apollo, organizzato alla corte francese dei Valois in occasione delle feste del 1565.

Dal nostro punto di vista particolarmente importante, anche per i suoi stretti rapporti di reciproco scambio con la corte parigina, è il caso torinese. Nella città piemontese è in voga soprattutto il ballo ad *entrées*, (che a partire dagli anni venti del '600 diverrà anche l'unico genere di balletto praticato alla corte dei Savoia), cioè quel ballo che si basa sulla successione di gruppi diversi di personaggi abbigliati in modo esotico e fantasioso. «Un tenue pretesto narrativo permette di chiamare sulla scena una serie di personaggi mitologici, fantastici, esotici; personificazioni di passioni, di paesi, di idee; rappresentanti di arti, mestieri e professioni... Tutti questi personaggi entrano in scena a gruppi di due, tre o quattro, per eseguire una breve danza, che in certi casi può avere un carattere pantomimico. Ogni gruppo costituisce appunto una *entrée*. Nel finale

tutte le *entrées* si riuniscono per il gran ballo⁶⁸». Per gli spettacoli di questo tipo non è possibile parlare di una vera e propria coreografia perché il balletto rimane sempre estremamente semplificato, i passi eseguiti sono ripresi dal ballo di società, e i movimenti non sono mai complessi ed articolati.

Un tratto costante che accomuna le diverse esperienze geografiche è rappresentato dalla predilezione per il travestimento (in genere mitologico) della corte, che allo stesso tempo è protagonista e spettatrice del balletto. Anche l'architettura festiva in cui questi generi di ballo così diversi tra loro sono inseriti (dalla corte fiorentina, a quella torinese, dalla città di Mantova, fino a quella di Parigi) costituisce per tutto il Seicento un elemento di uniformità: sia che si tratti di danze sociali eseguite da dilettanti e semi-professionisti, o di danze teatrali, realizzate da compagnie di attori e ballerini, la festa rimane il pretesto ed il contesto della loro esecuzione.

Gli esempi di balletti potrebbero moltiplicarsi e più che individuare una fonte per il testo mariniano, darebbero ragione di come certi moduli fossero diffusi e standardizzati tra le corti europee. Fra tutti, però, vale la pena di ricordare, accanto alle opere già menzionate di De Rosset e di Porchères, un altro testo francese che raccolse la testimonianza delle feste organizzate da Maria de' Medici nel 1612, ma ne celebrò il ricordo in una forma eclettica. Si tratta di un testo più tardo rispetto agli altri due francesi, in cui l'autore, Jean Puges De La Serre, racconta sotto veste allegorica la storia degli amori di Luigi XIII ed Anna d'Austria⁶⁹. «J'ai été contraint de me servir des fables – scrive l'autore nella lettera di dedica a Luigi XIII – pour exprimer la vérité de vos Amours, ou plutôt celle de vos triomphes, à cause que l'éclat de votre gloire éblouit tellement les yeux de mon esprit, que depuis le jour que j'en ai admiré la perfection, je trouve du défaut en toutes choses».

Il testo, accompagnato da un ricco apparato di incisioni, racconta i festeggiamenti organizzati per le nozze di Giove e Giunone e degli omaggi che le divinità resero loro in quell'occasione. Alle figure storiche dei reali di Francia si sovrappongono le figure allegoriche degli dei dell'Olimpo e tutta quanta la corte parigina viene travestita dal mito. Il titolo dell'opera è eloquente: *Les Amours du Roy et*

⁶⁸ C. MOLINARI, *Le nozze degli dei*, cit., p. 99.

⁶⁹ J. P. DE LA SERRES, *Les amours du Roy et de la Reyne*, cit.

de la Reine sous le nom de Iupiter et de Iunon. Eloquenti sono anche le incisioni che accompagnano le due dedicatorie in cui il re e la regina appaiono ritratti rispettivamente alla maniera di Giove e Giunone.

Favola e storia, dunque, si intrecciano costantemente in una miscela le cui componenti risultano ormai inseparabili: quanta finzione c'è nella descrizione delle parate degli dei e di tutto il loro seguito? Quanta memoria, invece, delle feste che realmente si svolsero nel 1612 e durante gli anni successivi del regno di Luigi XIII? In realtà non ci interessa sciogliere questo nodo, anzi la sua natura inestricabile ci rende testimonianza di come certe pratiche sociali entrassero ed uscissero dai testi, vivendo di letteratura e fornendo ad essa la materia.

Le pagine di De La Serres sono ricche di episodi coreici che ci rendono testimonianza della ricorrenza di un certo modulo stilistico fondato sulla ripetizione e la serialità; contemporaneamente ci parlano, senza distinguere i confini tra finzione letteraria e finzione teatrale, di una pratica francese che Marino conosceva bene:

Le Soleil et l'Aurore dansèrent après eux [Grazie], avec tant de mesure, suivant la cadence, que tous leurs mouvements étaient réglés et compassés, avec un ordre admirable, ou plutôt miraculeux. Le Dieu Hyménée prit à danser la jeune Isis, qui fut un présage de bonne heure pour elle, touchant son futur mariage avec le Dieu de la Nature. L'Amour dansa avec Diane, mais ils ne purent jamais trouver la cadence, pourquoi le mouvements de cette Deesse étaient si chastes, qu'ils n'avaient nulle sorte de rapport avec ceux de Cupidon. Ce qui tourna à l'avantage de Diane, et au mépris de ce petit Dieu...⁷⁰ [**fig. 8**]

⁷⁰ *Ibidem*, p. 103. La descrizione prosegue con il ballo di Minerva accompagnata dal dio della Memoria, e di quello della Fortuna con la Virtù. Sui margini di ogni pagina del libro sono riportati i nomi dei nobili a cui corrispondono le diverse divinità: in questo caso al Sole e all'Aurora corrispondono il re e la regina, ad Isi la principessa di Savoia, a Diana la regina d'Inghilterra ecc.

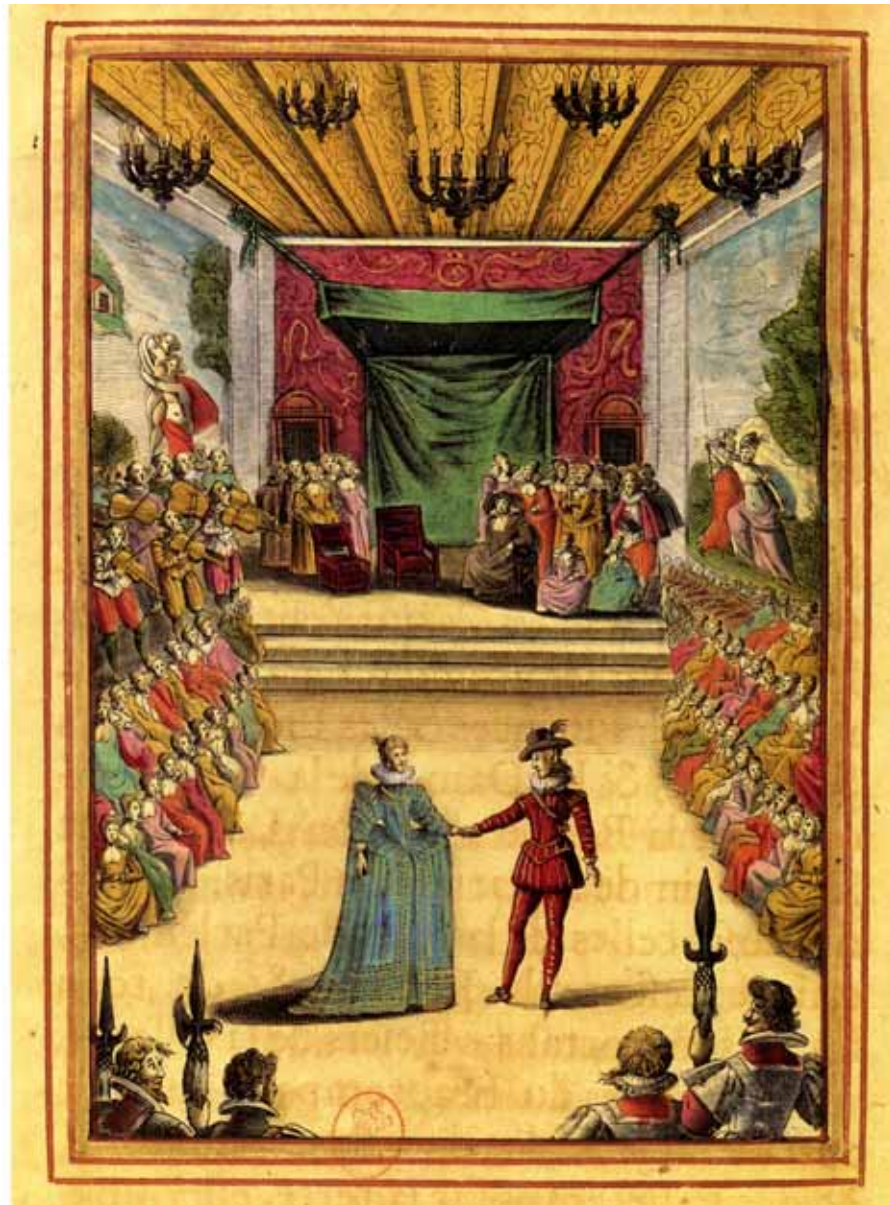


Figura 8: Anonimo, incisione acquerellata per il volume *Les Amours du Roy et de la Reyne*. “La sala del Louvre apparsa per il ballo di nozze di Luigi e Anna in presenza della regina Maria”.

Il balletto sceneggiato nell’*Adone* di Marino è articolato in *entrées*, per ognuna delle quali il poeta mette in mostra la propria conoscenza specialistica, facendo menzione di una serie di nomi di danze, più che descrivendone la struttura. Follerio apre con una corrente, danza in voga tra il XVI e il XVII secolo (cfr. l’ottava LXIII); poi è la volta del saltatore e funambolo Alibello, il quale si esibisce in un’ardita *performance*, il

cui effetto di meraviglia scaturisce direttamente dalla paura provocata nel pubblico⁷¹. All'ottava LXX scendono sulla pubblica piazza le Grazie accompagnate da *vaghe donzelle*, tra le quali spicca, come «la lampa maggior tra le minor» (LXXI, 8), Lilla, che si esibisce nelle danze rinascimentali del contrappasso e della gagliarda. Seguono i virtuosismi coreografici della ninfa, che traccia nello spazio figure di catene e labirinti di cui l'innamorato Fileno cade nuovamente vittima:

Tesse mille catene onde mi stringe
ed incurva mill'archi onde m'impiega;
que' giri, ch'ella in tanti modi implica,
son labirinti ove 'l mio core intrica (LXXIII, 5-8)⁷².

Segue la coppia di Clizio e Filli, poi quella di Ardelio e Faunia, che danza una nizzarda, per la quale l'autore rimanda, sul modello di quanto aveva già scritto nel IX canto⁷³, ad un suo personale ricordo di un simile episodio svoltosi alla corte torinese di Carlo Emanuele I:

Così vid'io, qualora i campi aprici
fervon su 'l fil dela stagione adusta,
nele selve colà liete e felici
dela famosa e fortunata Augusta
danzatori leggiadri e danzatrici
a groppo a groppo in vaga rota angusta
pender girando a suon d'arpa canora
e di plausi festanti empir la Dora (LXXXIII).

⁷¹ L'esibizione di Alibello «ch'orrore insieme e meraviglia move» (LXV, 4) è una sfida continua con la morte: come un nuovo Dedalo «Lanciasi in aria e, con tremendi assalti, In mille foggie inusitate e nove Su la punta or d'un brando, or d'una lancia, Or la schiena riversa ed or la pancia» (LXV, 5-8); «Viensi alfin con ardir ch'ogni altro eccede, Col capo ingiù precipitoso a porre» (LXVI, 5-6).

⁷² Marino, in realtà, non descrive la coreografia, ma si dilunga, in due ottave dal sapore petrarchesco (73-74), sul lamento d'amore di Fileno, e sull'effetto che lo spettacolo dei due balli provoca su di lui.

⁷³ Cfr. *Infra* p. 30 e sgg.

Finito il primo ballo, Ardelio e Faunia eseguono una sarabanda (ballo spagnolo – spiega Colombo – diffuso in Italia, Francia e Inghilterra già a partire dal XVI secolo) ed una ciaccona (anche in questo caso si tratta di una danza spagnola menzionata nei trattati a partire dal 1591), per le quali riceveranno in premio lo stesso talamo che un tempo appartenne ad Amore e Psiche. L'efficacia visiva dei loro gesti lascivi («Cenni e baci *disegna*», LXXXVI, 5) ha un effetto corrosivo sugli spettatori anche d'animo più onesto («quanto corromper può gli animi onesti Rappresentano agli occhi in vivi oggetti», LXXXVI, 3-4). È proprio a causa dell'imbarazzo provocato dalla spudoratezza del ballo appena eseguito e dalla sua forza rappresentativa che Diana scende in campo con il seguito delle sue ninfe per esibirsi a sua volta in un riddone (danza in uso nel XV e XVI secolo e ormai dimenticata nel XVII).

I virtuosismi poetici di Marino cominciano dall'ottava XCIII, da quando, cioè, Apollo fa esibire le Muse, tra cui primeggia in un'elaborata danza Tersicore, patrona, appunto, dell'arte coreica. Il movimento vorticoso dello *stranio balletto* della musa si realizza sempre nel pieno rispetto dell'ordine e della norma; la concitazione dei suoi gesti, tutt'altro che anarchica, è tenuta insieme dalla cifra della misura, e del ritmo che la musica direttamente le impartisce:

Divide il tempo e la misura eguale
ed osserva in ogni atto ordine e norma.
Secondo ch'ode il sonatore e quale
o grave il suono o concitato ei forma,
tal col piede atteggiando o scende o sale
e va tarda o veloce a stampar l'orma (XCVIII, 1-6)⁷⁴.

La danza è il “luogo” privilegiato in cui varietà, velocità, leggiadria e sapienza si condensano. All'interno di una struttura così regolata («*e studia ben* come dispensi i passi», XCV, 3; «e sempre *con ragion* s'abbassa ed alza», C, 8) la coreografia si fa complicata, composta da un veloce susseguirsi di passi differenti che si accumulano

⁷⁴ Al ruolo della musica si riferiscono anche i seguenti versi: «[...] del dotto suon segue l'invito», ott. 95, v. 4; ed ancora «e, tutta pronta ad ubbidire al verso Che'l cenno insegna del maestro suono», ott. 100, vv. 5-6.

(«portar la vita in cento guise e cento», XCVI, 4) o si alternano («Fa suoi corsi e suoi giri or pieni, or voti, Quando l'orbe distorna e quando il serra», XCVII, 5-6), attraverso le figure dell'enumerazione e dell'anafora («Or si scosta, or s'accosta, or fugge, or riede, Or a manca, or a destra in un momento», XCVI, 5-6)⁷⁵.

La descrizione della danza si trasforma in un elogio di quest'arte e delle sue potenzialità figurative che mettono alla prova le potenzialità espressive della poesia stessa. La cura descrittiva cede il passo ad un insistito gusto per l'elencazione dei gesti, e per le figure della similitudine e della metafora, per le quali Marino declina alcuni dei motivi che Rousset riconosce come cifra stilistica del gusto e dell'estetica barocca: l'acqua (e tutti gli elementi ad essa legati) costituisce il termine di paragone per descrivere la sinuosità dei movimenti e la loro *variatio* («Con partimenti sì minuti e spessi Che 'l Meandro non ha tanti riflessi», XCVII, 7-8); il fuoco, invece, esprime la velocità e la leggiadria dei gesti («scorrendo il suol sì come suol baleno Del'aria estiva il limpido sereno», XCVI, 7-8⁷⁶). Ma i due elementi non sono nettamente separati e l'uno fa inclusione nel campo dell'altro, creando immagini ossimoriche:

Fiamma ed onda somiglia e turbo e biscia,
se poggia o cala o si rivolge o striscia (XCVIII, 7-8).

Il più che ampio repertorio di gesti in possesso della danza è direttamente dipendente dalla sua stessa natura mimetica, perché, come spiegava il maestro Rinaldo Corso (ricorrendo significativamente al mito di Proteo, che diventerà figura centrale nel più maturo sentire barocco⁷⁷) la danza (la cui densità semantica è paragonata con insistenza a quella della pittura e della poesia) è in grado di riprodurre ogni atto umano:

[...] mi domandaste quali azioni degli uomini vengano imitate dal ballo. Al che se io volessi rispondere secondo gli Egizi, vi direi in una breve parola, che tutte. Perciò essi

⁷⁵ A proposito di queste ottave Pozzi parla di struttura iconica del significante con la quale Marino avrebbe reso l'idea di misura e al tempo stesso di movimento, quintessenza della danza, cfr. *Adone*, vol. II, pp. 702-703.

⁷⁶ Cfr. anche: «Tien ne' passaggi suoi modo diverso, Come diverso è de' concenti il tuono», C, 1-2; «come più snella alfin che strale o lampo Discorra a salti e cavirole il campo», CIV, 7-8.

⁷⁷ Sulla presenza ossessiva, nella cultura barocca, del mito di Proteo, sul suo impiego e significato, cfr. J. ROUSSET, *La letteratura dell'età barocca in Francia*, cit.

nell'immagine del vecchio Proteo Dio marino (il dicono i poeti che è l'arte di cangiarsi in tutte le forme) figuravano l'ottimo saltatore, il qual può, ciò che vuole, imitare con gli atti⁷⁸.

Il recente dibattito sulla danza e la relativa produzione teorica avevano molto insistito sull'idea dell'imitazione degli affetti e sull'intenzionalità retorica insita nella disciplina, in nome delle quali l'attività di *inventio* del coreografo rivestiva un ruolo di assoluto primo piano. La danza si inseriva nel più ampio dibattito della supremazia delle arti ed i nuovi maestri e teorici, impegnati in un processo di legittimazione della disciplina, avevano identificato l'arte coreica con la quintessenza dell'*actio* retorica. Dalla «nuova generazione di professionisti del ballo, – scrive Pontremoli – la danza è concepita come uno strumento retorico capace al pari della parola, di commuovere gli animi per affascinarli⁷⁹».

Colombo ha dimostrato quanto Marino conoscesse i trattati di cui stiamo parlando, ma rimane da dimostrare quanto egli fosse interessato alla questione teorica e al dibattito sulla dignità delle arti che essi avevano sollevato. Possiamo certo supporre che non rimanesse insensibile di fronte all'insistito paragone che gli autori promuovevano tra danza e poesia: «et è parte di quella [danza] la imitazione, che rappresenta gli affetti dell'animo co' movimenti del corpo⁸⁰».

Nel testo del Marino i valori della misura e dell'ordine (che abbiamo già ricordato) trovano la loro punta nella *geometria meravigliosa* delle piroette finali, dove si realizza la perfezione assoluta di proporzioni e di movimenti, in cui consiste l'aspetto di meraviglia:

Talor le fughe arresta, il corso posa,
indi muta tenore in un istante
e con *geometria meravigliosa*
apre il *compasso* dele vaghe piante,
onde viene a *stampar sfera ingegnosa*
e rota a quella del pavon sembiente.

⁷⁸ RINALDO CORSO, *Dialogo del ballo*, Venezia, Sigismondo Bordogna, 1555, p. 13 r.

⁷⁹ A. PONTREMOLI, *Ballo nobile e danza teatrale*, cit., p. 941. Emanuele Tesauro inserirà la danza tra le argutezze. A proposito della quale dirà: «potendosi poetar danzando, et versificar meglio co' piedi, che con la voce», (*Il cannocchiale aristotelico*, cit. p. 55).

⁸⁰ F. CAROSO, *Il Ballarino*, cit., dalla “Lettera ai lettori”, cc. nn.

[...]

Su 'l sinistro sostiensì e 'n forme nove
l'agil corpo sì ratto aggira intorno
che con fretta minor si volge e move
il volubil paleo, l'agevol torno (CI, 1-6; CII, 1-4).

Le ottave oscillano dal senso metaforico a quello letterale: la geometria, con cui Tersicore conduce i propri passi, genera un'immagine letterale che indica allo stesso tempo la precisione del movimento (i piedi costituiscono letteralmente le due punte di un compasso che disegnano dei cerchi al suolo) e rivela la potenza di visualizzazione plastica della danza. Ancora una volta, poi, come già era successo nel cielo di Mercurio (X canto), l'immagine della sfera ingegnosa riassume la sapienza di Tersicore nel saper condensare con le sue geometriche piroette elementi eterogenei, come ordine e velocità, misura e leggiadria⁸¹.

La reazione unanime degli spettatori è un misto di sospensione e di stupore, a cui però non segue un dono adeguato. Il maggior riconoscimento dell'intera prova di ballo (un prezioso scrittoio d'oro e d'argento) spetta ad Erato, musa della poesia amorosa, con le cui lodi, che sono un inno alla poesia di cui lei è patrona e di cui Marino si fa testimone, si conclude la prima giornata di giochi («Con questo a gloria mia vo' che tu scriva Versi soavi e teneri d'amore», CXII, 1-2).

La lotta

Dopo la gara non canonica del balletto, torniamo, con la lotta, all'interno della norma dei giochi marziali. Ad apertura del secondo giorno dei festeggiamenti, Venere indice questa competizione e stabilisce, secondo l'uso, il dono per il vincitore. Due ottave sono dedicate alla rassegna dei concorrenti, che però, come abbiamo già visto per la gara del tiro con l'arco, non prenderanno parte alla sfida⁸². Tutta quanta la rappresentazione di questa gara, che si distingue in due parti, è disseminata – come ha

⁸¹ Cfr. *Infra*, p. 50 e sgg.

⁸² Cfr. commento di Pozzi, *Adone*, vol. II, pp. 704-705. Rispetto alla prova del primo giorno, però, la rassegna è sicuramente meno dettagliata.

mostrato Pozzi – di modelli classici e delle loro rielaborazioni letterarie successive. Se il VI libro della *Tebaide* di Stazio costituisce la fonte principale di questo episodio del canto (soprattutto della seconda parte), Marino tiene d'occhio anche i già ricordati giochi marziali dell'*Iliade*, dell'*Eneide*, dell'*Arcadia* e dell'*Avarchide*⁸³.

La prova si apre con lo scontro tra due prodigi della natura, Satirisco e Corteccio. I due si equivalgono per i loro strani natali (nato da una driada, ninfa boschereccia, e da un fauno l'uno, dalla corteccia di un albero l'altro) ed il loro aspetto ferino (Satirisco possiede piedi caprini e corna; il contadino Corteccio, è irsuto e forte come un orso: «Ha, come gli orsi istessi, irto e pungente Su 'l petto il pel, grande ogni membro e grosso», CXXI, 5-6). Il fisico del contadino arcadico è descritto come pesante, «ma ben gagliardo e forte» (CXXVI, 5), e la sua forza è paragonata a quella di una trave o di un monte («Quasi duro bastone o grossa trave Parve battesse al satiro la fronte», CXXVIII, 1-2). Più agile ed astuto, invece, «ma di minor fortezza» (CXXVI, 6), è il satiro che «cerca di prevaler sagace e scaltro Con stratagemmi e con cautele al'altro» (CXXVIII, 7-8). Il valore dei due si equivale e il loro scontro viene interrotto, in una situazione di parità, per volere di Venere, che riconosce ad entrambi la vittoria ed i premi (cfr. le ottave CXXXVI-CXXXVII⁸⁴).

La seconda parte della prova, invece, vede il gigante Membronio impegnato prima nella lotta contro Crindoro e in un secondo momento contro Corimbo. I due combattimenti declinano entrambi, con il ricorso a numerose fonti letterarie, l'antico motivo, biblico e classico⁸⁵, dello scontro sproporzionato tra gigante e giovane, secondo il quale il gigantismo smisurato di uno dei due concorrenti è sinonimo della sua forza brutale, spesso superba, mal gestita e necessariamente perdente, mentre la giovinezza dell'altro è accompagnata da una brillante intelligenza e agilità, chiavi per la vittoria⁸⁶.

La tradizione classica aveva celebrato il primato dell'astuzia o dell'esperienza su quello della forza fisica (vedi ad esempio il mito di Ulisse e Polifemo, ricordato anche dal Marino all'ottava CLVII di questo canto); la tradizione cristiana, con l'archetipo di

⁸³ Cfr. *Adone*, vol. II, pp. 704-708.

⁸⁴ Cfr. *Adone*, vol. II, pp. 704-705 per le fonti di questo passo.

⁸⁵ Cfr. *Adone*, vol. II, pp. 705-706.

⁸⁶ La disparità fisica può anche essere rappresentata dalla variante dello scontro tra sprovveduto giovane e astuto vecchio, come nel caso, ad esempio, dello scontro tra Darete e Entello di *Eneide*, V, 363-460.

Davide e Golia, aveva esaltato la fede come sostenitrice dei più deboli nelle situazioni disperate. Il poema cavalleresco, poi, aveva in parte rielaborato le due tradizioni per distinguere, attraverso un linguaggio fisiognomico, la “dirittura” cristiana dall’errore pagano⁸⁷.

Nella contesa tra Crindoro e Membronio l’evidente disparità fisica dei due concorrenti non conduce, invece, all’atteso finale simbolico in cui il personaggio fisicamente “inferiore” vince l’avversario “superiore”: alla inferiorità fisica, tipica del giovane, Crindoro non supplice, infatti, con una superiorità di altra natura che gli permetta di vincere.

La figura di Membronio è modellata sui lottatori descritti nella *Tebaide*, nell’*Avarchide*, nell’*Eneide* e nell’*Arcadia*⁸⁸. Alla sua natura da gigante, «animata piramide rassembra. Sembra torre sensibile e spirante, Sembra viva montagna ala statura» (CXXXVII, 8; CXXXVIII, 1-2), fa eco la superbia e un «temerario orgoglio» (CXXXIX, 1) che durante questo duello non verranno puniti.

Crindoro, da parte sua, è rappresentato come il *giovinetto* imberbe a cui una prima peluria incomincia a segnare le guance⁸⁹, ma il suo attributo distintivo (da cui deriva anche la scelta del nome e su cui il testo insiste a lungo) è rappresentato dalla lunga treccia di capelli biondi, simbolo, non tanto della sua giovinezza ed apparente inesperienza, quanto della sua effeminatezza ed “anti-eroicità”:

Crindor, dal’or del crine, egli ebbe nome,
perché sì bionde e molli e delicate
e sì crespe e sì terse avea le chiome,
ch’auree in vero pareano e non aurate.
E qualor dala forbice, sicome
sogliono a chi si tonde, eran tagliate,
per posseder sì lucido tesoro

⁸⁷ Cfr. ad esempio il combattimento tra il cristiano Tancredi ed il pagano Argante:

È di corpo Tancredi agile e sciolto,
e di man velocissimo e di piede;
sovrasta a lui con l’alto capo, e molto
di grossezza di membra Argante eccede (*G.L.*, XIX, ott. 11, vv. 1-4).

⁸⁸ Cfr. al riguardo *Adone*, vol. II, p. 706 e sgg.

⁸⁹ Cfr. ottava CXLIII.

le compravan le donne a peso d'oro.

Senza accorciarla un lustro ha già nutrita
la bella chioma, ond'è diffusa e lunga
e non è di che culta e ben forbita,
de' più pregiati aromati non l'unga (CXLIV; CXLV, 1-4).

La lunga chioma bionda, tratto distintivo della bellezza femminile, diventa simbolo, nella rappresentazione maschile, di debolezza e perdita di virilità, in cavalieri come Ruggiero e Rinaldo, descritti prigionieri delle loro maghe incantatrici⁹⁰. «Le fattezze leggiadre e sovrumane» (CXLVI, 6) del proprio corpo e il coraggio con cui dimostra di affrontare l'avversario non salveranno Crindoro (definito, contro il *topos* del giovane audace, «debil di forze», CXLVII, 3) dallo scontro con Membronio⁹¹; anzi, proprio il simbolo della sua femminilità sarà la causa materiale della sua poco dignitosa sconfitta:

La treccia d'oro ch'al soffiâr del vento
volava intorno innanellata e sciolta,
era molto al garzon d'impedimento
e gli occhi gli copria tant'era folta;
onde il gigante ala vittoria intento

⁹⁰ Così Ruggiero nell'isola di Alcina:

Umide avea l'innanellate chiome
de' più soavi odor che sieno in prezzo (*O.F.* VII, LV, 1-2);

o Rinaldo nell'isola di Armida:

Egli al lucido scudo il guardo gira,
onde si specchia in lui qual siasi e quanto
con delicato culto adorno; spira
tutto odori e lascivie il crine e 'l manto (*G.L.* XVI, XXX, 1-4).

Fin dalla sua prima apparizione lo stesso l'imbelle Adone sarà accompagnato dall'attributo dei capelli lunghi e curati:

In bionde anella di fin or lucente
tutto si torce e si rincrespa il crine (*A.*, I, XLII, 1-2).

Tanto femminile è il connotato della treccia d'oro del giovane che egli la vende alle donne e come voto, in caso di vittoria, la offre come il bene più grande che possieda. All'ottava CXCI troveremo l'ultima menzione ai capelli di Crindoro, quando Venere gli darà in dono come consolazione degli oli «servanti (disse) a far più molli i crini» (v. 8).

⁹¹ Benchè debil di forze, incontr'a lui
dala voglia è portato audace e pronta,
né senza tema e meraviglia altrui
il coraggioso giovane l'affronta (CXLVII, 3-6).

ebbe pur d'afferrarla agio una volta;
nel'aureo crin la fiera man gli stese
e tanto ne stracciò quanto ne prese (CL).

Lo scontro tra i due si conclude velocemente con un finale poco apprezzato dagli spettatori («Spiacque a ciascun la crudeltà villana Del barbaro feroce e discortese», CLV, 1-2), ed ha inizio una seconda prova, sostenuta dal giovane Corimbo che «di Crindoro è compagno, anch'egli greco, E di stretta amistà legato seco» (CLIII 3, 7-8)⁹². Come l'amico sconfitto anche Corimbo sembra fisicamente inadeguato allo scontro con il gigante Membronio, ma la sua giovane età stavolta è sostenuta da un *vigore acerbo*, dall'audacia e dal coraggio che ne segnano, sul modello del Tideo staziano⁹³, il corpo virile:

tutto callo, tutt'osso e tutto nerbo,
di polpe asciutto e d'animo vivace.
Quadrato ha il corpo e sopra i fianchi stretto,
gli omero larghi e spazioso il petto (CLXI, 5-8).

Nella descrizione dei riti che precedono l'incontro e delle tecniche del "corpo a corpo" Marino si mostra fedele ai suoi modelli letterari. Connota, però, di una certa *vis comica* il confronto fra le stazze dei due combattenti, quando narra dei tentativi di Corimbo di arrivare all'altezza del gigante («Su le dita de' piè Corimbo in alto S'ergetalor, ma non gli arriva al mento», CLXXII, 1-2) o ricorre, per descrivere il fastidio di cui Membronio è vittima, alla similitudine della zanzara, che sostituisce le più canoniche immagini animalesche di leoni ed orsi:

⁹² Si tratta di un cursorio accenno ad un rapporto amicale che risulta del tutto nuovo nel testo. Marino aveva forse in mente la coppia virgiliana di Eurialo e Niso, o quella ariosteica di Medoro e Cloridano? Di Eurialo e di Medoro Crindoro possiede la componente fondamentale della bellezza femminile. Sulla fortuna del motivo e sulle sue diverse riprese e rielaborazioni cfr. MARIA CRISTINA CABANI, *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Napoli, Liguori, 1995.

⁹³ Il magnanimo Tideo lotta contro il gigante Agilleo, nel VI canto della *Tebaide* di Stazio:

[...] Quamquam ipse videri
exiguus, gravia ossa tamen nodisque lacerti
difficiles. Numquam hunc animum natura minori
corpore nec tantas ausa est includere vires (vv. 843-846).

Qual orbo a cui zanzara intorno o pecchia
vola importuna ad infestar la faccia,
ed or nel naso il punge or nel'orecchia,
e più ritorna quant'ei più la scaccia (CLXXIV, 1-4).

Secondo le aspettative lo scontro si conclude con la vittoria del più debole sul più forte, la cui sconfitta plateale accontenta tutto il pubblico e provoca una scena comica:

Cadde con quel fragor che suole al basso
cader smosso dal'onde argine o ponte
e parve apunto che scosceso il sasso
venisse quasi a dirupare un monte.
Tutti a quella ruina, a quel fracasso
segno mostrar d'alta letizia in fronte
e con grido e stupore al riso misto,
favorire applaudendo ognun fu visto (CLXXXV)

Durante la consegna dei doni da parte di Venere ritorna il personaggio di Crindoro, tratteggiato con i connotati della disperazione femminile («Graffiassi il volto e di bel pianto il bagna», CXCII, 5) per mezzo della quale, secondo un *topos* antichissimo del canone femminile, la sua bellezza risulta accresciuta («ed accrescono grazia ala beltate Le chiome polverose e lacerate», CXCII, 7-8).

La scherma

All'ottava CXCIV Venere chiama a raccolta nuovi sfidanti per *tirar d'armi* e *giocar di spada*. Nell'*Iliade*, nelle *Dionisiache* e nella *Tebaide*, già riconosciute fonti del canto mariniano, si parlava di una gara con le spade, presto interrotta, però, o neppure cominciata, perché giudicata troppo pericolosa per il contesto ludico⁹⁴. Come

⁹⁴ Cfr. *Adone*, vol. II, p. 708.

già nota Pozzi, Marino, al contrario dei suoi modelli, si dilunga per più di cinquanta ottave sulla descrizione della prova. «Gli episodi descritti sono due e riguardano due diverse discipline dell'arte della scherma: alle ottave 202-204 del c. XX c'è un combattimento di spada; alle ottave 234-248 ve n'è uno di spada e pugnale⁹⁵». Colombo rintraccia, in questa sezione del canto, accanto ad una terminologia più antica e già utilizzata dagli epici maggiori, una terminologia specialistica e assolutamente nuova per un contesto poetico⁹⁶.

La scherma era diventata, ai tempi del Marino, un passatempo di corte, altamente formalizzato da una serie di norme. Spesso proposta all'interno degli eventi spettacolari, essa aveva il compito di esibire, al riparo dai pericoli del campo di battaglia i valori e i modi della cavalleria. Grazia ed eleganza erano principi ripetutamente stabiliti dai trattati di questa disciplina.

Nel canto XX il carattere spettacolare, innocuo e fortemente ritualizzato del *giocar di spada* consente a Marino di indugiare a lungo su di esso, diversamente da quanto avevano fatto Omero, o Stazio o Nonno di Panopoli⁹⁷. L'inoffensività dei primi duelli è messa in risalto dall'ingresso in campo di Marzio e Guerrino i quali propongono di utilizzare, contrariamente a quanto hanno fatto i combattenti che li hanno preceduti, l'uso di spade affilate e taglienti:

Guerrin sorride e dice: – Altre armature
si convengon che queste a cor virili.

⁹⁵ C. COLOMBO, , *Cultura e tradizione nell'Adone*, cit., p. 104.

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 103-108.

⁹⁷ Il primo duello (tra Esperio e Ugo il fiammingo) è introdotto come una «vaga pugna e nova» (CCII, 7). L'ottava CCIII probabilmente riprende un'ottava dell'*Orlando furioso*, in cui Ariosto descrive il combattimento tra Rinaldo e Sacripante per il possesso di Angelica. Ecco i due passi a confronto:

Or s'inclinano al suol curvati e bassi,
or in men d'un balen levansi in alto,
or fanno innanzi, or tranno indietro i passi,
or son rapidi al giro, or destri al salto (A., CCIII, 1-4).

Fanno or con lunghi, ora con finti e scarsi
colpi veder che mastri son del giuoco:
or li vedi ire altieri, or rannicchiarsi,
ora coprirsi, ora mostrarsi un poco,
ora crescere inanzi, ora ritrarsi,
ribatter colpi e spesso lor dar loco,
girarsi intorno; e donde l'uno cede,
l'altro aver posto immantinente il piede (O.F., II, IX).

Nel testo del Marino ritorna la cifra binaria dell'ottava dell'Ariosto e la ripetizione dell'avverbio temporale *ora*, che distingue la successione temporale dei gesti delle coppie d'avversari.

*Parmi un scherzar da pargoletti o pure
un pagnar da guerrier codardi e vili.
A dirti il ver, meglio amerei provarmi
con la spada di fil che con quest'armi. – (CCXIX, 3-8).*

Venere non accetta la richiesta dei due sfidanti⁹⁸, ma concede loro di togliere i bottoni di sicurezza dalle punte delle armi in modo tale che la contesa diventi più pericolosa. Proprio in virtù di questa accresciuta pericolosità il duello è breve e termina, a differenza dei precedenti, con il ferimento di entrambi i partecipanti, presto curati, però, per intervento di Apollo⁹⁹. Se ogni duello (in tutto ne sono descritti sei) declina un modo diverso di rappresentare la stessa disciplina, l'ultimo incontro, quello tra i romani Cencio e Camillo, incarna l'idea che la società di corte contemporanea ha dell'arte della scherma:

Già di spada e pugnale arman le mani,
d'abito lieve e rassettato adorni
e succinta hanno a studio in su'l farsetto
spoglia di bianco lino intorno al petto.
Ed acciocché de' colpi il segno resti
nela candida tela e vi s'imprima,
dal'un canto e dal'altro e quegli e questi
tinti han di nero i ferri insu la cima (CCXXXIV, 5-8; CCXXXV, 1-4).

⁹⁸ Non vuol Ciprigna che la coppia franca,
che già nova disfida ha messa in piedi,
la festa sua si diletta e lieta,
macchi di sangue e gliel contende e vieta (CCXX, 5-8).

⁹⁹ *Non molto in lungo andò tra loro il gioco,*
né l'un del'altro ebbe la man men presta.
Si serrar tosto insieme i cor di foco
e la mira pigliaro ambo ala testa.
Onde l'assalto lor, *che durò poco,*
si terminò con *azzion funesta*
e passato e squarciato all'improvviso
l'un con l'occhio restò l'altro col viso (CCXXII).

Non sono mortali i colpi che i due maestri di scherma si infliggono («Il colpo è sì leggier, noce sì poco, Che riman dubbio a chi rimira il gioco», CCXLIV, 7-8), e tale è l'abilità e la conoscenza dell'arte che posseggono («Coppia questa di mastri era perfetta, Emuli d'alta stima e di gran fama», CCXXXIII, 5-6), che ad uno spetta in premio la spada appartenuta un tempo ad Enea, e all'altro quella di Camilla («e da Ciprigna in premio e da Bellona Folgorina ebbe l'un, l'altro bisciona», CCXLVI, 7-8). Il modello epico-cavalleresco della spada mitica e portentosa, simbolo dell'eroicità, in Marino subisce un depotenziamento emblematico per la comprensione del ruolo che nell'*Adone* spetta alla nuova cavalleria. I doni segnano un passaggio di testimone tra gli antichi valori epici e la nuova arte cortigiana della finzione di guerra.

La quintana

Venere destina il terzo giorno di festeggiamenti alla quintana, cioè ad una varietà di giostra, di antichissima tradizione, in cui il cavaliere si esercitava contro un bersaglio mobile, costituito dal busto di un cavaliere avente un braccio teso lateralmente (in alternativa il bersaglio poteva essere costituito da un mostro o dalla figura di un saraceno). Se il colpo non fosse stato giusto (cioè piazzato sulla testa del cavaliere meccanico) e veloce, la quintana sarebbe ruotata su se stessa e il braccio avrebbe colpito il concorrente, decretandone la sconfitta¹⁰⁰ [fig. 9]:

Sta coverto di ferro un uom di legno,
con lo scudo imbracciato e l'elmo chiuso,
ch'esposto ai colpi altrui, bersaglio e segno
termina il busto in un volubil fuso
e s'affige ala base e gli è sostegno
forato ceppo e ben fondato ingiuso,
sopra cui, quando avien ch'altri il percota,
agevolmente si raggira e rota (CCLIII).

¹⁰⁰ Per la storia della quintana, che ha origini medievali, cfr. ELENA POVOLEDO *Torneo*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1961, vol. IX; LUCIEN CLARE, *La quintaine, la course de bague et le jeu des têtes. Étude historique et ethno-linguistique d'une famille de jeux équestres*, Paris, CNRS, 1983.

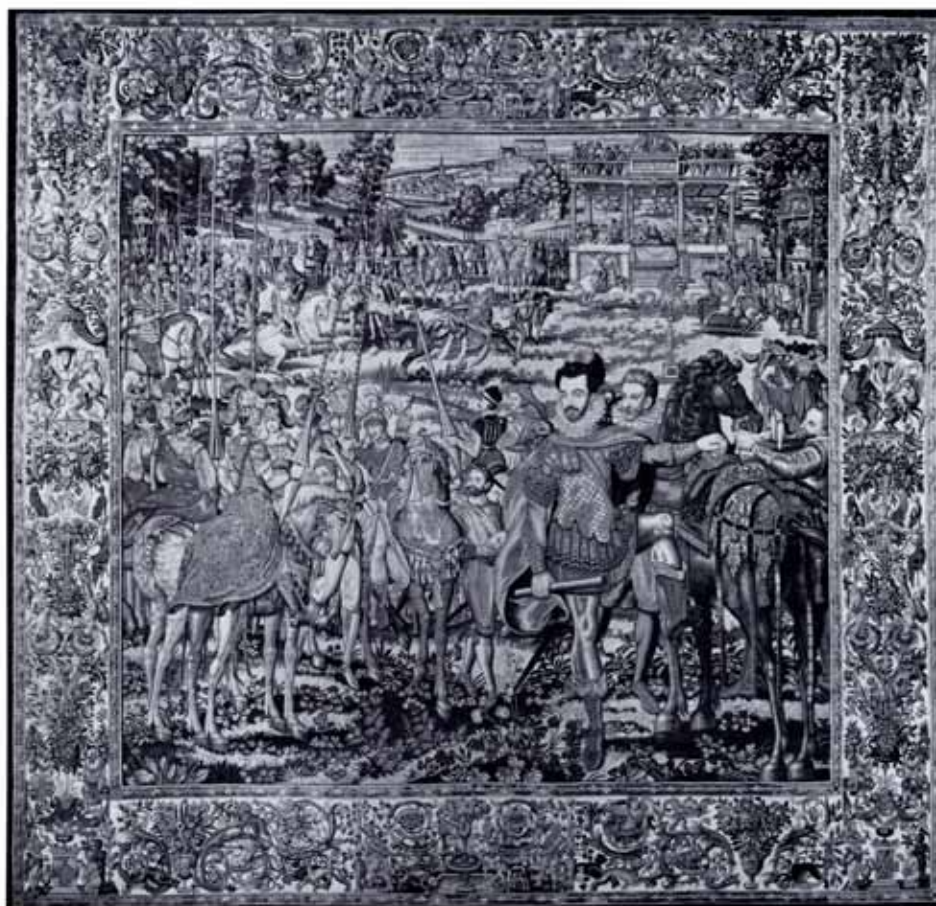


Figura 9: *La quintana di Enrico III*, Arazzo Valois, Firenze Uffizi. Rappresentazione della quintana allestita a Parigi nel 1581 in occasione delle nozze del duca Joyeuse.

Con i nomi di giostra e torneo venivano indicati combattimenti a cavallo o a piedi, alla barriera (cioè all'interno di uno steccato) o in campo aperto; entrambi prevedevano una prova di abilità fisica, concepita all'origine come un'esercitazione militare in tempo di pace. La giostra indicava in particolare un'esibizione singolare di un cavaliere contro un altro cavaliere o contro un bersaglio mobile; il torneo, invece, originariamente era un incontro tra squadriglie di uomini armati, ma in seguito il termine venne usato genericamente per qualsiasi esercizio o competizione cavalleresca, senza distinzione tra la forma singolare e quella collettiva. «Il torneo affonda le sue radici nel rapporto inscindibile fra guerra, regolamentazione giuridica e gioco, proprio della società e della cultura medievali, che concepiscono il duello come espressione

ludica e ritualizzata dei rapporti umani [...]»¹⁰¹). Per questo il torneo e la giostra sono forme di cerimonialità cortese da sempre legate alla dimensione teatrale e associate al trionfo del principe.

Fin dalla loro origine lo svolgimento di questo tipo di competizioni prevedeva, accanto al duello vero e proprio, un'importante sezione dedicata alla parata di vesti, imprese, armi e livree con cui i contendenti scendevano nella lizza. «Il mostrarsi in campo chiuso adorni delle insegne familiari era, per i membri del ceto dirigente nelle città del tardo medioevo, un sicuro elemento di prestigio, una via al consenso popolare, un modo di intimidire gli avversari e di rafforzare ed entusiasmare i propri partigiani¹⁰²». In quest'ottica le entrate solenni (i cosiddetti trionfi dei principi) costituivano un'occasione spettacolare molto affine al torneo e col passare dei decenni sempre meno distinguibile, sia nel concetto che nella forma, da esso.

Nella prima metà del Cinquecento il carattere sportivo-militare dei tornei e delle giostre non è ancora sparito, ma con la fine del secolo e l'inizio del Seicento le manifestazioni cavalleresche si adeguano al nuovo gusto spettacolare e il combattimento, che dovrebbe costituire il fulcro dell'esibizione, passa ad essere un momento secondario, spesso addirittura dimenticato e trascurato dalle cronache delle feste, sempre più concentrate sull'elemento scenografico della parata. Lo spettacolo viene affidato al complesso apparato, composto dai ricchi abiti e dalle livree, dalle divise impresse sugli scudi, dai cartelli di sfida (spesso scritti da importanti poeti di corte), dalle macchine allegoriche e dai cavalli rivestiti di preziose bardature.

Nella forma del *tournoi à thème*, che costituirà un tardo esito del torneo medievale, la selva di immagini e di allegorie, che fanno da cornice ad un combattimento ormai del tutto simulato, sarà al servizio di una trama poetica preordinata che sorreggerà l'intero evento. Un altro esito estremo del torneo sarà rappresentato dalla cosiddetta opera-torneo, praticata soprattutto in Italia, che consisterà in uno spettacolo in cui al melodramma verrà unito l'armeggiare¹⁰³.

¹⁰¹ A. PONTREMOLI, *Il teatro dell'arcano: ritualità civile e cerimonia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., p. 10008.

¹⁰² FRANCO CARDINI, *Il torneo nelle feste cerimoniali di corte*, in «Quaderni di teatro», VII, (1984), n. 25, p. 14; cfr. sulla questione anche E. POVOLEDO, *Le théâtre de tournoi en Italie pendant la Renaissance*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, a cura di Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1964.

¹⁰³ Cfr. C. MOLINARI, *Le nozze degli dei*, cit.; R. STRONG, *Arte e potere*, cit.; A. PONTREMOLI, *Il teatro dell'arcano*, cit. Un altro esito secentesco dell'antico torneo – sostiene Molinari – sarà costituito

Sul finire del Cinquecento la quintana e le prove equestri analoghe ad essa, pur essendo – come abbiamo visto – sempre più eclissate dall'elemento spettacolare, non cessano mai del tutto di esistere. Nella descrizione ufficiale delle feste fiorentine organizzate nel 1600 in occasione delle nozze di Maria de' Medici con Enrico IV si racconta di una corsa al saracino organizzata dal nobile Riccardo Riccardi nel giardino della propria residenza:

Ma allora dietro a trombe sonanti ne venne sovra un gran carro adornato uomo cantando in vestimento grande e magnifico, che coronato d'alloro rappresentò il Poliziano, poeta cantore dei fiorentini giuochi¹⁰⁴, conducendo quivi dopo di sé cinque cavalieri sperimentati nell'esercizio dell'armeggiare: *gioco ora quasi disusato e già in Firenze frequentatissimo*. Egli poi che ebbe la loro introduzione davanti alla regina su 'l suono cantata, accompagnato da armonia di strumenti rispondenti di sopra gli alberi, si dipartì. Et essi in vaghi abiti, e con vari ornamenti, secondo l'uso antico, vestiti di calza intera, in persona stietta [sic], a uno a uno, partendo dalle mosse, sedenti in sella, a mezzo il corso drizzandosi su le staffe, mettendo lor lance in resta, corsero al saracino, e premi appresso ne ricevertero secondo il merito¹⁰⁵.

La quintana appare agli occhi di Michelangelo Buonarroti il Giovane (autore della relazione appena citata) un fatto inusuale nella Firenze secentesca, ormai abituata a ben più sofisticate forme spettacolari. La cronaca dei festeggiamenti del 1600, infatti, solitamente generosa di dettagli e particolari, si fa sintetica nella descrizione della serie di spettacoli offerti dal Riccardi, e della quintana non si leggono né le peripezie della prova, né i nomi dei vincitori. **[fig. 10]**

dall'opera-torneo, cioè da quello spettacolo «in cui al melodramma viene unito l'armeggiare», giocato all'interno del teatro, con il ricorso alla tecnologia teatrale. Ora tutte queste forme spettacolari, pur divergendo per la struttura, sono accomunate dalla stessa funzionalità culturale ed ideologica.

¹⁰⁴ Qui probabilmente l'autore del testo si riferisce alle *Stanze per la giostra*, per il cui contesto storico e culturale cfr. FRANCESCO BAUSI, *Introduzione*, in ANGELO POLIZIANO, *Poesie volgari*, a cura di F. Bausi, Manziana (Roma), Vecchierelli, 1997.

¹⁰⁵ M. BUONARROTI IL GIOVANE, *Descrizione delle felicissime nozze Della Cristianissima Maestà di Madama Maria Medici*, cit., p. 10v.



Figura 10: Anonimo, affreschi della *Festa in onore di Maria de' Medici nel giardino di Valfonda. Il carro di Poliziano e la giostra del Saracino*, primo decennio XVII sec., Palazzo Giuntini di Valfonda, Sala degli Stucchi

Per perpetuare il progetto encomiastico che la festa barocca realizzava attraverso i suoi codici espressivi, le relazioni festive ricostruivano minuziosamente l'insieme degli elementi che costituivano l'allegoria, passando in rassegna le lunghe parate trionfali, riproponendone l'esatto ordine di svolgimento (la successione dei personaggi di una parata, ad esempio, era specchio della gerarchia sociale), mostrandone la varietà compositiva e la magnificenza¹⁰⁶. Ecco cosa si legge, ad esempio, nella descrizione delle feste fiorentine del 1608:

¹⁰⁶ Con il suo sguardo retrospettivo, leggendo le relazioni delle feste passate e assistendo a nuovi eventi spettacolari, Ménestrier individua nell'ordine, nella magnificenza e nella varietà i tre principi imprescindibili per la realizzazione di una parata trionfale:

Quant à l'ordre, il depend de la nature de la pompe, qui peut avoir certains rangs réglés et déterminés, qui sont de la fonction des maîtres des cérémonies [...]. La magnificence paraît en la richesse des habits, parures des chevaux, beauté des armes, machines, nombre des esclaves et des pages [...]. La variété est la chose principale à laquelle il faut s'appliquer dans la direction des pompes, et comme l'uniformité des couleurs d'une quadrille fait une des beautés de ces fêtes, la diversité de tout le reste les rend plus agréable (*Traité des tournois*, cit., pp. 46-47).

Mentre s'eran fatte queste cerimonie, s'era mossa la pompa della cavalcata con quest'ordine. Primi erano i Trombetti, e quei della città, e quei che aveva condotto seco S.A. Seguivano i Mazzieri del Senato fiorentino a cavallo, vestiti di rosso, con le mazze d'argento. Dopo questi venivano i Paggi, prima quelli che ch'avevano servito l'Arciduchessa per viaggio, con livrea verde, e poi sopra nobil cavallo quei del Gran Duca e del Principe con livrea rossa, questi di teletta, e quelli di velluto ricamato l'uno e l'altro d'argento e paonazzo [...] ¹⁰⁷.

La rassegna ripetitiva, di cui il brano riportato si fa carico, costituisce una costante strutturale in questo tipo di produzione letteraria, tutta intenta a riproporre i numerosi elementi che costituiscono il linguaggio della festa incentrato nel momento della parata. Una giostra fu organizzata anche in occasione delle feste di Place Royale, dove, il terzo giorno, i numerosi cavalieri dovettero misurarsi nella corsa della *bague* ¹⁰⁸, di cui De Rosset lascia una brevissima descrizione al termine del suo lungo romanzo.

La descrizione preliminare dei vari partecipanti è una caratteristica invariabile di tutti i giochi descritti nel XX canto dell'*Adone*. A differenza, però, delle gare precedenti, la quintana permette al Marino di inserire un corredo variopinto di elementi costituito anche dalle moderne divise, livree e imprese, fino ad ora non comprese. Così l'ultima gara dei tre giorni di festeggiamenti si trasforma, vedremo, in una sfilata di colori, immagini, motti, al cui paragone la narrazione della prova atletica vera e propria, fisicamente ridotta ad una o due ottave (contro le cinque o sei descrittive che introducono ogni concorrente), risulta un elemento secondario ¹⁰⁹:

Bella è la vista a meraviglia e lieta,
varia la gente e l'*abito diverso*.

Chi scopre nel *vestir* gioia secreta,

¹⁰⁷ *Descrizione delle feste fatte nelle nozze de' Serenissimi Principi di Toscana D. Cosimo de' Medici e Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria*, Giunti, Firenze 1608, la citazione è tratta da p. 7.

¹⁰⁸ La corsa della *bague* (corsa dell'anello) è una prova equestre che consisteva nel tentare di infilare con la lancia un anello sospeso in aria.

¹⁰⁹ Addirittura la descrizione della prova della quintana manca del tutto per gli ultimi tre concorrenti (tre rappresentanti della casa Savoia) a cui Marino accenna in questo modo:

Così dicea Minerva e ben di quanto
parlato avea veraci erano i detti,
perch'altamente ale lor prove intanto
posto avean fin gli armeggiatori eletti (CCCLXVII, 1-4).

chi tacendo si duol d'amor perverso.
Chi *cifra* ha d'or su l'armi e chi di seta,
altri in prosa alcun *breve* ed altri in verso.
Ciascuno o nel *colore* o nel'impresa
al'amata bellezza il cor palesa (CCLVI).

Nelle ottave proemiali del XIV canto, intitolato *Gli errori*, Marino polemizzava sul senso che le parate avevano assunto nelle manifestazioni festive contemporanee. L'accusa era rivolta al sempre più diffuso malcostume di ricorrere, nelle guerre, alle pericolose ed inaffidabili truppe mercenarie, digiune di qualsiasi valore militare¹¹⁰, mentre i nuovi rappresentanti della cavalleria, invece di misurarsi sui campi di battaglia, erano intenti a sfoggiare gli antichi ornamenti cavallereschi, soltanto durante i tornei, per guadagnare l'amore delle fanciulle e l'ammirazione degli spettatori:

Deh come fatta è vile a' nostri giorni
la milizia ch'un tempo era sì degna.
Non manca già chi ben cavalchi e giostri
né chi con leggiadria l'asta sostegna.
Non vi manca guerrier ch'armato mostri
sovravesta superba e ricca insegna,
non già per acquistar nel mondo fama
ma sol per farsi noto a colei ch'ama.

Vie più *si studia in cittadina piazza*
tra lieti palchi e ben ornate schiere
a far dove si scherza e si sollazza
fregi e divise al popolo vedere,
che sotto grave e ruvida corazza
in campo ad assalir squadre guerriere
e dimostrarsi in alcun gran conflitto

¹¹⁰ E con abuso tal son tralignati
Dala virtù, dala prodezza antica
Che, sol rubando e violando, al fine
son le guerre lor fatte rapine, (XIV, VI, 5-8)

più con ardir che con vaghezza invitto (XIV, I-II).

La lunga gestazione di cui l'*Adone* è frutto e l'enorme mole del poema impediscono di confidare nella coerenza di un disegno etico-morale che sottenda l'opera dall'inizio alla fine, ma, al di là di ogni altra considerazione, il confronto fra i due canti ci riporta alla natura "moderna" della parata che il poeta si accinge a descrivere nel XX canto. Il codice festivo, a cui Marino si ispira, offre il pretesto e crea il contesto per inserire a piene mani il contenuto simbolico delle vesti e delle armi dei singoli concorrenti, così come qualche anno dopo Ménestrier scriverà nel suo trattato sui tornei:

On porte des devises, qui sont des expressions ingénieuses de quelque passion secrète. Enfin ce sont ces fêtes, qui ont fait naître les livrées, les chiffres, les armoiries, et les devises, qui ont des sens si mystérieux. La livrée les exprime par des couleurs, le chiffre par des caractères, le blason par des figures de couleurs déterminées et la devise par l'application d'une propriété naturelle de quelque corps sensible à quelque qualité morale¹¹¹.

L'ottava con cui Marino introduce i concorrenti della quintana riecheggia un passo dell'*Orlando furioso*, in cui Ariosto, sensibile anch'egli alle pratiche sociali contemporanee, accenna all'effetto scenografico dei costumi dei cavalieri impegnati in una giostra organizzata nella città di Damasco. Il poeta ferrarese si affretta a specificare che i giostranti si servono di un linguaggio simbolico per esprimere i loro sentimenti amorosi e che tale usanza ha un'origine occidentale e francese in particolare:

Chi con colori accompagnati ad arte
letizia o doglia alla sua donna mostra;
chi nel cimier, chi nel dipinto scudo
disegna Amor, se l'ha benigno o crudo.
Soriani in quel tempo aveano usanza
d'armarsi a questa guisa di Pontente (XVII, LXXII, 5-8; LXXIII, 1-2).

¹¹¹ C. F. MÉNÉSTRIER, *Traité des tournois*, cit. p. 227.

A differenza dell'Ariosto, Marino svilupperà minuziosamente il contenuto simbolico della parata che precede la quintana, dando voce ad un codice comunicativo che non è prerogativa delle sole feste (anche se di queste è una componente essenziale), ma che appartiene a tutta quanta la società contemporanea, ne permea numerosi ambiti, pubblici e privati, interessa l'arte come la letteratura. Fin dall'antichità, ci dice Giovio, l'epica ha utilizzato il linguaggio simbolico delle imprese, dei colori, delle insegne: «Non è punto da dubitare che gli antichi usarono di portar cimieri e ornamenti negli elmetti e negli scudi, perché si vede chiaramente in Vergilio, quando fa il catalogo delle genti che vennero in favore di Turno contra i Troiani nell'ottavo dell'*Eneida*¹¹²».

Ariosto aveva intarsiato il suo romanzo cavalleresco di un linguaggio simbolico che godette di enorme fortuna, grazie anche all'operazione svolta dai commentatori come il Dolce, il Toscanella, ed il Lomazzo¹¹³. Eroi ed eroine del *Furioso* indossavano abiti i cui colori e disegni rispondevano ad una grammatica di significati simbolici derivata in parte dalla tradizione precedente e che divenne paradigmatica per quella successiva. Marino riprende questo codice in un contesto pacifico, e trasforma la quintana in un mosaico di simboli di varia natura, ma equivalenti per la cultura del Rinascimento (*abito diverso, cifra, breve, colore, impresa*¹¹⁴), con cui dà vita, nelle pagine del poema, a più complesse allegorie.

In tutto i concorrenti sono ventotto, raggruppati in due diverse categorie: i primi cinque, Sidonio (CCLVII), Alabrano (CCLXVI), Floridauro (CCLXXIX), Rosano (CCLXXIX) e Montauro (CCXCI), appartengono interamente alla favola dell'*Adone*, nel senso che fanno parte della storia del poema o sono personaggi di pura invenzione¹¹⁵; dopo di loro sfilano diciotto cavalieri romani, detta la compagnia del fuoco (CCCV), con la quale «sono adombrate molte famiglie principali d'Italia¹¹⁶», poi Niccolò Ludovisi (CCCXXVIII), «nipote di papa Gregorio il decimoquinto, congiunto ultimamente in matrimonio con la Gesualda, principessa di Venosa», Sergio Caraffa (CCCXXXIV)

¹¹² PAOLO GIOVIO, *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, a cura di Maria Luisa Doglio, Roma, Bulzoni, 1978, p. 35.

¹¹³ Ancora indispensabile per il lavoro di ricognizione testuale il saggio di ABD-EL-KADER SALZA, *Imprese e divise d'arme e d'amore nell'Orlando furioso*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXXVIII (1901), pp. 310-363; per la fortuna emblematica dell'Ariosto cfr. PAOLA BAROCCHI, *Fortuna figurativa dell'Ariosto nella trattatistica figurativa*, in *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984.

¹¹⁴ Cfr. ottava CCLVI.

¹¹⁵ Per Sidonio cfr. *Infra* p. 107 e sgg.

¹¹⁶ Dall'allegoria premessa al XX canto; cfr. *Adone*, vol. I, p. 1255.

«prencipe di Stigliano», ed i tre figli di Carlo Emanuele di Savoia (CCCLIII), di cui «l'uno è detto Doresio dalla Dora, fiume del Piemonte; l'altro Alpino dalle Alpi, presso alle quali è il dominio di que' prencipi; il terzo Leucippo, che vuol dire cavallo bianco, il quale è la divisa antica di quelle altezze¹¹⁷».

L'impianto stilistico della descrizione dei ventotto cavalieri rimane immutato pur nel passaggio dai cinque personaggi di invenzione ai successivi personaggi storici: prima ci viene presentata l'immagine della persona e poi quella del suo cavallo. Cambiano, tra il primo ed il secondo gruppo di personaggi, il valore narrativo e l'intento letterario con cui Marino li fa sfilare. Costruiti per giustapposizione di simboli, che rispondono ad una rigida grammatica, i cinque personaggi iniziali non sono altro, vedremo, che figure di memoria in stretta relazione con il modello epico e con quello cavalleresco; il resto dei personaggi risponde ad un intento puramente encomiastico dichiarato fin dalle righe dell'allegoria.

I primi due cavalieri, Sidonio e Alabruno, esemplificano alla lettera la premessa fatta all'ottava CCLVI: ciascuno dei due «al'amata bellezza il cor palesa», ma mentre il primo, amante riamato, «scopre nel vestir gioia secreta», il secondo, rifiutato dalla donna, «tacendo si duol d'amor perverso». Gli altri tre personaggi smentiscono la premessa fatta nell'ottava, ma aderiscono ad un altro codice con cui Marino, vedremo, sta dialogando.

Sidonio, protagonista insieme a Dorisbe del già ricordato XIV canto, è un personaggio noto, di cui il lettore già conosce la travagliata storia e il faticoso successo finale, meritato premio per la sua arditezza e il suo ingegno:

Sidonio in campo è il primo a comparire,
Sidonio dico, il genero d'Argene,
*l'accorto amante il cui felice ardire
meritò d'ottener l'amato bene.*
Ma mentre tutto intento a ben ferire
già con la lancia in punto oltre ne viene,
dala sua donna, ch'è sul palco assisa,

¹¹⁷ *Ibidem*; i tre Savoia sono Vittorio Amedeo, Tommaso, Emanuele Filiberto.

con altr'armi è ferito e d'altra guisa (CCLVII).

Le sue divise sono azzurre e d'argento, cosparse di pietre preziose color del mare (zaffiri, turchesi, acquemarine e berilli), indossa una corazza d'argento, dalla spalla gli pende una fascia cerulea di seta e al braccio destro porta un laccio intrecciato con i capelli biondi dell'amata (cfr. CCLVIII-CCLIX). Nel XIV canto Sidonio e Dorisbe si erano contrapposti in campo l'uno di fronte all'altro anche nella scelta dei colori delle armi: nere per uno, a rappresentare, come la tradizione epico-cavalleresca insegnava, la disperazione d'amore, riassunta nel motto «Assai più che gli arnesi ho nero il core» (XIV, CLXXVI, 8); bianche per l'altra, a testimoniare la purezza del suo sentimento e la sua indiscussa fedeltà anche nella disgrazia («Pari al candor del'armi è la mia fede»)¹¹⁸.

La contrapposizione cromatica del XIV canto cede il posto ad una totale identificazione delle vesti dei due giovani, segno adesso della piena corrispondenza dei loro sentimenti e della realizzazione sociale del loro amore:

Perché Dorisbe azzurra usa la veste,
veste anch'egli l'azzurro e l'usa e l'ama
e l'auree fila in quel cordon conteste
son dele chiome pur dela sua dama.
Con piume d'or quel fanciullin celeste,
quel *nudo arcier ch'Amore il mondo chiama*,
sovra la rota di Fortuna assiso
porta nel'elmo e nelo scudo inciso (CCLX, 5-8).

Sulle armi Sidonio porta impresso l'emblema che rappresenta la sua nuova condizione di felice amante, che per amore ha sfidato la sorte e per la sua audacia è stato premiato (*felice ardire che meritò l'amato bene*). L'immagine della ruota della Fortuna

¹¹⁸ *Infra*, p. 111 e sgg. Nella letteratura epico-cavalleresca i precedenti di cavalieri vestiti di nero per disperazione d'amore si moltiplicano; sicuramente uno degli esempi più memorabili è quello di Orlando nel *Furioso*, che, dopo aver sognato la disperazione di Angelica nell'ottavo canto, «portar volse un ornamento nero; E forse acciò ch'al suo dolor simigli» (*O.F.*, VIII, LXXXV, 5-6).

sovrastata dal dio Amore¹¹⁹ sostituisce la vecchia impresa dell'olmo e della vite, di ascendenza catulliana, con cui il cavaliere, nel canto XIV, aveva figurato la propria disgrazia amorosa¹²⁰.

In sella ad un cavallo baio «di fattezze assai ben fatte» (CCLXII, 1), alla cui descrizione Marino dedica quasi tre ottave (CCLXI-CCLXIII), Sidonio conduce una discreta gara senza eccellere per bravura. Più che per il risultato ottenuto nella quintana, Venere lo premia per la fedeltà che egli ha dimostrato a lei e al figlio Amore e per l'ardire che ha avuto nel perseguire il proprio intento amoroso:

e benché 'l premio è d'una botta sola,
Vener, che molto il suo fedele apprezza,
col dono *avantaggiato il riconsola*
d'un fornimento pien d'alta ricchezza,
guernigion da destrier superba e bella
con testiera e groppiera e fascia e sella (CCLXV, 3-8).

Dopo Sidonio è il momento di Alabruno, la cui figura rappresenta in ogni dettaglio le sventure d'amore. Di lui si dice infatti, all'ottava CCLXVIII, che è stato rifiutato e schernito dalla bellissima e vezzosa Adamanta che ha disprezzato i tratti fisionomici poco nobili del pretendente.

¹¹⁹ Cfr. quanto il cavaliere aveva detto delle proprie disgrazie ad Adone utilizzando la stessa immagine della ruota della fortuna nel canto XIV:

Sidonio, de' Fenici unico erede
son io, che salsi ala gran rota in cima;
ma caddi in breve e i fior del mio gioire,
mireso, si seccaro insu l'aprire» (CXCVI, 6-8).

Con la stessa immagine cerca di consolarlo Adone:

Però fate buon cor, ché, com'io spero,
la gran rota a girar non andrà molto.
Figlie son del dolor le gioie estreme
e del frutto del riso il pianto è seme (CCCXIV, 5-8).

¹²⁰

Su l'elmo, somigliante al'altre spoglie,
di dilicata e nobile scultura
sorge d'un olmo vedovo di foglie,
schiantato i rami, la divisa oscura,
che, mentre amica vite in braccio accoglie
con vicende d'appoggio e di verdura,
fulmine irato il bel nodo recide
e i suoi dolci imenei rompe e divide (XIV, CLXXVII).

Cfr. la nota relativa nel commento di Pozzi, *Adone*, vol. II, p. 558.

Definito *saracin di Tarso* (CCLXVI, 1), egli richiama alla memoria i pagani dei romanzi di cavalleria. La sua corazza e la divisa sono nere (cfr. CCLXVI, 1), la cotta è cosparza di serpenti d'argento (cfr. i versi. 3-4 della stessa ottava) a simboleggiare il veleno d'amore. Alla brillantezza delle armi di Sidonio Alabrano (in realtà il nome del concorrente viene rivelato soltanto alla fine dell'intera descrizione, quasi a sigillo della lunga rappresentazione visiva¹²¹) contrappone la cupezza delle proprie armi:

Con l'asta in pugno è nel'agon comparso,
che pur di negro in cima ha la bandiera;
sul sinistro galon curva la storta
e 'l turcasso con l'arco al tergo porta (CCLXVI, 5-8).

Sulle armi porta, come Sidonio, un emblema che parla della propria condizione amorosa («Passato un cor d'acuto strale e crudo Ha per cimier la cappellina bruna», CCLXVII, 1-2); lo scudo, ricoperto di foglie d'acciaio e a forma di luna non piena, non mostra nessun disegno («né color v'ha né v'ha pittura alcuna», CCLXVII, 6), ma soltanto una scritta bianca che recita: «O morte, L'anima senza corpo, o miglior sorte» (7-8). Le vesti del saraceno raccontano la sua storia passata, mentre il motto ne dichiara l'intento futuro: o morire (in un campo che è però quello innocuo della quintana) o incorrere in una sorte migliore, che consiste nell'ottenere l'amore della vezzosa Adamanta.

L'emistichio «anima senza corpo» sembra vada ben oltre il solo specificare la natura fisica della morte invocata da Alabrano; esso sembra costituire anche un segnale di riconoscimento del codice espressivo con cui Marino sta qui dialogando. Tale impressione sarà in seguito rafforzata dallo sfilare dei successivi tre personaggi. Lo scudo di Alabrano porta impresso un motto che non è accompagnato— specifica il poeta — da nessun disegno (cfr. il già citato verso 6 dell'ottava CCLXVII).

Dettaglio apparentemente secondario, esso assume in realtà un certa rilevanza se confrontato con una questione centrale nella trattatistica rinascimentale sulle imprese. Nel suo *Dialogo delle imprese militari e amoroze* Paolo Giovio, per primo, aveva cercato di dettare alcune norme per la creazione delle imprese, individuando cinque

¹²¹ Cfr. CCLXIX, 5-8: nel nome è contenuto il colore delle vesti del saraceno.

regole che divennero la pietra di paragone per tutta la trattatistica successiva¹²². La prima di queste condizioni richiedeva agli impresisti di rispettare nell'invenzione la «giusta proporzione tra anima e corpo», intendendo con anima il motto dell'impresa, e con corpo il suo disegno¹²³. Da allora in avanti le riflessioni poste da Giovio, e la stessa terminologia tecnica da lui adottata, divennero elementi imprescindibili per gli autori successivi: le parole *anima* e *corpo* riempiono le pagine di trattatisti come Ruscelli, Tasso, Bargagli, Tesauro, che continuamente si interrogarono sul rapporto tra parole e immagini e sulla necessità della presenza delle une e delle altre per dare vita ad una perfetta impresa¹²⁴.

Era possibile pensare ad un'impresa che fosse composta soltanto dalla parte letteraria o viceversa soltanto da quella figurativa? Le risposte alla domanda furono numerose. Lo stesso Giovio, che parlava di necessaria «giusta proporzione d'anima e corpo» e sosteneva che «mancando o il soggetto all'anima o l'anima al soggetto» l'impresa non sarebbe riuscita perfetta, non mancava di offrire un esempio di impresa senza figura proprio in apertura del suo trattato:

[...]Cesare Borgia, Duca di Valentinois usò un'*anima senza corpo*, dicendo *Aut Caesar aut nihil*, volendo dire che si voleva cavar la maschera e far prova della sua fortuna. Onde, essendo capitato male e ammazzato in Novara, Fausto Maddalena romano disse ch'il motto si verificò per l'ultima parte alternativa con questo distico:

Borgia Caesar erat factis et nomine Caesar.
*Aut nihil aut Caesar dixit, utrumque fuit*¹²⁵.

Di fronte alle riflessioni promosse da Giovio e così a lungo riproposte e rimaneggiate nella lunga storia della trattatistica sulle imprese, che, ai tempi in cui Marino scriveva il poema, era ormai matura e articolata, il sospetto che lo scudo di Alabruno faccia appello a questo codice espressivo ed in particolare ad una questione

¹²² P. GIOVIO, *Dialogo*, cit., p. 37.

¹²³ *Ibidem*, pp. 37-38.

¹²⁴ GIROLAMO RUSCELLI, *Le imprese illustri*, Venezia, Francesco de Franceschi Senese, 1574; SCIPIONE BARGAGLI, *Dell'imprese*, Venezia, Francesco de Franceschi Senese, 1594; TORQUATO TASSO, *Il Conte overo de l'imprese*, in *Dialoghi*, a cura di Giovanni Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998; EMANUELE TESAURO, *Idea delle perfette imprese*, a cura di Maria Luisa Doglio, Firenze, Olschki, 1975. Per una breve storia della questione del rapporto tra parola e immagine nell'impresa cfr. di M. L. DOGLIO, *Introduzione*, alla suddetta opera di Tesauro.

¹²⁵ P. GIOVIO, *Dialogo*, p. 38.

così centrale si fa assai forte. *L'anima senza corpo* è al tempo stesso la morte, invocata dal saraceno, ma anche la natura manchevole dell'impresa creata da Marino, la quale presenta solo il motto senza né *color*, né *pittura alcuna*¹²⁶. Questa ipotesi acquisterà forza se confrontata con il trattamento che Marino riserverà a Floridauro, Rosano e Montauro.

La figura del saraceno vestita di nero e rifiutato dall'amata, che riecheggia personaggi letterari come il Mandricardo dell'*Orlando furioso*, si compone di altri dettagli che fanno di lui una figura topica. Il suo primo cavallo, nero come lui, animato dal suo stesso animo furioso e violento, sarà la causa del suo iniziale fallimento nella prova della quintana («È sì rapace e violento il moto, Ch'agio non ha d'arrestar pur la lancia, Perde l'incontro e fa l'arringo ir voto», CCLXXIII, 2-4). Il secondo cavallo, invece, dalle fattezze più gentili («Questo del'altro è men carnoso e grande», CCLXXV, 1), dal manto biondo (cfr. CCLXXV, 5), permette ad Alabrundo di portare a termine la prova, mettendo a segno un bel colpo:

Vi salse il moro e, del'error commesso
tutto stizzoso, un'altra lancia tolse
e di meglio colpir fermo in sestesso,
contro il facchin le redine gli sciolse;
e 'infin al pugno al fin la ruppe in esso
e tra 'l visale e la nasella il colse;
e senon che strisciò raschiando il segno,
del primo pregio il colpo era ben degno (CCLXXVII).

Il risultato della prova atletica di Alabrundo non è eccellente, ma, come per Sidonio, Venere provvede a consegnargli un dono di consolazione che è misurato sui suoi risultati in campo amoroso e non su quelli della gara appena sostenuta. Proprio in relazione ai suoi insuccessi amorosi il premio riservato ad Alabrundo sarà di minor valore rispetto a quello del concorrente precedente:

¹²⁶ Oltre all'identità linguistica dell'emistichio di Marino con quanto affermato da Giovio per l'impresa di Cesare Borgia, non passa inosservata l'identità della costruzione avversativa del motto proposto dal poeta dell'*Adone* con il motto ricordato da Giovio.

in pegno di conforto ai pensier mesti

un paio riportò di ricchi sproni (CCLXXVIII, 5-6).

I colori delle vesti e gli emblemi rappresentati sulle armi concorrono a costruire due personaggi speculari che sono immagini parlanti e allegorie di due condizioni amorose contrapposte. La stessa imprecazione di Alabrundo, di fronte all'insuccesso della prova della quintana, rimette sospettosamente in gioco gli elementi della Fortuna e dell'Amore che avevano costruito il felice emblema di Sidonio («– Ancor tu contro me, Fortuna ria, (Disse) congiuri? Amor non solo basta», CCLXXIV, 5-6).

A queste prime due figure seguono altri tre personaggi che narrano una vicenda *d'armi* (non più amorosa) e che costituiscono, vedremo, un altro binomio oppositivo:

Floridauro e Rosano eran duo pegni
d'una portata insieme al mondo nati
e pargoletti ereditaro i regni
de' Caspi alpestri e de' Rifei gelati.
Ma poi per colpa di duo servi indegni,
che già dal morto re furo essaltati,
a tradigion del regio scettro privi
n'andaro orfani un tempo e fuggitivi.

Cresciuti in forze e pervenuti agli anni
mossero l'armi intrepidi guerrieri
e vendicaro i ricevuti danni
e racquistaro gli usurpati imperi (CCLXXIX, CCLXXX, 1-4).

I due fratelli, principi di due regni collocati in un proverbiale settentrione, si presentano come un unico personaggio, accomunati sia dalla tribolata, ma ormai risolta, vicenda ereditaria (affiorano alla memoria altrettanti personaggi epici e cavallereschi usurpati ingiustamente dei loro regni¹²⁷), che dalle divise indossate e dal risultato conseguito durante la prova atletica.

¹²⁷ Un esempio noto è quello dei fratelli Marfisa e Ruggiero nell'*Orlando furioso*.

I due indossano abiti verdi a significare la loro giovane età («qua ne veniano i giovinetti alteri», CCLXXX, 6), cosparsi di soli d'oro, simbolo del loro riacquistato potere temporale: «e del color del'erbe e dele foglie Sparse di soli d'oro avean le spoglie» (CCLXXX, 7-8). Ciascuno dei due porta impressa sulle armi un'impresa che, unita all'altra, narra la loro alterna fortuna: «Ambo egualmente di due belle imprese Fanno al'elmo ornamento ed al pavese» (CCLXXXI, 7-8).

Se nel caso delle armi di Alabruno l'appello al codice delle imprese era stato fatto con la dichiarazione dell'assenza del disegno, con Filauro e Rosano il canone è dichiarato e rispettato pienamente: le loro imprese, infatti, sono composte sia di *anima* che di *corpo*.

Nel'una è un sole a cui velar la luce
tenta vil nube e ricoprir la faccia;
– Ingrata al genitor che la produce –
dice il cartiglio che lo scudo abbraccia (CCLXXXII, 1-4)¹²⁸.

L'impresa indossata da uno dei due fratelli narra la prima parte della loro storia¹²⁹, rappresentando simbolicamente l'ingratitude dei due servi che espropriarono i legittimi eredi al trono (cfr. CCLXXIX, 5-8). Il sole, simbolo della maestà, viene ingiustamente velato da una nube che tenta di oscurarne la luce, simbolo dell'emanazione del potere reale. Il motto di accompagnamento, «Ingrata al genitor che *la* produce», sigilla l'ingratitude della nube che, con la propria presenza, oscura l'elemento a cui deve la propria stessa origine.

Gli ultimi quattro versi dell'ottava CCLXXXII sono dedicati all'impresa che simboleggia la successiva vendetta operata dai due fratelli ai danni dei traditori:

¹²⁸ Il verso 3 riproduce la lezione di Marzio Pieri, al posto di quella di Pozzi e già nell'edizione secentesca, dove si legge «Ingrata al genitor che *lo* produce». Marzio Pieri sostituisce al pronome maschile *lo* (grammaticalmente poco chiaro e di non facile interpretazione) il pronome femminile *la* (riferito alla nuvola). La lezione di Pieri, «Ingrata al genitor che *la* produce», risulta sicuramente più comprensibile e con molta probabilità sostituisce un errore nato dalla penna di Marino stesso.

¹²⁹ Secondo i precetti della trattatistica contemporanea le imprese avevano il compito di narrare gli eventi passati (come nel caso dei due fratelli) o di proclamare un proposito futuro (come nel caso di Alabruno). Tutti i teorici si richiamano a questa distinzione. Cfr. Tasso, nel citato *Conte*, il quale scrive: «E chiamiamo, come ora, imprese le figure e le note con le quali significhiamo i nostri concetti intorno a le cose fatte o che abbiamo da fare» (p. 1123).

Nel'altra il sol istesso anco riluce
che 'l malnato vapor distrugge e straccia;
e dice il motto insu la targa al tergo:
– Io che 'n alto la trassi, io la dispergo – (5-8).

Il sole, creatore della nuvola, ha il potere di dissolverla con il proprio calore e di recuperare il pieno splendore della propria luce. Questo tipo di simbologia, in relazione al potere, è assai diffusa nell'impresistica contemporanea, come testimonia Giovio e i trattatisti successivi:

Luigi di Luzimburgo [...] ebbe per impresa un sol d'oro, in campo di velluto azzurro, ch'era circondato da folte nuvole col motto di sopra *Obstantia nubila solvet*, inferendo che avend'egli avuto molte avversità da poi che fu tagliata la testa a suo padre, Gran Conestabile di Francia, sperava col valor suo ad uso del sole, che con la virtù del caldo dissolve le nuvole, vincere ogni contrario alla sua chiara virtù, né però ebbe tempo di farlo perché morì troppo tosto¹³⁰.

Alle imprese segue la particolareggiata descrizione dei cavalli dei due fratelli (CCLXXXIII-CCLXXXVI): placido e gentile uno, impetuoso e veloce l'altro; vago il primo, feroce il secondo. Uno, chiamato Armellino, è paragonato ad una sposa al passeggio o ad una donzella al ballo, l'altro, di nome Turco, è paragonato, a causa della sua sterilità, ad «inabil marito» (CCLXXXV, 8). Le caratteristiche speculari dei due animali, l'uno connotato dai tratti esclusivamente femminili della bellezza, gentilezza e lussuria, l'altro da quelli maschili della fierezza, ferocia e umiltà, sono il simbolo di quella complementarità che abbiamo visto funzionare in tutta la descrizione di Floridauro e Rosano.

La loro lunga presentazione si conclude con la rapida descrizione di una ben poco lusinghiera prova atletica (CCLXXXVII-CCLXXXVIII), per la quale Venere, *pietosa* (CCLXXXIX, 1), fa dono di un cimiero a forma di serpente ad uno, e di una giumenta all'altro (CCLXXXIX).

¹³⁰ P. GIOVIO, *Dialogo dell'impese*, cit., p. 103.

Dopo i due fratelli è il momento dell'ultimo concorrente "di invenzione", di nome Montauro, «uom ben corputo e grosso», che fin da subito si presenta come simbolo dell'arroganza. È accompagnato da sei scudieri (è l'unico personaggio fino ad ora ad avere un corteo) che indossano, come lui, una livrea color rosso pallido, sparsa di stelle d'oro, simbolo di un potere imperiale ormai offuscato¹³¹. Imbraccia uno scudo che mostra, in campo rosso, il disegno del fulmine di Giove (simbolo del potere invincibile, legato spesso, nelle medaglie antiche, all'immagine degli imperatori), e indossa un elmo, cinto da una corona di gemme e d'oro, che ha sulla sommità l'immagine di un drago, spesso associata all'idea dell'arroganza e superbia¹³²):

e nela sommità del morione
par fischi e spiri fuor fiamma vivace
e spiega l'ali ed apre un fier dragone
del'ampia gola il baratro vorace (CCXCII, 1-4).

Egli cavalca un *superbissimo* unicorno di pelo rosso, bardato con ricchi ornamenti, che mostra di possedere le stesse sue caratteristiche, vanagloria e superbia (CCXCII-CCXCIV). Interrogato dall'araldo sulla propria identità, il cavaliere risponde con arroganza:

– Chi 'l sol non vede è dela luce indegno.
Sole è il mio nome e non è loco alcuno
dove chiaro non sia, né più dirotti
ch'esser ben devria qui noto a ciascuno
il temuto flagel de' Cipriotti.

¹³¹ Il colore rosso era comunemente associato agli imperatori e ai re: cfr., ad esempio, GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, Firenze, Centro Di, 1973-74, p. 181.

¹³² Per il fulmine di Giove cfr., ad esempio, S. BARGAGLI, *Delle imprese*, cit., pp. 29-30: «pone a fronte Iperbio, Colonnello di dentro: il qual nello scudo haveva la figura di Giove col fulmine in mano: per darne ad intendere che si come Giove non è vinto giamai, ma sempre riman vincente, così, e non in altro modo, incontrarebbe ad Ippomedante in quella stagione». Per il drago cfr., ad esempio, T. TASSO, *Il Conte*, cit., p. 1171: «Il dragone similmente ne le sacre lettere de gli Egizî e de' cristiani or significa la malizia, or la prudenza, or la superbia, ora l'umiltà, alcune volte la vecchiezza, alcune altre l'età rinovata e quasi ringiovenita [...]».

Ciò basti e basti sol ch'io mi son uno
uso a far molti fatti e pochi motti (CCXCV, 8; CCXCVI, 1-6).

Ritorna il simbolo del sole, già utilizzato per le divise di Floridauro e Rosano, per indicare, qui, un potere gestito con superbia e sdegno. Il senso letterale della frase conclusiva di Montauro («uso a far molti fatti e pochi motti») viene smentito dall'immediata sconfitta del cavaliere («Sinistrando il destrier dal destro piede, Cadder tutti in un fascio uomo e cavallo», CCXCVII, 5-6). Tale dichiarazione, però, ci riporta, come nel caso dei concorrenti precedenti, al codice delle imprese che, ancora una volta, come era stato nel caso di Alabruno, Marino ha disatteso. Se i motti sono le parole che Montauro si rifiuta di pronunciare, perché desideroso di passare alle azioni, essi sono anche l'altra componente indispensabile, insieme al disegno, per la creazione di un'impresa. Nessun motto scritto accompagna, infatti, i simboli che compongono la divisa di Montauro, ma le parole che egli stesso pronuncia a viva voce negano in realtà di essere ciò che sono, ovvero una presentazione di se stesso (anche se falsa) e una proposizione di intenti (anche se ben presto disingannati).

Montauro, re di Rodo, nemico dichiarato di Venere e della pace («Il regno a cui comanda Con Cipro insu i confini è sempre in guerra», CCXCV, 1-2), sarà punito, a causa di questa sua inimicizia, dal suo stesso orgoglio ed arroganza. La sua prova terminerà con un fallimento plateale e inappellabile: una caduta da cavallo al primo tentativo; la perdita della lancia al secondo; il colpo della quintana al terzo:

Batte le palme il vulgo e fischia e grida,
non è vecchio o fanciul che non ne rida (CCCIII, 7-8).

Montauro sigla così la rassegna dei personaggi “di invenzione”. Le cinque figure hanno sollecitato continuamente il rapporto tra esteriorità ed interiorità, tra simbolo ed interpretazione. In esse abbiamo visto diffrangersi le espressioni figurate degli emblemi, delle imprese e delle divise, con il cui codice Marino dialoga per affermare continuamente la superiorità del codice poetico. Questi elementi insieme hanno concorso a creare quattro figure allegoriche (i due fratelli in realtà rappresentano

un'unica allegoria), che corrispondono ad altrettante tipologie di personaggi epico-cavallereschi.

La prova della quintana costituisce inoltre un pretesto per passare dalla favola alla storia, con un intento dichiaratamente encomiastico: come nella realtà contemporanea, infatti, la quintana del XX canto diviene il luogo della esaltazione dei nuovi valori della società nobiliare che Marino intendeva celebrare («L'armatura ciascun porta vermiglia, Salvo colui che capo è dela schiera; E con tal grazia e maestà cavalca Che'l passo volentier gli apre la calca», CCCV, 5-8). A partire dall'ottava CCCV compaiono in campo diciotto cavalieri raccolti sotto il nome di compagnia del foco «perché qual foco dissipa e consuma. Non trova al suo valor riparo e loco, Arde pertutto e tutto il mondo alluma» (CCCIX, 2-4)¹³³.

I diciotto cavalieri sono i rappresentanti di altrettante casate nobiliari romane, i cui nomi sono premessi nella già ricordata allegoria iniziale. Ogni concorrente viene identificato attraverso il nome di battesimo e lo stemma di famiglia, ma non sempre le identificazioni con il personaggio storico reale a cui Marino fa riferimento sono facilmente ricostruibili¹³⁴. La rassegna è piuttosto rapida (CCCV-CCCXXI) e ad ogni rappresentante viene dedicata una quartina, ad eccezione di Michele Peretti, guida della compagnia, alla cui descrizione sono riservate cinque ottave. I tratti che lo distinguono sono la leggiadria della cavalcatura e la signorilità del portamento (cfr. ottava CCCXXIII). Sul cimiero porta un'aquila in atto trionfante, ricoperta di gemme preziose e specchi («la bella scena dela coda grande Di cento specchi illuminata spande», CCCXXIV, 7-8), simbolo di una fastosa maestosità. La sopraveste è variopinta ed arricchita con gemme che splendono come le stelle in cielo («sì ben da dotto artefice commesse Che par che 'ntorno il fermamento ei giri» CCCXXV, 5-6); il successivo paragone tra il cavaliere ed il mitico personaggio di Argo è diretta conseguenza del rapporto, comune nella poesia amorosa, tra stelle ed occhi («Par con tant'occhi un Argo e sembra armato Un giardino

¹³³ Ciascun destriero in vera pugna o in gioco
di tre penne sanguigne il capo impiuma.
Gli elmi e l'armi hanno eguali e questi e quelle
han per fregi e cimieri fiamme e fiammelle (CCCIX, 5-8).

¹³⁴ Pozzi scrive: «Le identificazioni non sono sempre facili, ma là dove si riesce, si ottiene un risultato costante: il personaggio indicato è il capostipite secolare, cioè non chierico, delle singole dinastie al momento stesso in cui il poeta scriveva» (*Adone*, cit., vol. II, p. 715). Per le singole identificazioni storiche *Ibidem*, pp. 715-716.

fiorito, un ciel stellato» CCCXXV, 7-8). Il cavallo (CCCXXVI) riprende la varietà dei colori della veste del cavaliere e conclude la similitudine aperta nell'ottava precedente: le macchie scure, sul pelo bianco, assomigliano ad altrettanti occhi («ma le macchie e le rote hanno sembianza Di ciglia e d'occhi, ond'ei rassembra occhiuto» CCCXXVI, 5-6) che lo rendono simile ad *orgoglioso pavone*¹³⁵.

Dopo la prova della quintana di Michele Peretti, e quella di Niccolò Ludovisi, nipote del pontefice allora regnante (CCCXXVIII-CCCXXXIII), scende in campo un altro personaggio storico, Sergio Caraffa, principe di Stigliano, che, prima di misurarsi nel gioco della quintana, si esibisce nella complicata arte del maneggio (CCCXXXIV-CCCLII).

[fig. 11]

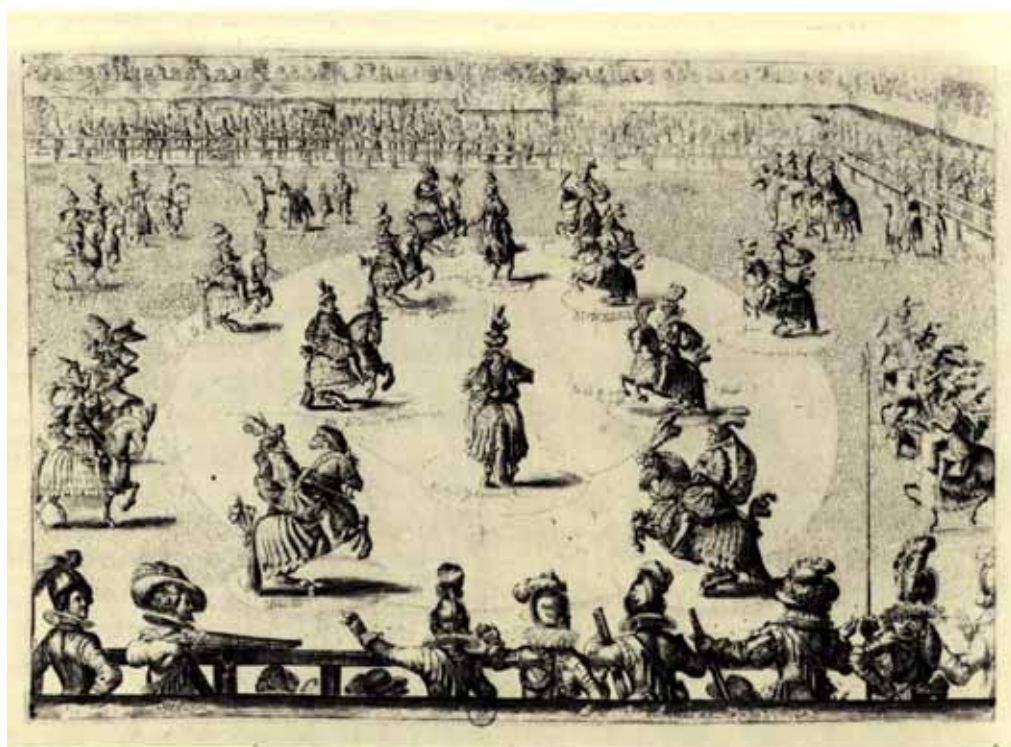


Figura 11: Anonimo, *Balletto o carosello finale in Place Royale* (Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Qb1 1612)

¹³⁵ Secondo il mito ovidiano (*Metamorfosi*, I, 720-727) gli occhi di Argo, ucciso da Giunone per non aver saputo sorvegliare sulla giovenca Io, furono trasferiti ad ornare la coda del pavone.

Conclusasi anche questa prova giungono davanti a Venere i tre figli di Carlo Emanuele I di Savoia (CCCLIII), gli ultimi rappresentanti delle casate italiane: Vittorio Amedeo, rappresentato da Doresio (CCCLVI), Tommaso, rappresentato da Alpino (CCCLIX) e Emanuele Filiberto, rappresentato da Leucippo (CCCLXI).

Marino guarda alle nuove modalità celebrative con cui il potere secentesco esprimeva la propria magnificenza ed esaltava la propria grandezza: come nella realtà contemporanea la prova della quintana si trasforma, infatti, in una parata della nobiltà italiana e francese. I versi e le forze degli encomi sono misurati direttamente sugli interessi che legavano il Marino alle singole casate rappresentate, perciò da una rassegna rapida delle prime diciassette famiglie italiane, si passa ad una sempre più dettagliata descrizione dei Peretti, Ludovisi, Caraffa e Savoia, e al grande encomio finale della monarchia francese (unita agli Asburgo di Spagna) presso la quale il poeta allora risiedeva.

Pur non aderendo a nessuno di questi due motivi di ascendenza epica e cavalleresca, la quintana ripropone il catalogo e l'enumerazione della rassegna militare. Allo stesso tempo essa apre uno spazio all'esternazione dell'ideologia politica ed offre il pretesto per compiere il balzo temporale tipico degli inserti ecfrastrici. Il poema dell'*Adone*, dunque, si chiude con un ampio sguardo sullo spettacolo della nobiltà contemporanea, divenuta protagonista del mito fino ad ora raccontato e spettatrice di una favola d'amore narrata attraverso l'allegoria del combattimento finale tra Austria e Fiammadoro (in linea con quel passaggio continuo tra esterno ed interno, tra storia e finzione, che abbiamo individuato come tratto costante dell'encomiastica secentesca).

Il XX canto è il prodotto di un ricercato equilibrio tra vecchio e nuovo, tra epica e festa. Esso prende origine dalla sensibilità dell'epoca a cui appartiene, che parla delle feste, dei caroselli e dei tornei come di rinnovate forme di antiche tradizioni, in cui funzionano gli stessi principi e gli stessi valori dell'antica cavalleria¹³⁶.

Il canto *Gli spettacoli*, insieme al XIV, è l'unico in tutto il poema ad accogliere il tema della contesa, ma, già a partire dalla scelta emblematica del titolo, questa viene

¹³⁶ Ménéstrier scrive a proposito della quintana: «L'exercice de rompre les lances à la quintaine est ancien, et je trouve dans le code, que l'Empereur Iustinien défend les jeux de hasard excepté cinq sortes de jeux qui semble être la course de bague, les combats à cheval, la quintaine, le tournoi, et la camp ouvert, ou au moins quelque chose de semblable», da *Traité des tournois*, cit., p. 264.

depotenziata, resa innocua e trasformata in un grosso evento spettacolare. Marino ha scelto le modalità espressive della festa secentesca per proporre l'unico modello cavalleresco presente nel suo poema.

La definizione di nuova "epopea di pace", elaborata da Chapelain, bene si applica all'ultimo canto dell'*Adone*, dove gli antichi valori e i principi della cavalleria trovano espressione nella cornice festiva e nelle nuove discipline ed arti elaborate dalla società cortigiana, come la scherma, il ballo, il maneggio. Depotenziato dal contesto pacifico in cui viene inserito, il modello tassesco del duello tra il cavaliere e l'amata serve, secondo un *cliché* già sperimentato da Marino¹³⁷, a celebrare i progetti di pace perseguiti da Maria de' Medici con l'alleanza matrimoniale tra Francia e Spagna.

¹³⁷ Nell'epitalamio *Il torneo*, scritto da Marino in occasione delle nozze tra il marchese Lodovico Fachetti e Violante Austriaca, Venere scende sulla terra ed interrompe i festeggiamenti delle nozze:

Sferzati i bianchi, e musici destrieri,
giungon presti, e leggieri,
dove lieti, e pompose
stan quelle genti, e queste

De' novi sposi a celebrar le feste (da *Il torneo* [...], Venezia, Ciotti, 1620, vv. 146-150).

La dea chiama a sé gli sposi e chiede loro di interrompere i duelli d'armi per dedicarsi esclusivamente ai duelli d'amore:

Ma lunge, ah lunge vada
de' guerrieri contrasti
il terror minaccioso. Uopo qui parmi
d'altre guerre, e d'altr'armi.
Or cessi e tanto basti
l'orrida pugna, e cada
da la man del furor l'asta e la spada (vv. 196-202).

CAPITOLO QUARTO

Il mondo come teatro e il teatro come specchio della poesia nel V canto

L'espressione "fascino della macchina" è emblematica per rappresentare l'estetica teatrale che caratterizza la fine del XVI secolo e la prima metà del XVII. Vorrei proprio partire da questa formula per collocare storicamente e culturalmente il sistema teatrale del V canto dell'*Adone* (a cui è interamente dedicato quest'ultimo capitolo¹) e provarne anche il funzionamento da un punto di vista retorico-letterario. Scritto probabilmente dopo il 1615 (quando Marino già si trovava alla corte francese²) il canto intitolato *La tragedia* risente di un'idea di teatro che si andava definendo già sulla fine del Cinquecento e che esploderà come fenomeno trainante nel cinquantennio successivo.

La teoria del teatro come sistema allucinatorio, dove gli strumenti pittorici e meccanici di illusione sono rivolti alla cattura dei sensi e dell'immaginazione dello spettatore, arriverà alla sua piena elaborazione nel Seicento maturo³, con l'esperienza ad esempio di un artista come Lorenzo Bernini e del teatro barberiniano⁴.

Questa particolare sensibilità, però, appartiene già allo scorcio del secolo precedente che vede l'impiego sempre più massiccio della *machinerie* teatrale, come strumento di produzione del meraviglioso⁵. Grazie all'esplosione degli intermezzi,

¹ Sicuramente si tratta di un canto nodale, oltre che per la conoscenza teatrale che mette in campo, per la quantità di elementi di retorica e poetica a cui fa riferimento. Lo dimostra il fatto che il canto ha sollevato questioni legate alla teoria della produzione letteraria di Marino sia da parte di GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Il sonno della tragedia*, in «Il piccolo Hans», II (1996), pp. 65-78, per il quale il canto consiste nella negazione e nel rifiuto del tragico, che di RICCARDO SCRIVANO, *Canto V: La tragedia. Amplificazione per ripetizione*, in *Lectura Marini*, cit.

² Cfr. G. POZZI, *Metamorfosi di Adone*, cit.; IDEM, commento all'*Adone*, vol. II, 103-121.

³ Sulla questione cfr. J. ROUSSET, *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, José Corti, 1976, in particolare le pp. 165-182; F. A. YATES, *Theatrum orbis*, cit.; S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo*, cit., in particolare le pp. 211-244.

⁴ C. MOLINARI, *Le nozze degli dei*, cit.; F. ANGELINI, *Gian Lorenzo Bernini e la sorpresa del vedere*, cit.; MARCELLO e MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del Barocco*, Roma, Bulzoni, 1967.

⁵ Non mancano casi precedenti di impiego nel teatro di congegni meccanici, sicuramente gli esempi più noti sono quelli delle sacre rappresentazioni dell'Annunciazione e dell'Ascensione, svoltesi nel 1439

genere teatrale non condizionato dalle norme aristoteliche e deputato al meraviglioso mitologico e allegorico, il ricorso alla spettacolarità creata dalle macchine diviene sempre più frequente e invaderà numerosi altri ambiti spettacolari, a tal punto da condizionare l'architettura stessa dei teatri stabili⁶.

Luogo dell'artificio e dell'esperienza magica, il teatro condensa in sé cultura letteraria e musicale, tecniche artistiche ed esperienze scientifiche e artigianali. L'emblema di questa cultura è Bernardo Buontalenti, artista-architetto del teatro mediceo, la cui esperienza è la più rilevante ai fini della scenotecnica futura e del palcoscenico barocco europeo⁷. Il suo nome è legato alla realizzazione di due eventi teatrali in particolare: gli intermezzi per la commedia *l'Amico fido*, rappresentata nel 1586, ma soprattutto gli intermezzi ideati in occasione della messa in scena della *Pellegrina* di Bargagli nel 1589⁸ [fig. 12].

Nei sei intermezzi dell'89, spettacoli quasi esclusivamente automatici, scenografia, ingegneria e azione propriamente detta sono tra di loro in stretto rapporto ed in reciproca dipendenza: l'azione degli attori è ridotta, però, a poca cosa, mentre i cambiamenti di scena sono i reali protagonisti dello spettacolo. L'uso sostanzioso della *machinerie* permette a Buontalenti di ricreare a vista effetti di trasmutazione e "magiche" apparizioni e scomparse, che provocano – secondo i testimoni dell'epoca – effetti di disorientamento e stupore sugli spettatori immersi in uno spazio che non è separato dalla scena, anzi ne è ancora parte integrante:

rispettivamente nella chiesa della Santissima Annunziata e del Carmine a Firenze, con gli allestimenti curati da Filippo Brunelleschi e Francesco Angelo detto il Cecca. Cfr. in merito LUDOVICO ZORZI, *La scenotecnica brunelleschiana. Problemi filologici e interpretativi*, in AA.VV., *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo. Atti del convegno Internazionale di Studi*, Firenze, Centro Di, 1980; cfr. anche il catalogo della mostra *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, a cura di E. Garbero Zorzi e M. Sperenzi, Firenze, Olschki, 2001.

⁶ Sulla storia dell'impiego della *machinerie* teatrale e per la relativa bibliografia cfr. ISABELLA INNAMORATI, *I congegni segreti della meraviglia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento - Seicento*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000.

⁷ L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

⁸ Oltre ai già citati C. MOLINARI, *Le nozze degli dei*, pp. 13-34 e L. ZORZI, *Il teatro e la città*, per una ricostruzione minuziosa degli avvenimenti del 1589 cfr. ANNAMARIA TESTAVERDE MATTEINI, *L'officina delle nuvole. Il Teatro Mediceo nel «Memoriale» di Girolamo Seriacopi*, in «Musica e teatro. Quaderni degli amici della Scala», VII (1991), nn. 11-12; cfr. inoltre GIANNI PAXIA, *La scenotecnica barocca*, in «Quaderni di teatro», III (1980), n. 10, pp. 9-26.

Mutossi così gran macchina continuamente, a ogni intermedio, *a occhi veggenti di ciascheduno*, e sempre ne mostrò cose nuove [...] di maniera, che sette prospettive, ci furon mostrate dall'Architetto in questo spettacolo: e con *tanta agevolezza*, e con *tanta prestezza*, e con *sì bell'ordine* si mutavano, che gli spettatori, *a se medesimo non credendo, dubitavan quasi di sognare*⁹.



Figura 12: *Il monte d'Elicono. Scena per il quarto intermezzo della Pellegrina* (Parigi, Louvre, Cabinet des dessins)

Esiste sicuramente uno scollamento tra il reale e la sua tradizione, cioè tra ciò che realmente avveniva sulle scene e ciò che gli spettatori volevano vedere e immaginavano di vedere: «il s'agira moins ici de ce qui a été réalisé que de ce qu'on a rêvé et désiré», scrive Jean Rousset¹⁰. Le produzioni letterarie che si fanno carico di tramandare gli eventi teatrali insistono continuamente sulla componente “magica” delle variazioni improvvise delle scene, sulle apparizioni continue e repentine di nuovi personaggi e nuove scenografie. In ballo, dunque, non c'è una questione di principio,

⁹ BASTIANO DE ROSSI, *Descrizione dell'apparato e degl'intermedi. Fatti per la commedia rappresentata in Firenze. Nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici, e Madama Cristina di Lorena, Gran Duchi di Toscana*, Firenze, Anton Padovani, 1589.

nel senso che non interessa in questa sede ricostruire quanto di vero c'è nelle affermazioni degli scrittori, degli autori, degli scenografi, che parlavano di un pubblico attonito e meravigliato di fronte alle rivoluzioni plateali; il punto più stimolante per il nostro discorso è la presa di coscienza che esista un particolare “mito” teatrale che ha una vita letteraria e che stimola un dibattito sulle arti.

L'ingegnosità di tali metamorfosi teatrali risiede propriamente nella loro origine meccanica: le visioni illusionistiche che si avvicendano sul palcoscenico nascono in virtù di elaborati congegni meccanici, tenuti ben nascosti dalla vista del pubblico. Le descrizioni delle rappresentazioni teatrali e festive, che si fanno carico, anche a spese della fedeltà ai fatti, di creare e tramandare la fama della perfetta riuscita dell'evento, assumono la prospettiva dello spettatore modello cancellando ogni riferimento alla elaborata ingegneria che resta nascosta nel retropalco, nel sottopalco e sulla graticola che sovrasta la scena. Tale letteratura d'occasione insiste continuamente sulla velocità con cui vengono eseguiti i movimenti scenici (da cui dipende l'effetto illusorio) e sul diletto e lo stupore provocato nel pubblico.

Anche i *più sensati ingegni* dovettero stupirsi di fronte agli intermezzi realizzati nel 1608 a Mantova per la rappresentazione della commedia *L'Idropica* di Battista Guarini. Così Federico Follino, relatore ufficiale dei festeggiamenti per le nozze di Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia, introduce la descrizione dell'episodio teatrale, di cui ricostruisce minuziosamente il prologo, gli intermezzi ed il balletto finale a scapito del testo guariniano:

[...] *la meravigliosa invenzione delle macchine*, con le quali furono rappresentati, imitando così bene il vero e la natura, fu tutta fatica del signor Antonio Maria Viani. [...] E nel cominciar [...] sparì *con tanta velocità in un batter di ciglia* la gran cortina, che copriva il palco, che ancorch'ella s'alzasse in alto, pochi furono quelli che s'avvidero come ella fusse sparita: onde scopertosi il palco alle viste degli spettatori, si videro da i lati d'esso molte fabbriche di Palazzi, e di Torri di rilievo, traforati con logge e portici fatti con tanta somiglianza, che subito fu da ciascheduno quella scena riconosciuta per la città di Mantova, la quale era illuminata di maniera che senza vedersi alcun lume acceso in essa, mostrava lo splendore, non già di torchi, o d'altri fuochi, ma de puri raggi del Sole, né cosa alcuna mancava in essa, perché gli spettatori avessero a credere che ivi fusse giorno e che

¹⁰ J. ROUSSET, *L'intérieur et l'extérieur*, cit., p. 165.

splendesse all'ora naturalmente il Sole (così bene erano divise l'ombra, e la luce da questi riflessi) se non ch'essi non avessero saputo che di già era sopraggiunta la notte¹¹.

L'efficacia dei congegni teatrali richiama costantemente, e in ogni relazione festiva, il contrasto dialettico tra “vero” e “finto”. La confusione percettiva tra ciò che è vero e ciò che appare vero per arte (tematica cara a tutta la cultura manierista¹²) diventa la cifra stilistica per valutare la riuscita di ogni episodio teatrale. Il già citato Bertelot, autore francese alla corte dei Savoia, ricorda un balletto rappresentato in un salone del Castello principesco, illuminato per l'occasione con tale artificio da sembrare più vero del cielo stesso:

la toile disparut *en un clin d'oeil* au bruit d'un grand nombre de trompettes et le salon fut presque obscurci: de sorte que l'on n'apercevait que la lueur des étoiles qui servaient d'ornement à la Lune *dans un Ciel si industrieusement représenté*, qu'il semblait que la véritable nuit qui étendait à lors son voile sur la terre ne fût qu'une représentation de cette nuit feinte¹³.

Si tratta di un *cliché* delle descrizioni festive, che appartiene alle riflessioni formulate sullo scorcio del Cinquecento in merito alle modalità, al fine e al senso dell'opera d'arte. Nel trattato il *Figino, ovvero del fine della pittura*, del 1591, Comanini suggeriva in questo modo il rinnovato equilibrio tra “vero” e “finto”:

Sta 'l pennello in disparte,
Onde imitar solea
Così 'l vero col finto,
Che 'l ver rimanea vinto
Dal falso, che del ver più ver pareo.

¹¹ F. FOLLINO, *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova*, cit., pp. 73-75.

¹² Cfr. CARLO OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971.

¹³ P. BERTELOT, *Abregé de ce qui s'est passé en la Court de S.A.*, cit, p. 21. Il brano si riferisce all'episodio a cui Marino prese parte con la realizzazione di un cartello insieme a Chiabrera, cfr. *Infra*, p. 26.

«L'arte» scrive Ossola, commentando le riflessioni di Comanini, «dunque imita ancora la natura, ma non più in rapporto di subordinazione cercando di contraffarla nella fedele riproduzione formale, o di migliorarla astraendo il più proporzionato nella selezione, bensì con un processo genetico parallelo emulandola nell'incessante creazione di nuove forme¹⁴».

Una parte della spettacolarità secentesca ricorre, dunque, all'ingegneria meccanica in perfetta sintonia con il clima culturale dell'epoca: questi sono gli anni della stesura del trattato delle *Mecaniche* di Galilei (e dell'invenzione del telescopio) e delle riflessioni di Keplero. Le macchine, create dall'uomo, sono strumento di riproduzione della natura, che segue leggi precise, immutabili e pertanto riproducibili; esse costituiscono, per questo, uno strumento di conoscenza applicato alla natura. Questa è l'epoca in cui il rapporto tra forma naturale e opera d'arte si arricchisce del prodotto della meccanica; gli automi (in realtà di lunghissima tradizione) soddisfano il desiderio di riprodurre la vita con l'aggiunta del movimento, dando nuovi stimoli al dialogo teorico tra arte e natura¹⁵.

In conclusione possiamo riassumere per punti in cosa consista la meraviglia dello spettacolo barocco: essa sta nella molteplicità di oggetti che il teatro è in grado di creare, nella apparente "naturalità" con cui gli elementi si succedono sulla scena, ma perché la magia del teatro abbia luogo occorre che il congegno, che lo sostiene, rimanga costantemente invisibile.

4.1 Il genere teatrale scelto da Marino

«Nel grande poema del Marino» scrive Carandini a proposito del V canto «un teatro barocco vive, modello rarefatto ed esemplare di uno spettacolo italiano di corte del primo Seicento. Una favola mitologica (tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio) rappresentata da una perfetta macchina scenica in un contenitore altamente simbolico

¹⁴, C. OSSOLA, *L'autunno del Rinascimento*, cit., p. 17, da cui è tratta anche la citazione del Comanini (p. 162).

¹⁵ Sul rapporto tra statuaria antica e automi moderni, attraverso la chiave del collezionismo dalla fine Cinquecento al Settecento maturo, cfr. HORST BREDEKAMP, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. Il futuro della storia dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1996; cfr. il già citato E. BATTISTI, *L'Antirinascimento*.

[...], entro una reggia, da attori cortigiani¹⁶». La favola di Atteone si svolge davanti agli occhi di Venere e Adone suddivisa in cinque atti ed accompagnata, secondo la moda più recente, dall'esecuzione di quattro intermezzi.

Il modello di Marino, suggerisce ancora Carandini, è costituito dagli episodi teatrali delle corti fiorentine, torinesi e mantovane dei primi anni del secolo; anzi proprio un episodio della corte dei Gonzaga, la già ricordata *Idropica* di Guarini, sembra un possibile antecedente dello spettacolo mariniano. Inoltre una serie di assonanze legano il testo poetico alla descrizione dei festeggiamenti redatta da Federico Zuccaro nella sua *Dimora di Parma*¹⁷.

L'episodio mariniano, però, non sembra animato da un'ansia di ricostruzione storica; secondo una prassi ormai consueta i piani e la natura delle fonti sono estremamente mescolati tra di loro: se si tratta sicuramente di uno spettacolo di matrice secentesca (e lo mostreremo con maggiori dettagli più avanti), nella elaborazione dell'evento si accumulano – vedremo – anche altre suggestioni ed esperienze letterarie.

Fin dalla scelta del genere spettacolare il poeta mostra tutti gli elementi di cui dispone: tragedia, poesia e musica (cfr. CXXIII) campeggiano, a partire dal prologo, per suggerire la scelta del genere melodrammatico, dichiarato poi apertamente con lo *stil canoro* del verso 5 dell'ottava CXXIV¹⁸. La soluzione di adottare il titolo *La tragedia* per l'intero canto risulta incoerente rispetto alla tendenza teatrale contemporanea che preferisce indicare con il termine commedia il nuovo *mélange* di balletto, musica e canto in voga.

Rappresenta una questione non risolta se il melodramma riguardi anche la favola di Atteone o sia esclusiva prerogativa dei quattro intermezzi che la accompagnano. D'altra parte i disequilibri tra storia principale e materia secondaria sono più che evidenti: Marino (al pari del relatore Follino) è molto più interessato a fornire la descrizione della struttura fisica del teatro e degli intermezzi che in essa trovano spazio, che non a narrare la storia del giovane cacciatore che, a causa del sonno di Adone, non

¹⁶ S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 6.

¹⁷ F. ZUCCARO, *La dimora di Parma del Sig. Cavaliere Federico Zuccaro. Con le feste, e trionfi maravigliosi celebrati in Mantova per le nozze del Serenissimo Principe Francesco e la Serenissima Infante Margarita di Savoia, Bologna, Bartolomeo Cocchi 1608*. Per Marino e Mantova cfr. *Infra*, p. 15 e sgg. M. GHILARDI, *L'occhio del pittore sul mondo. Poesia come pittura parlante*, cit.

¹⁸ C. MOLINARI, *Le nozze degli dei*, cit.; N. PIRROTTA, *Li due Orfei*, cit.

trova neppure la dovuta conclusione («Questa fu la cagion che non potea Dela tragica strage il fin sentire», CXLIV, 1-2)¹⁹.

La materia dei quattro intermezzi (per alcuni dei quali Carandini segnala fonti precise) in realtà rispecchia perfettamente il gusto dell'epoca e ricorda non uno, ma numerosi episodi teatrali. Terminato il prologo, affidato alla voce di Mercurio, secondo una prassi comune, e terminato anche il primo atto della tragedia, l'intermezzo iniziale (CXXXII-CXXXIII) è dedicato al ballo di Apollo e delle Muse e al tema dell'armonia e della musica celeste:

Ciascuno accorda al'organo che tocca
i passi e i salti inun, gli atti e le note
e con la man, col piede e con la bocca
l'aure a un punto e le corde e 'l suol percote (CXXXIII, 1-4).

Il canto e il ballo delle divinità sono ambientati in uno scenario pastorale («Spelonche opache v'ha, foreste amene, Piagge fresche, ombre fosche e chiari fonti», CXXXII, 1-2) che, insieme a quello marino, celeste ed infernale, rappresenta una costante della grammatica degli intermezzi.

Il secondo intermezzo (CXXXV-CXXXVI) consiste nella pantomima di una guerra tra centauri («Grida la tromba in bellicosi carmi: “ala guerra, ala guerra, al'armi, al'armi”», CXXXV, 7-8). Si tratta di una simulazione bellica, condotta alla stregua di una danza («*Armonica e per arte* è la battaglia», CXXXVI, 3), nella cui perfetta riuscita consiste il piacere di coloro che assistono. L'esecuzione mimica di battaglie è un elemento frequente negli spettacoli dell'epoca: balletto e armeggeria vengono impiegati, ad esempio, nel terzo intermezzo buontalientiano del 1589, in occasione della rappresentazione della *Battaglia pitica*, in cui si rievocavano gli omonimi canti dei giuochi di Delfo in onore di Apollo, uccisore del drago. Follino, poi, registra una simile

¹⁹ Alla fine del Cinquecento Angelo Ingegneri, nel suo trattato sulla poesia rappresentativa e sulle modalità di rappresentarla del 1598, lamentava l'ormai diffuso costume di interrompere le rappresentazioni teatrali con intermezzi che scongiurassero la noia tra il pubblico: «le comedie imparate, per ridicole ch'elle sappiano essere, non vengono più apprezzate, se non quando sontuosissimi intermedi e apparati di eccessiva spesa le rendono riguardevoli. [...] I quali intermedi nelle tragedie non si richieggono perché né vi possono capire, né vi si debbono ammettere in veruna guisa» (da *Della poesia*

pantomima nel quarto intermezzo dell'*Idropica* di Guarini e la descrive come un evento allo stesso tempo spaventoso per la ferocia dei colpi finti, e bello, per la maestria dell'esecuzione:

Uscirono di quei boschi altri sei, [...] fecero questi un altro balletto differente sì, ma non men bello degli altri, con varie partite di leggiadra moresca [...]. Finita, ch'ella fu, si mossero tutti ventiquattro, cioè dodici per parte, facendo un altro balletto molto bello, et grazioso, intrecciandosi insieme in varie guise, così rappresentando la forma di una battaglia *non meno spaventosa, per la fierezza de colpi*, che si vibravano l'un l'altro con l'armi nude, *che bella, per l'ordine*, col quale dopo molti intrecciamenti spiccando leggerissimi salti, sparirono di scena [...]²⁰.

Questo è anche il periodo in cui le stesse prove cavalleresche, come tornei e giostre, spesso celebrati all'insegna dei valori della grazia ed eleganza, di ambito coreico, sono ridotte a puri elementi spettacolari nel genere dell'opera-torneo, emblematica sintesi tra esercizio cavalleresco, melodramma e ballo²¹.

Anche in questa circostanza, però, Marino non si lascia sfuggire l'occasione di ricorrere ad una fonte prettamente letteraria, e così nella descrizione della pantomima dei centauri riecheggiano alcuni versi della battaglia finale tra pagani e cristiani della *Gerusalemme liberata*²²:

Armonica e per arte è la battaglia,
or s'intreccia, or fa testa ed or s'allarga
e, mentre contra quel questo si scaglia,
fan cozzar clava a clava e targa a targa
e battendosi a tempo or tergo or petto,
fan di mezzo al'orror nascer diletto (A., CXXXVI, 3-8).

rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche, a cura di Maria Luisa Doglio, Modena, Panini, 1989, rispettivamente p. 6 e p. 11).

²⁰ F. FOLLINO, *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova*, cit., pp. 94-95. Interessante in questa citazione è anche la ricorrenza del termine *ordine* che abbiamo già incontrato, con lo stesso significato, nella citazione tratta da De Rossi, sullo spettacolo buontalientiano (Infra, pp. 185-186). *Ordine* qui è sinonimo di regola e di artificio regolato; esso contiene il concetto di finzione artistica.

²¹ Cfr. C. MOLINARI, *Le nozze degli dei*, cit., pp. 67-96.

²² Cfr. il commento di Pozzi in *Adone*, vol. II, p. 322.

Ritornano in entrambi i poemi il catalogo degli oggetti di guerra e le squille di tromba che incitano alla battaglia («Son tesi gli archi e son le lance in resta, Vibransi i dardi e rotasi ogni fionda», *G.L.*, XX, XXIX, 3-4; «Fèr le trombe cristiane il primo invito, Risposer l'altre ed accettar la guerra», XXXI, 1-2), ma soprattutto ritorna nell'*Adone* la stessa dialettica tra orrore e diletto che anima lo spettacolo della guerra della *Liberata* («Bello in sì bella vista anco è l'orrore, e di mezzo la tema esce il diletto», XXIX, 1-2; «Né men le trombe orribili e canore Sono a gli orecchi lieto e fero oggetto», XXX, 3-4).

Nella *Gerusalemme liberata*, come nell'*Adone* e nella relazione del Follino la visione della guerra è animata dalla dialettica tra “piacere” e “orrore” e dalla sintesi tra i due poli in un “piacere orrorifico”. Nel passo tassesco, però, la paura provocata dall'orrore della battaglia sfocia in un diletto, che solo dalla lontana e distaccata prospettiva della “commedia umana” e del teatro del mondo sarà possibile godere²³ («Grande e mirabil cosa era il vedere Quando quel campo e questo a fronte venne», XX, XXVIII, 1-2); nel Marino, invece, come nel Follino, dove la prospettiva teatrale è contingente, il diletto è figlio dell'artificio, ovvero della reale e perfetta finzione illusionistica degli attori, che fanno apparire vero ciò che è soltanto finzione («Già par che con furor l'un l'altro assaglia, Già già par che di sangue il suol si sparga», CXXXVI, 1-2).

Nel teatro, luogo dell'artificio, la poetica del deforme e del brutto, che aveva avuto importanti definizioni sullo scorcio del Cinquecento, trova pieno diritto di esistenza, al di là delle norme sul *decorum*: «non importa più tanto l'oggetto imitato quanto il processo di imitazione», scrive Ossola parafrasando alcune considerazioni del Paleotti sull'arte della pittura²⁴. Se dunque la bellezza dipende direttamente dall'artificio dell'arte e quindi dall'ingegno poetico, anche il deforme e l'orrido, per quanto tali, se ben imitati, dilettono al pari del bello e trovano legittimazione nelle arti figurative e nel teatro²⁵.

Il motivo bellico anima anche il terzo intermezzo della tragedia, che ha come soggetto una naumachia (CXXXIX-CXLII). L'ambientazione marina diventa quasi d'obbligo in molti spettacoli della fine del XVI e l'inizio del XVII secolo: melodrammi,

²³ Cfr. G. GETTO, *Lo spettacolo del mondo*, cit.

²⁴ C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento*, cit., p. 160.

balletti e intermezzi. Le acque naturali affascinano, ma sono soprattutto gli scenari acquatici artificiali, simulati negli ambienti chiusi dei palazzi signorili, ad affascinare il pubblico e a stimolare l'ingegno degli artefici teatrali²⁶. Nicolò Sabbatini, nella sua *Pratica di fabbricar scene* del 1637, ricapitolava i vari sistemi fino ad allora utilizzati per rappresentare i paesaggi marini: tele colorate, cilindri di legno e funi servivano per imitare le onde e il loro moto, mentre tavole di legno con la sagoma di navi, di delfini e di altri mostri marini, venivano fatti scorrere in mezzo ai cilindri, per animare il paesaggio²⁷.

Il tema in particolare della naumachia giunge a Marino – secondo Carandini²⁸ – dallo spettacolo della battaglia, a cui aveva assistito sulle acque del lago di Sotto a Mantova nel 1608. L'evento aveva raccolto anche il consenso del pittore Zuccaro, il quale, nel descrivere la scena, contrariamente agli altri relatori, insiste sulla perfetta recita degli attori, e svela alcuni trucchi del mestiere per rendere verosimile l'effetto della battaglia:

L'assalto fu bellissimo, per le ciuffe di molte barche e galere, e vi comparsero in tanto numero, che rappresentava un'armata formata di mare, essendo il lago capace assai, et a sufficienza a similcosa. Alle scalate e ciuffe del castello vi erano valorosi soldati, che lo difendevano, e sustentarono per più ore valorosamente, vedendosi fra le fiamme e fumi bellissime bizarie in quei vapori, e balzare in aria huomini di straccio, e parere battere a terra cortine di muro e baloardi di esso castello, in apparenza, e tutto fiamma e fuoco, archi, frezze, stocchi, lance e spade fulminavano fiamma, remi sott'acqua ardenti, cosa in vero di

²⁵ Anche Tasso in parte accenna al rapporto tra la bellezza e il mostruoso nel *Minturno ovvero della bellezza*, in *Dialoghi*, a cura di Giovanni Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998.

²⁶ J. ROUSSET, *L'intérieur et l'extérieur*, cit. Naturalmente non manca lo scenario marino tra gli intermezzi buontalientiani del 1589: il soggetto è quello del mito di Arione, il poeta lirico, gettato in mare per gelosia dai marinai, e salvato da un delfino.

²⁷ NICOLÒ SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, a cura di Elena Povoledo, Roma, Carlo Bestetti, 1955: «Volendo dunque far questo [scil.: rappresentare il mare], si faranno fare dei cilindri composti di liste di tavole non più larghe di quattro oncie, le quali faransi segare a modo di onde, e che siano di lunghezza quanto appunto dovrà essere il mare, facendo le teste dei cilindridi bonissime tavole, e che siano d'un piede e mezzo. [...] fatto quanto si è detto, si faranno coprire detti cilindri di tele, facendole colorire d'azzurro e nero, e nella sommità di ciascheduna lista farassi toccare d'argento (p. 90)»; e poi ancora: «Volendosi mostrare che i delfini, o altri mostri marini, vadano guizzando sopra il mare, e che di quando in quando da capi loro spruzzino l'acqua, farassi in questo modo. Segnarassi sopra un pezzo di tavola un delfino, o altro, e colorito, se gl'inchidarà nel ventre un legno di lunghezza di due piedi, il quale dovrà essere tenuto nelle mani dalla persona che dovrà far muovere il detto delfino. Quando avrà a far questa operazione, dovrà camminare sotto il palco, tra due onde, alzando et abbassando il detto legno or più verso il capo, or più verso la coda del delfino, che conseguentemente farà il medesimo effetto, ancor esso imitando il naturale (p. 98)».

spavento e di gusto grande a riguardanti; le fiamme, i fumi, folgori e baleni, et varii effetti loro davano gusto alla vista grandissimo, giunse soccorso al castello, con gridi et urli grandissimi alla turchesca, che rendevano terrore a' riguardanti, e conforto a' combattenti di dentro [...]²⁹.

Il sistema teatrale compie il perfetto inganno dei sensi anche con il terzo intermezzo mariniano, dove l'effetto della battaglia ancora una volta richiama il rapporto tra natura e artificio teatrale («Tale è la guerra e la procella e 'l gelo, Ch'agguagliato è *quelch'è da qualche pare*», CXLII, 1-2).

L'intermezzo finale (CXLV-CXLVI) consiste nella rappresentazione dell'apoteosi divina, accompagnata dalla musica di vari strumenti e dal ballo delle ninfe e degli amori:

Prospettiva superba appare in esso
con ricca mensa sontuosa e grande,
e v'ha de' sommi dei tutto il consesso
con tal pompa d'arnesi e di vivande,
tanto tesor, tanto splendor disserra,
che sembra apunto il ciel calato in terra (CXLV, 3-8)³⁰.

La prassi di concludere gli spettacoli teatrali con apoteosi divine era assai diffusa nel teatro dell'epoca che rendeva così la sua più alta forma di celebrazione alla platea di nobili spettatori sempre alla ricerca di strumenti di autocontemplazione. Il meccanismo è lo stesso di quello adottato nella produzione poetica epitalamica, in cui i personaggi storici celebrati sono immersi, senza soluzione di continuità, in un contesto mitologico-allegorico tutto proteso a rendere loro omaggio. Apoteosi simili a quella del Marino concludono il ciclo degli intermezzi buontalentiani del 1589, la rappresentazione del

²⁸ S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo*, cit., pp. 11-17.

²⁹ F. ZUCCARO, *La dimora di Parma del Sig.*, cit., p. 63.

³⁰ Il termine *prospettiva* del verso 3 è attinente al contesto teatrale e qui è utilizzato in senso proprio, come quinta teatrale che fa da sfondo al palcoscenico. L'uso della parola è molto frequente nelle descrizioni contemporanee degli spettacoli teatrali.

Giudizio di Paride di Michelangelo Buonarroti il Giovane del 1608³¹ e, ancora una volta, quella mantovana dell'*Idropica* di Guarini:

Finito Zefiro di cantare si rasserendò l'aria, e si aperse il cielo, e 'l paradiso si scoperse con una gloria grandissima, con tanto splendore e con tanto numero di dei, e di eroi, che fu cosa stupenda per la machina movibile, con cinquanta e più persone sopra, adornata di nuvole, e di splendori, senza vedersi quei lumi che causavano quella luce e quei splendori, movendosi essa machina e girando quelle nubi con moto soave e gratioso, si vedeva portare avanti quei dei a meza scena, e quelli a coro scendere in scena con musica divina [...]. E dopo questo coro di ninfe e di pastori, con bellissimi abiti e ricchi, et con bellissime faci in mano a suon di stromenti, che in cielo formavano un'aria da ballo, fecero un gratioso balletto [...]³².

Infine ritorno agli esordi di questo teatro mariniano, nel cui prologo ritroviamo una figura comune alla produzione spettacolare coeva: come gli intellettuali di corte, incaricati dal principe di elaborare il progetto ideologico dello spettacolo, stabilirne l'ossatura retorica e sovrintendere ai lavori di allestimento e di recitazione, anche Mercurio (lo abbiamo già visto nel teatro del mondo del X canto) si assume il compito di capocomico e di autore³³:

Spettacolo gentil Mercurio in questa
presentar vuole al fortunato Adone.
Mercurio è quei che i personaggi appresta
ed essercita e prova ogn'istrione
e ciascun d'essi in lieta parte o mesta
secondo l'attitudine dispone,
seco già di recitar consente
turba vulgar di mercenaria gente (CXXII).

³¹ *Descrizione delle feste fatte nelle nozze de' Serenissimi Principi di Toscana D. Cosimo de' Medici e Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria*, Giunti, Firenze 1608.

³² F. ZUCCARO, *La dimora di Parma del Sig.*, cit., p. 66.

4.2 La struttura teatrale scelta da Marino

La prima parte del V canto è dedicata alla narrazione degli episodi mitologici di Narciso, Ganimede, Ciparisso, Ila ed Attide³⁴. Mercurio racconta al giovane Adone cinque possibili modi diversi dell'amore tra un essere umano ed una divinità («Questi al garzon s'accosta e sì lo scote Ch'alzar gli fa le luci alme e serene. Favoleggiando poi dolce il consiglia E con modi piacevoli il ripiglia», XIV, 5-8)³⁵. Con la favola di Atteone cambiano le modalità di riproduzione del mito, ma non cambiano gli intenti didattici che ne giustificano la narrazione. La rappresentazione teatrale, per sua natura, amplifica, spiega Venere ad Adone, l'effetto esercitato dalla narrazione sul pubblico:

Molto move l'esempio e per la vista
maggior che per l'udir fede s'acquista (CXI, 7-8)³⁶.

Dopo aver ascoltato da Mercurio le cinque storie mitologiche, Adone viene, dunque, condotto dal dio e da Venere in un'immensa sala per assistere al «guiderdon funesto Che dà Diana a ciascun suo soggetto», CXI, 4-5). Lo spettacolo costituisce una tappa del percorso di formazione del giovane, che subito dopo intraprenderà il viaggio attraverso il giardino dei sensi ed il mondo celeste.

La rappresentazione si svolge in uno spazio che rivela immediatamente la propria natura di luogo della memoria, in cui tutto lo scibile umano è catturato e rigorosamente organizzato secondo uno schema quadripartito:

Qui per cento finestre immensa sala
di polito cristallo il giorno prende
e in un bel quadro di mosaico terso
la figura contien del'universo (CXII, 5-8).

³³ Sul complesso ruolo della figura dell'autore delle feste cfr. S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, cit., in particolare le pagine 221-234.

³⁴ Rispettivamente le ottave di inizio delle varie storie sono: XVII, XXXII, XLIX, LXVI, LXXXII.

³⁵ Nell'allegoria premessa al canto si legge: «Per Mercurio, che mettendo Adone in parole gli persuade con diversi esempi a ben amar Venere, si dimostra la forza d'una lingua efficace» (*Adone*, I, p. 263). Sul progetto che lega i sei episodi mitici del V canto dell'*Adone*, cfr. il commento di Pozzi, vol. II, pp. 300-301, e RICCARDO SCRIVANO, *Canto V: La tragedia*, cit.

³⁶ *Topos* antichissimo, già Orazio nell'*Ars poetica* scrive: «Segnius irritant animos demissa per aurem Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae Ipse sibi tradit spectator» (vv. 180-182).

La sala è quadrata e ad essa si accede per quattro porte, ognuna delle quali situata in corrispondenza di un punto cardinale. Ogni parete è dedicata ad uno dei quattro elementi (terra, acqua, aria, fuoco) raffigurato con tutti gli esseri viventi che lo popolano («Nele facciate tra sestesse opposte L'ordin degli elementi è compartito Ed ha ciascun nela sua propria sfera Ogni pesce, ogni augello ed ogni fera», CXIII, 5-8). A ciascun elemento sovrintende la divinità corrispondente («In ogni spazio v'ha quel dio ritratto Che di quell'elemento ha sommo impero», CXIV, 1-2), ed una pietra preziosa ne simboleggia la natura («e ciascuno elemento è sculto e fatto D'una materia somigliante al vero», CXIV, 3-4): rubino per il fuoco, zaffiro per l'aria, smeraldo per la terra e diamante per l'acqua (cfr. CXIV, 5-8). Il pavimento della sala rappresenta i regni dell'oltretomba (CXV), mentre sul soffitto è raffigurata la volta celeste (CXVI-CXVIII); nel centro della sala, infine, un gigantesco Atlante sostiene sulle spalle il peso dell'intera volta («Nel centro dela sala un vasto atlante Tutto d'un pezzo di diaspro fino Sostien la volta e ferma ambe le piante Sovra un gran piedistallo adamantino E sotto l'alta cupola pesante Stassi con tergo curvo e volto chino», CXVI, 1-6).

Il palazzo d'Amore ospita al suo interno un teatro del mondo che organizza e rende visibile l'intero cosmo³⁷, ma questo teatro della memoria è anche il luogo in cui Adone e Venere assistono alla messa in scena della storia di Atteone, realizzata come un'opera barocca. Il buio della notte è la condizione essenziale per il trionfo della metamorfosi e dell'artificio teatrale, dove la complicità dell'oscurità e di un'illuminazione artefatta, attentamente studiata, attenua i difetti della scena e ne nasconde i congegni³⁸. Così anche in Marino l'arrivo della notte, drammatizzato come

³⁷ Il teatro cosmico elaborato da Marino richiama alla memoria i tentativi che altri autori hanno fatto di organizzare il sapere attraverso lo forma teatrale. L'episodio più importante, per un eventuale rapporto con il Marino, è rappresentato dal teatro di Giulio Camillo (*L'idea del teatro*, a cura di L. Bolzoni, Palermo, Sellerio, 1991), ma alla memoria viene anche il teatro di memoria di Robert Fludd, legato al Globe Theatre shakespeareano (cfr. F. A. YATES, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1993; EADEM, *Theatrum orbis*, Torino, Nino Aragno, 2002).

³⁸ S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, cit., p. 238. Nella trattatistica coeva ampio spazio è dedicato alla tecnica dell'illuminazione della scena e ai vari segreti per non affumicare il pubblico a causa di un eccessivo uso delle lampade ad olio. Leone de' Sommi, ebreo mantovano, autore di commedie e direttore di spettacoli, scrive nel suo trattato *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (scritto tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta del Cinquecento): «Et a questo proposito vi voglio dir anco che riescono molto vaghi quei specchietti che si affissano da alcuni, in lochi appropriati, nelle prospettive et nelle faccie lontane de la scena, ne i quali specchi percotendo quei lumi celati, che gl'architetti pongono con arte dietro alle colonne et dentro per le strade, serveno co 'l lor riflesso a far parer più luminosa, et più allegra la scena; et oltra che quella riflessione non può offender

un'azione scenica (secondo una modalità tipica di tutto il poema), dà il via, ancor prima dello spettacolo vero e proprio, all'intera rappresentazione:

La Notte intanto al rimbombar de' baci
invida quasi, in ciel fece ritorno
e, portata da lievi Ore fugaci
e di tenebre armata, uccise il Giorno.
Il feretro del sol con mille faci
le stelle amiche accompagnarò intorno
e'l mondo pien di nebbie e d'ombre tinto
parea fatto sepolcro al lume estinto (CXX).

L'artificio della descrizione poetica dell'arrivo della notte «vince [...], emblematicamente, la natura, proprio nel momento in cui il Marino compie il massimo sforzo per adeguare la natura all'artificio della trasfigurazione che attua del semplice e canonico calare delle tenebre³⁹». Da subito la luminosità artificiale della scena, svelatasi improvvisamente davanti agli occhi dei due giovani amanti, ingaggia una gara d'emulazione con la vera luce solare⁴⁰:

quand'ecco aprirsi una dorata scena,
ch'*emula al giorno* illuminò la sera.
Fora di luce e d'or men ricca e piena,
se s'aprisse, cred'io, la quarta sfera (CXXI, 3-6)⁴¹.

Il teatro mariniano risponde, fin dalla sua struttura meccanica, all'esigenza di emulazione della natura e del carattere metamorfico di questa. Scenotecnica contemporanea, tradizione classica e modello cosmico si intrecciano nella realizzazione

gli occhi, se ne cava anco che abbiamo di molti lumi senza fumo, il che è di grandissima importanza». Il brano è citato dall'edizione dei *Dialoghi* a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968, p. 64.

³⁹ G. BARBERI SQUAROTTI, *Il sonno della tragedia*, cit., p. 66.

⁴⁰ Cfr. i precedenti esempi del Follino e del Bertelot.

⁴¹ L'ottava del Marino combina gli elementi di due illustri precedenti similitudini teatrali, quella di Ariosto (*O.F.*, XXXII, LXXX) e quella di Tasso (*G.L.*, VII, XXXVI). Per le riprese letterali dai due testi cfr.

di un congegno teatrale che contiene in sé un rapido susseguirsi di molteplici visioni. Accanto alla *scaena versatilis* vitruviana, basata sul sistema dei *periaktoi*⁴², il modello dell'*ordigno* del V canto è rappresentato da un teatro realmente esistito, descritto nelle pagine della *Storia naturale* di Plinio, ed interpretato dal Marino come modello cosmico⁴³:

Ma poco stante si dilegua a volo
la caccia e nova effigie il palco prende,
perché librato in un volubil polo,
sestesso insu quel cardine sospende,
loqual in giro e ben confitto al suolo
volgesi agevolmente, or poggia or scende,
e'l mobil peso suo portando intorno,
viene alfine a *serrar corno con corno.*

Come congiunti in un sol globo il mondo
duo diversi emisperi insieme lega,
per l'orizzonte che dal sommo al fondo
la rota universal per mezzo sega,
così l'*ordigno* che si gira in tondo
vari teatri in un teatro spiega,
senon che dove quel n'abbraccia duo,
questo più ne contien nel cerchio suo (CXXVII-CXXVIII).

I segni di questo prestito letterario sono visibili nella lettera di dedica a Leonora Concini, premessa, nel 1615, al poemetto encomiastico il *Tempio*⁴⁴, indirizzato a Maria

il commento di Pozzi in *Adone*, II, p. 320. Ritornano nel testo dell'*Adone*, oltre ad alcune riprese letterali, il motivo della ricchezza e della luminosità delle scene descritte dai due precedenti autori.

⁴² I *periaktoi* vitruviani, utilizzati di frequente nella messinscena rinascimentale e barocca, erano costituiti da grandi armature a forma di prisma, nelle cui facciate essi recavano pitture prospettiche o elementi aggettanti dipinti. Essi ruotavano su perni metallici infissi nel pavimento del palcoscenico, fissati su linee parallele rispetto il fondale e rispetto le estremità frontali del palco.

⁴³ Il suggerimento del modello pliniano viene S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, cit., p. 7. L. ZORZI, nella voce *Scena*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1981, vol. 12, auspicava per il teatro del V canto un approfondimento della ricerca delle fonti specialistiche e vitruviane in particolare.

⁴⁴ Pozzi fa risalire a questo stesso giro di anni anche la composizione del quinto canto; cfr. *Infra*, capitolo II.

de' Medici. Tutta quanta la lettera è una continua oscillazione tra la consistenza reale dei templi che gli antichi romani avevano eretto in onore delle divinità pagane e la finzione letteraria del tempio costruito da Marino per Maria de' Medici; tra l'esteriorità tangibile delle ricchezze architettoniche e l'interiorità spirituale delle virtù della regina celebrate dalla letteratura; tra il passato della storia romana e il presente della storia francese narrata dal poemetto. In nome di questa continua tensione Marino ricorda il tempio di legno costruito da Caio Curione nel 50 a.C., descritto nell'opera di Plinio, e ne paragona l'eccellenza e la versatilità a quella della propria macchina letteraria. Riporto qui di seguito l'intero brano della dedica per mostrare come le immagini in esso evocate e le espressioni utilizzate (cfr. i passi in corsivo) ritornino quasi alla lettera nel sopracitato brano del canto dell'*Adone*:

Nè minor miracolo in effetto sarebbe se questo Tempio fondato anch'esso sopra il vilissimo fango del mio stilo caduco, et delle mie carte fragili, potesse reggersi contro l'ingiurie degli anni; Senon che da cotal dubbio l'assicura la salda base della protezione di V.E. non discompagnata da quella dell'Eccellentissimo Mons. il Marescial suo consorte. Stupenda fu quella *machina versatile* fatta da C. Curione, dove a somiglianza del mondo, che *in un sol orbe contiene due diversi Hemisperi congiunti*, racchiudeva *due spatiosi Theatri in un sol Theatro*, mentre dopo i primi spettacoli del mezzogiorno, volgendosi in giro i legni della Scena *sospesa e librata sopra due cardini volubili*, et portando *senza alcuno strepito*, o impedimento gli Spettatori attorno, venivasi a incontrare l'un semicircolo con l'altro, et *serrandosi entrambe le corna tra sestesse opposte*, formavano un perfetto Anfiteatro, in cui si rappresentavano la sera del dì medesimo nuovi giuochi differenti. Ma non meno stupenda spero che debba essere la struttura del mio Tempio, fortificata sopra due poli così ben fissi, et sopra due colonne così ben fondate, che non temono i crolli del Tempo, nè della Morte, come sono ambedue l'Eccellenze vostre⁴⁵.

Molte delle espressioni utilizzate da Marino nella dedica del *Tempio* e nella descrizione del teatro del poema sono state tradotte quasi alla lettera dal brano di Plinio; ecco per maggiore chiarezza la descrizione originaria del teatro di Curione:

⁴⁵ G.B. MARINO, *Il Tempio e La Sferza*, a cura di Gian Piero Maragoni, Roma, Beniamino Vignola, 1995, pp. 29-30. I corsivi in questo brano e nella precedente citazione dal quinto canto rendono immediatamente visibile la vicinanza tra i due testi. Segnalo inoltre per le espressioni *machina versatile* e *senza alcun strepito* della dedica rispettivamente il verso 2 dell'ottava 138 e il verso 6 dell'ottava 129 entrambe del quinto canto.

[...] ingenio ergo utendum suo Curioni et aliquid excogitandum fuit. Operae pretium est scire, quid invenerit, et gauderemuribus nostris ac verso modo nos vocare maiores. *Theatra iuxta duo fecit amplissima ligno, cardinum singulorum versatili suspensa libramento, in quibus utrisque antemeridianolorum spectaculo edito inter sese aversis, ne invicem obstreperent scaenae, repente circumactis* – ut constat, post primos dies etiam sedentibus aliquis –, *cornibus in se coeuntibus faciebat amphitheatrum* gladiatorum queproelia edebat, ipsum magis auctoratum populum Romanum circumferens⁴⁶.

Nella dedica del *Tempio* è già esplicita la suggestione che il teatro del testo latino ha esercitato su Marino. La versatilità dell'invenzione di Curione e la sua bipartizione in due teatri distinti, che all'occorrenza però formano un unico spazio, ha dato origine nella lettera a Concini alla similitudine tra questa e la sfera terrestre, mobile anch'essa e composta di due emisferi (per cui accanto alla traduzione letterale del passo «*Theatra iuxta duo fecit amplissima ligno*» Marino precisa «a somiglianza del mondo, che in un sol orbe contiene due diversi Hemisperi congiunti»). Nel brano dell'*Adone* il principio di costruzione della macchina teatrale è lo stesso che regola il teatro della dedica del poemetto encomiastico, senza che però sia più esplicitata la fonte latina. La similitudine tra il teatro di Curione ed il globo terrestre adesso viene ulteriormente sviluppata ed il modello cosmico si rivela determinante per cogliere il profondo significato dell'invenzione mariniana.

Il virtuosistico artificio teatrale dell'*Adone* emula il mondo per la sua struttura e supera il proprio modello nella pluralità degli oggetti che è in grado di riprodurre («vari teatri in un teatro spiega, Senon che dove quel [*scil.*: il globo terrestre] n'abbraccia duo, Questo [*scil.*: il teatro] più ne contien nel cerchio suo», CXXVIII, 6-8). La “novità” di questo teatro consiste sia nello sconosciuto, che nella varietà di scenari che si avvicendano davanti agli occhi di Adone e Venere, la cui descrizione corrisponde ad una accumulazione di elementi il cui tratto di “novità” è ogni volta ribadito: «Selve, statue, palagi agli occhi offerse La cortina real quando s'aperse» (CXXI, 7-8); «*nova effigie* il palco prende» (CXXVII, 2); «ed, al cader dela primiera tela, *Differenti apparenze* altrui rivela» (CXXXI, 7-8); «Spelonche opache v'ha, foreste amene, Piagge

⁴⁶ Gaio PLINIO SECONDO, *Storia naturale*, a cura di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, Torino, Einaudi, 1988, XXXVI, 116-120, p. 666; i corsivi sono miei ed evidenziano le parti che Marino ha riproposto quasi alla lettera nei due testi.

fresche, ombre fosche e chiari fonti» (CXXXII, 1-2); «Or tra i confin di questo e del'altr'atto Non men bel si frapon *novo intervallo*» (CXXXIX, 1-2)⁴⁷.

Tale macchina metamorfica vive in virtù di un faticoso congegno meccanico, che è il prodotto della giustapposizione di diversi elementi⁴⁸:

Reggon l'opra maggior vari sostegni,
e correnti e pendenti ed asse e travi
e di bronzo ben saldo armati legni,
dure catene e grossi ferri e gravi
e, con argani mille e mille ingegni
del medesimo metallo, e chiodi e chiavi;
e questo ordine a quel sì ben risponde
che nel numero lor non si confonde (CXXX).

La convenzione delle descrizioni ufficiali degli spettacoli insegna ad adottare il punto di vista del pubblico e a non svelare la parte meccanica che si nasconde dietro la scena: in questo *escamotage* risiede l'effetto "magico" del teatro⁴⁹. Marino, che conosce il carattere ingegnoso del teatro contemporaneo, è interessato a rivelare l'esistenza di un meccanismo che, mentre rimane sempre ben nascosto agli occhi dei due spettatori interno, viene svelato agli occhi del lettore del poema.

Anche in questo caso la spiegazione che il poeta dà all'ottava CXXX è richiesta più da un disegno teorico, che da un intento di fedele ricostruzione storica. L'ingegno del demiurgo teatrale risiede nell'abilità di creare un sistema ordinato di congegni, che

⁴⁷ All'inizio del canto lo stupore di Adone di fronte al palazzo di Venere viene significativamente paragonata allo stupore provato da Colombo di fronte alle nuove e sconosciute terre dell'America: «Somiglia il domator del'oceano Quando d'alto stupore ingombro il petto, Vide primiero in region remote Meraviglie novelle e genti ignote» (V, VIII, 5-8). Il paragone diviene interessante, oltre che per definire la categoria della meraviglia, perché si inserisce nel rapporto tra macrocosmo e microcosmo del teatro del V canto. Sull'uso del termine "meraviglia" nel V canto cfr. ALESSANDRO MARTINI, *La pratica mariniana*, in *Interpretazione e meraviglia. XIV colloquio sulla interpretazione. Macerata 29-30 Marzo 1993*, a cura di Giuseppe Galli, Pisa, Giardini, 1994.

⁴⁸ In questo aspetto il teatro del V canto è specularmente quello già analizzato del X canto.

⁴⁹ Un'eccezione è rappresentata ancora una volta da Federico Zuccaro che nella *Dimora di Parma* parla del piacere provocatogli dalla visione dei congegni meccanici che stanno alla base della meraviglia teatrale: «Gustai non meno vedere sopra le machine gli artificii grandi e gli argani, le gomene grossissime e le funi e le corde con che movono e maneggiano quelle machine, e 'l numero grandissimo di uomini a maneggiarle [...]» (p. 66).

produce visioni metamorfiche, e contemporaneamente nella capacità di mantenere tali congegni ben nascosti. L'insondabilità della struttura teatrale costituisce uno degli elementi da cui scaturiscono stupore e meraviglia:

*senza strepito alcun mover si suole
e con tanto artificio or cala or sorge,
che l'occhio spettator non sen'accorge* (CXXIX, 6-8)⁵⁰.

Il teatro del V canto ruota intorno al valore di un ingegno/congegno che potremmo emblemizzare con le parole che Battistini utilizza, parlando dell'estetica barocca: «A sorvegliare ogni operazione poetica è un razionalismo che la rende culta, consapevole, costruita con grande perizia retorica, in vista [...] di una festa dell'intelletto⁵¹».

L'ingegno della poesia mariniana vive dell'allusività dei nessi sottintesi: la famosa dichiarazione della poetica del rampino nella lettera a Claudio Achillini del 1620⁵² diviene la cifra stilistica nella costruzione del poema dell'*Adone*⁵³. Il reperimento senza limiti a livello dell'*inventio* coincide, a livello dell'*elocutio*, con una rielaborazione che tende a dissimulare, proprio come nel teatro del V canto, i materiali eterogenei utilizzati. L'*ecfrasis* della fontana di Apollo nel IX canto è una delle molteplici dichiarazioni che Marino fa in direzione di questa poetica dell'ingegno:

Per distinguer l'impresè il fabro egregio
del'ornamento nobile e sublime,
mischì di più color ma d'egual pregio

⁵⁰ Anche se in un contesto completamente diverso e a proposito di un oggetto di tutt'altra natura (la magia) la descrizione del magico giardino d'Armida, nel XVI canto della *Gerusalemme liberata*, richiama la stessa necessità, descritta da Marino, di nascondere l'essenza artificiosa di ciò che appare, solo per inganno naturale: «e quel che 'l bello e 'l caro accresce a l'opre, L'arte, che tutto fa, nulla si scopre» (XVI, IX, 7-8). Per una storia del precetto ovidiano *Ars est celare artem* esteso alle questioni retoriche e poetiche, cfr. PAOLO D'ANGELO, «*Celare l'arte*». Per una storia del precetto ovidiano «*Ars est celare artem*», in «Intersezioni», VI (1986), n. 2, pp. 321-341. In merito al rapporto tra poesia e magia cfr. BEATRICE RIMA, *Novità, stupore e meraviglia nella retorica del Seicento*, in *Interpretazione e meraviglia*, cit.

⁵¹ A. BATTISTINI, *Il Barocco*, cit., p. 134.

⁵² G. B. MARINO, *Lettere*, cit., pp. 238-256.

scelse e polì con *ingegnose lime* (IX, CXI, 1-4).

Canto autobiografico, la cui lunghezza coincide quasi interamente con l'*ecfrasis* della fontana, esso è in sostanza il canto sulla poesia, in cui gli elaborati congegni della fontana di Apollo (dio della poesia) si identificano con i congegni poetici e le *ingegnose lime* del fabbro con il *labor limae* del poeta⁵⁴.

Il congegno teatrale è il motore della meraviglia dello spettacolo offerto a Venere e Adone. Il cambio di scenario, imposto dal ricorso al genere degli intermezzi consente a Marino di mettere alla prova il sistema ingegneristico del suo teatro. Non lo collauda nel senso del reale funzionamento logistico, ma dal punto di vista di quella retorica dell'illusione e della metamorfosi repentina, che abbiamo visto connotare le citate testimonianze di De' Rossi, Follino e Bertelot.

Il teatro, così congegnato, è il luogo eccezionale in cui, come abbiamo visto, molteplici cose si dispiegano all'interno di un unico spazio⁵⁵. Siamo alle soglie delle famose considerazioni che Tesauro farà sull'ingegnosità della metafora mariniana, paragonata ad «un pien teatro di meraviglia», dove gli oggetti «tutti a stretta li rinzeppa in un vocabol e quasi in miraculoso modo gli fa travedere l'uno dentro l'altro»⁵⁶. L'immagine scenica sottolinea «l'idea di una sintesi, di una associazione organica interpretata imagosamente⁵⁷», la cui struttura reggente non è svelata, proprio come il congegno del V canto non è rivelato al pubblico.

⁵³ M. GUGLIELMINETTI, *Tecnica e invenzione nell'opera di Giambattista Marino*, cit., e F. GUARDIANI, *La meravigliosa retorica dell'«Adone» di G.B. Marino*, cit.

⁵⁴ La fontana («volge machine e rote ordite ad arte», XCIX, 6), in gara di emulazione con la natura, riproduce con le proprie acque, articolate in un sistema di canali e tubi, la voce Muse («e, con tenor di melodia mentita, Dela man, dela bocca il suono imita», XCIX, 7-8), il canto dell'usignolo («sembra di rossignol gemito e pianto», CVII, 4) e le stelle del cielo («Trasformasi l'umor liquido e molle: Volto in raggi, in comete, in stelle il miri», CVIII, 3-4). Per il ruolo programmatico del IX canto cfr. G. BALDASSARRI, *Canto IX: la fontana d'Apollo*, cit.

La stessa sensibilità appartiene alla descrizione di un altro *fenomeno mostruoso* del poema, l'abilità canora dell'usignolo del VII canto («Udir musico mostro, o meraviglia, Che s'ode sì, ma si discerne apena», XXXIII, 1-2), si cui si legge «Par ch'abbia entro le fauci e in ogni fibra *Rapida rota o turbine veloce*» (XXXVI, 1-2). E proprio l'usignolo diventerà uno degli emblemi del rapporto tra microcosmo (nel senso di opera d'arte) e riproduzione di un'infinita *varietas*. Il paragone sarà tra l'usignolo (opera della Natura) e un minuscolo dipinto (opera dell'Arte), in cui si addensa più che in una grande tela l'ingegno e lo studio del pittore («Vie più che'n grande in picciola figura, Nele cose talor minime adopra Diligenza maggiore e maggior cura», XXXIX, 4-6).

⁵⁵ Si ricordino in proposito le considerazioni già fatte in merito al teatro del mondo del X canto e al rapporto tra microcosmo (poesia) e macrocosmo da esso suggerito.

⁵⁶ E. TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 267 e p. 301.

⁵⁷ E. RAIMONDI, *Ingegno e metafora nella poetica del Tesauro*, cit., p. 11.

Nell'abilità artistica di ridurre una molteplicità di elementi all'interno di uno spazio finito e limitato risiede uno dei principi della meraviglia, come nel canto VII Marino enuncia programmaticamente in merito alle arti pittoriche:

ma qual pittor, che 'ngegno e studio scopra
vie più che 'n grande in *picciola figura*,
nele cose talor minime adopra
diligenza maggiore e maggior cura.
Quest'eccesso però sovra l'usanza
d'ogni altro suo *miracolo* s'avanza (VII, xxxix, 3-8).

In questo teatro, metafora del mondo, il movimento rotatorio di quella che Marino definisce, memore del modello della *scaena versatilis* vitruviana, *machina versatile* (CXXXVIII, 2)⁵⁸, è definito repentino ed occulto: «*in un momento* scocca Il magistero *del'occulte rote*» (CXXXIII, 5-6); «*volgendosi il perno* a cui s'appoggia; Riveste il palco di *novella foggia*» (CXXXIII, 7-8); «*gira la scena e in un balen girando*» (CXXXV, 1); «*ma in breve* poi rasserenarsi il cielo Vedi e *in un punto* implacidirsi il mare» (CXLII, 3-4); «S'alza il palco di sotto *a un tempo istesso* E mezzo anfiteatro in *giro spande*» (CXLV, 1-2)⁵⁹.

Il movimento dà origine alla mutazione repentina e continua in cui risiede una delle ragioni della meraviglia. Altrove nel testo Marino teorizza in versi proprio il piacere provocato da un cambiamento inaspettato e subitaneo: «Sconosciuta scherzar seco volea Sotto straniere e peregrine forme, Perché fusse il piacer dopo il dolore Quanto improvviso più, tanto maggiore» (XV, xxxiv, 5-8)⁶⁰. Il soggetto dell'azione è Venere che, travestita da zingara, accoglie Adone, finalmente scampato alle varie peripezie che lo hanno tenuto lontano da lei (anche nel I canto lo aveva accolto travestita da Diana). La lettura dell'espedito del mascheramento, che serve a Marino

⁵⁸ In questa definizione di *machina versatile* si condensano: l'idea del movimento rotatorio della scena teatrale e della terra stessa e l'idea del carattere proteiforme di questo teatro.

⁵⁹ Nel canto XI, per descrivere la sparizione improvvisa del personaggio della Fama, Marino ricorre ad una similitudine teatrale il cui termine di paragone con la scena del poema risiede proprio nella repentinità dell'azione: «Come in superba e luminosa scena, Al dispiegar della *veloce* tela, Ogni pompa e splendore, ond'ella è piena, Ai riguardanti *subito* di celsa, Così repente...» (XI, CLXXIII, 1-5).

anche per inserire una falsa premonizione, è condizionata dalla premessa teorica: il piacere del giovane scaturisce da un evento assolutamente imprevisto che consiste nella trasformazione della donna da una sembianza all'altra⁶¹.

Il teatro del quinto canto ricrea nei modi e nei contenuti il mondo, superando con l'artificio mimetico la natura stessa e provocando un'illusione totale ed un'oscillazione sensoriale nel pubblico⁶²: «Già *par* che con furor l'un l'altro assaglia, Già già *par* che di sangue il suol si sparga» (CXXXVI, 1-2); «vero il sol crederesti e vera l'alba, Che le nebbie rischiara e l'ombre inalba» (CXLIV, 7-8). Piuttosto ambigua, poi, è la descrizione della distesa marina in cui si svolge la naumachia: «ondeggiar vedi un mar, non so se fatto di Zaffiro o d'argento o di cristallo» (CXXXIX, 3-4). Qui, come molto bene ha scritto Giorgio Barberi Squarotti «con suprema ambiguità il Marino parla di zaffiro, di argento e di cristallo per il mare che appare sulla scena, usando le tradizionali metafore del repertorio poetico per la celebrazione del mare rasserenato e placido, ma riportandole al significato proprio della finzione scenica, dove nulla è quello che sembra allo sguardo, ma è effetto di finzione, di abilità scenica⁶³». L'osservazione di Squarotti è più che mai calzante se rapportata alla tecnica descrittiva dell'*Adone* che continuamente fa ricorso ad identiche metafore poetiche⁶⁴.

⁶⁰ Tra l'altro la velocità sarà un elemento costitutivo della metafora tesauriana: la metafora è «parola pellegrina, velocemente significante un oggetto per mezzo di un altro» (*Cannocchiale aristotelico*, p. 302).

⁶¹ Così avverrà all'ottava xcii la rivelazione della dea: «Il vel ch'asconde la sembianza cara Si squarcia intanto e più non sembra quella. Scorge Adon di colei che'l cor gli ha tolto, sbendato il lume e smascherato il volto» (vv. 5-8).

⁶² Nelle trattazioni di scenotecnica insistita sarà proprio questa dimensione di illusorietà. Cfr. ad esempio il brano tratto da un trattato anonimo manoscritto degli anni Trenta del Seicento, dal titolo *Il corago o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*, pubblicato a Firenze da Olschki nel 1984: «Così vediamo che potendosi formare la scena boscareccia con vere selve et alboretti, nulladimeno i più periti di questa arte hanno eletto di porvi le pitture di alberi e sterpi di valli e colline, parendogli che portando un albero per rappresentare un albero fusse imitazione priva di ingegno e d'artificio. Così più anche stimano di rappresentare il mare con le tocchette d'argento facendo apparire allo spettatore come vera la sembianza finta del mare, che rappresentarlo derivando in palco canali di acqua vera» (pp. 31-32).

⁶³ G. BARBERI SQUAROTTI, *Il sonno della tragedia*, cit., p. 74.

⁶⁴ Un esempio fra tutti è quello rappresentato dalla descrizione dei frutti del giardino del gusto:

Scopre il punico stelo il bel tesoro
degli aurei pomi di rossor dipinti;
apre un dolce sorriso i grani loro
ne' cavi alberghi in ordine distinti,
onde fa scintillar dal guscio d'oro
mollì rubini e teneri giacinti
e, quasi in picciol iride, commisti

Nell'oscillazione tra "vero" e "finto" (tra modello imitato e rappresentazione teatrale) rientra un *escamotage*, tipico delle rappresentazioni coeve, che demolisce ogni barriera tra scena e platea, rompe i confini tra realtà e teatro e coinvolge gli spettatori nell'azione: gli animali del primo atto della favola di Atteone fuggono dal palco e vanno a ripararsi proprio in grembo di Venere e Adone:

e dal palco saltar con gran diporto
damme e camozze e cavriuoli e lepri
e parte dela dea fuggirsi al lembo
e parte a lui ricoverarsi in grembo (CXXVI, 5-8)⁶⁵.

La metafora del teatro come mondo ha perduto, dunque, nel V canto dell'*Adone* ogni connotazione tragica, ogni significato antropologico, ogni risvolto morale ed etico che il *topos* contiene dagli esordi platonici⁶⁶. Forte del precedente tassesco, al centro dei pensieri del Marino vive il teatro della macchina come emblema dell'arte barocca e specchio della propria poetica. L'azione del poeta passa attraverso l'esemplificazione del demiurgo teatrale, così come i codici della meraviglia e del diletto passano attraverso il filtro del congegno teatrale.

Il sistema poetico qui è lo stesso di quello su cui si reggeva la sfera/teatro del X canto; rispetto al cielo di Mercurio, però, qui cambia il supporto culturale su cui Marino ha costruito la metafora del teatro e ha condotto il rapporto tra *picciol mondo* e mondo, tra microcosmo e macrocosmo. Nel V canto l'oggetto teatrale descritto fa direttamente appello all'esperienza spettacolare coeva (anche se, come ha scritto Carandini, in una forma utopica), al teatro degli intermezzi, del melodramma e del balletto, che divengono oggetto di paragone per l'arte della scrittura.

sardonici, balassi ed ametisti (VII, CIV).

⁶⁵ Sulla funzione letteraria di questa trovata teatrale cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Il sonno della tragedia*, cit.: «La caccia è la negazione dell'idillio: e allora deve esemplarmente concludersi nel rifugio che Venere e Adone concedono agli animali selvatici. Adone, in questa prospettiva, viene a contrapporsi al cacciatore Atteone [...]» (p. 69).

⁶⁶ Sulla storia del *topos* cfr. E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*, cit.; M. COSTANZO, *Dallo Scaligero al Quadrio*, cit.

BIBLIOGRAFIA

I testi

Opere di Giovan Battista Marino

MARINO Giovan Battista, *La lira. Rime del cavalier Marino*, Venetia, Ciotti, 1614

MARINO G. B., *Poesie varie*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1913

MARINO G. B., *Dicerie sacre*, a cura di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1960

MARINO G. B., *Lettere*, a cura di M.o Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966

MARINO G. B., *La Francia consolata*, in Marzio Pieri, *Per Marino*, Padova, Liviana, 1976

MARINO G. B., *Rime amorose*, a cura di O. Besomi e A. Martini, Modena, Panini, 1987

MARINO G. B., *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano, Adelphi, 1988

MARINO G. B., *Il Tempio e La Sferza*, a cura di G. P. Maragoni, Roma, Beniamino Vignola, 1995

Relazioni festive e teatrali e componimenti encomiastici d'occasione

Le Ballet Comique by Balthasar de Beaujoyeux, a cura di M. McGowan, New York, Binghamton, 1982

BERTELOT Pierre, *Abregé de ce qui s'est passé en la Court de S.A. durant le Caresme, prenant de l'Année 1609*, Turin, par les FF. des Chevaliers, 1609

BOCCHINERI Carlo, *Stanze di Messer Carlo Bocchineri da Prato sopra la Partenza della Christianissima Regina di Francia e di Navarra Maria de' Medici*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1600

BRAMBILLA Pompeo, *Relatione delle feste torneo, giostra etc. fatte nella corte del Serenissimo di Savoia, nelle reali nozze delle Sereniss. Infanti Donna Margherita et*

Donna Isabella sue figliuole. Aggiuntavi la festa di Miraflores, Torino, Fratelli de Cavaleris, 1608

BRAMBILLA P., *Combattimento delli cavalieri di Diana e di Venere all'isola Polidora. Nel Parco del Serenissimo Duca di Savoia presso la città di Turino. Fatto nelle Nozze dell'illustrissima Signor D. Beatrice d'Este, maritata dell'Illustrissimo Signor Ferrante Bentivoglio li 16 di Giugno dell'Anno 1602*, Torino, Agostino Disserolio, 1602

BUONARROTI Michelangelo (il giovane), *Descrizione delle felicissime nozze Della Cristianissima Maestà di Madama Maria Medici Regina di Francia e di Navarra. Di Michelagnolo Buonarroti*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1600

CAVALCHINO G. Matteo, *Vere Relationi di quanto e susesso nele noze delle ser.me intante di savoia fatte tra doi prinsipi cioe mantova e modena et ancho li seguiti di guera sino a questo anno 1618 come ancora di pacce*, ms. N VI 37, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Torino

CAVRIANA Filippo, *Orazione del cavalier Filippo Cavriana fatta nella partita di Toscana per Francia della Cristianissima Regina Maria de' Medici*, Firenze, Francesco Tosi, 1600

CERVONI Isabella, *Tre canzoni de la S. Isabella Cervoni da Colle in laude de' Christianiss. Re, e Regina di Francia e Navarra, Enrico Quarto, e Madama Maria de' Medici*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1600

CHATERAI Beaunis de, *Convenances admirables des noms et des mariages du Roy et de Madame, dediées au Roy, et à Madame en bonne estrené, ?, B. de Viette Lionnois*, 1615

CONTI Domenico, *Egloga [...] ne la partenza de la Christianissima Madama Maria Medici Reina di Francia, e di Navarra*, Fiorenza, Cosimo Giunti, 1600

DE ROSSI Bastiano, *Descrizione dell'apparato e degl'intermedi. Fatti per la commedia rappresentata in Firenze. Nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici, e Madama Cristina di Lorena, Gran Duchi di Toscana*, Firenze, Anton Padovani, 1589

Descrizione delle feste fatte nelle nozze de' Serenissimi Principi di Toscana D. Cosimo de' Medici e Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria, Giunti, Firenze 1608

- DU VAIR Guillaume, *Harangue a tres illustre princesse Marie de Medicis royne de France, à son arrivée à Marseill*, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1601
- ELICONA Giovan Battista, *Canzone del Signor G. B. Elicona nelle sponsalitie della Serenissima Madama Maria Medici et del Christianissimo Henrico IV Re di Francia et di Navarra. Con l'annotationi del S. Filippo Pigafetta*, Roma, Mutji, 1600
- FALLÒ Cesare, *Nella coronatione et Lode di Henrico VI Quarto re di Francia, et di Navarra Christianissimo. Nella pace di Francia e nelle felicissime Nozze di Sua Maestà Christianissima con la Serenissima principessa Maria Medici. Sonetti, et Versi Latini*, Firenze, Marescotti, 1600
- FOLLINO Federico, *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova per le reali nozze del serenissimo principe D. Francesco Gonzaga con la serenissima Infante Margherita di Savoia*, Mantova, Aurelio e Lodovico Osanna, 1608
- GODEFROY Théodore, *L'ordre et cerimonies observées aux mariages de France, et d'Espagne. A scavois, entre Louys XIII Roy de France, et de Navarra, et Anna d'Austriche, fille de Philippe III Roy d'Espagne. Et entre Philippe Iv Roy d'Espagne, et Elizabeth de France, fille du Roy Henry le Grand, l'an 1615*, Paris, Edme Martin, 1627
- GUARINI Giovan Battista, *Dialogo cantato nel convito reale da Giunone e Minerva*, Firenze, Marescotti, 1600
- PAGNINI Iacopo, *Clori Ninfa dell'amen piaggie di Pratolino, nella felice partenza della Serenissima Maria Medici Christianissima Regina di Francia e di Navarra*, Fiorenza, Cosimo Giunti, 1600
- PAGNINI I., *Canzone*, Fiorenza, Cosimo Giunti, 1600
- PANCIATICHI Vincenzo, *Canzone*, in *Rime in lode della Christianissima Maria Medici regina di Francia, e di Navarra*, Fiorenza, Cosimo Giunti, 1600
- PELLENTIER Thomas, *L'esiouissance des François a la Roine. Sur la solennité et publication des nouvelles alliances de France et d'Espagne*, Lyon, Pierre Roussin, 1612
- PIENTINI Pietro, *Trionfo della Serenissima Maria Medici christianissima Regina di Francia e di Navarra. Descritto in sonetti da Pietro Pientini da Corsignano*, Firenze, Francesco Tosi, 1600
- PORCHÈRES Laugier Honoré de, *Le camp de la Place Royale, sur Relation de ce qui s'y est passé les cinquième, sixième et septième jour d'avril, mil six cent douze, pour la*

publication des mariages du roy et de Madame, avec l'Infante et le prince d'Espagne, le tout recueilli par le comandement de Sa Majesté, Paris, Lacquehay, 1612

PROSPERI Costantino, *Due sonetti fratelli nell'imbarco di Livorno per Marsilia, della Maestà di Donna Maria Medici, cristianissima Regina di Francia, e di Navarra, Firenze, Giorgio Marescotti, 1600*

ROSSET François de, *Le Roman des Chevaliers de la Gloire contenant plusieurs hautes et fameuses adventures des princes, et des chevaliers qui parurent aux courses faites à la Place Royale pour la feste des alliances des France et d'Espagne. Avec la description de leurs entrees, equipages, habits, machines, devises, armes et blason de leurs maisons. Dedié à la Reine Regente, Paris, François Huby, 1613*

SERRES Jean Puges de la, *Les amours du Roy et de la Reyne soubz les noms de Jupiter et de Junon, avec les Magnificens de leurs Nopces ou l'histoire morale de France, soubz le Regne de Louys le Juste et Anne d'Autriche, Paris, N. Bessin et P. De Cay, 1625*

TALENTI Chrisostomo, *Canzone di D. Chrisostomo Talenti Monaco di Vallombrosa nelle felicissime nozze delle Maestà Christianiss. Arrigo III et Maria Medici, Roma, Luigi Zanetti, 1600*

MALHERBE François de, *Ode du Sieur de Malherbe à la Reine sur sa bienvenue en France, in Œuvres, édition présentée, établie et annotée par A. Adam, Paris, Gallimard, 1971*

VINTA Francesco, *Canzone, in Rime in lode della Christianissima Maria Medici regina di Francia, e di Navarra, Fiorenza, Cosimo Giunti, 1600*

ZUCCARO Federico, *Il passaggio per l'Italia, con la dimora di Parma del Sig. Cavaliere Federico Zuccaro, Bartolomeo Cocchi, Bologna 1608, edito da Detlef Heikamp in «Paragone», IX, 105 (1958), pp. 52-53*

ZUCCARO F., *La dimora di Parma del Sig. Cavaliere Federico Zuccaro. Con le feste, e trionfi maravigliosi celebrati in Mantoa per le nozze del Serenissimo Prencipe Francesco e la Serenissima Infante Margarita di Savoia, Bologna, Bartolomeo Cocchi 1608*

Trattati sul teatro e sugli spettacoli

BERAULT Charle, *Épithalame, chant royal sur les alliances de France et d'Espagne*, Bordeaux, Du Brel, 1615

CAROSO Fabrizio, *Il Ballarino, Diviso in due trattati; nel primo de' quali si dimostra la diuersita de i nomi, che si danno a gli atti, & mouimenti, che interuengono ne i balli: & con molte regole si dichiara con quali creanze, & in che modo debbano farsi. Nel secondo s'insegnano diuerse sorti di balli, & balletti si all'uso d'Italia, come a quello di Francia & Spagna*, Venezia, Francesco Ziletti, 1581

CAROSO F., *Nobiltà di Dame. Libro altra volta chiamato il Ballarino*, Venezia, Andrea Muschio, 1600

Il corago o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche, a cura di P. Fabbri e A. Pompilio, Firenze, Olschki, 1984

CORSO Rinaldo, *Dialogo del ballo*, Venezia, Sigismondo Bordogna, 1555

DE SOMMI Leone, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968

INGEGNERI Angelo, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di M. L. Doglio, Modena, Panini, 1989

MÉNÉSTRIER Claude François, *Traité des tournois, joustes et carrousels*, Lyon, Jacques Muguet, 1669

SABBATINI Nicolò, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, a cura di E. Povoledo, Roma, Carlo Bestetti, 1955

Poemi epici e romanzi cavallereschi

ALAMANNI Luigi, *L'Avarchide*, Firenze, Giunti, 1570

ARIOSTO Ludovico, *Orlando furioso*, a cura di E. Bigi, Milano, Rusconi, 1982

BOIARDO Matteo Maria, *Orlando innamorato*, a cura di R. Bruscaagli, Torino, Einaudi, 1995

NONNO DI PANOPOLI, *Le Dionisiache*, a cura di F. Gonnelli, Milano, Rizzoli, 2003

OMERO, *Iliade*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1990

PULCI Luigi, *Il Morgante*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Sansoni, 1984
STAZIO, *Tebaide*, a cura di A. Klotz e T.C. Klinnert, Leipzig, Teubner, 1973
TASSO Bernardo, *Amadigi di Gaula*, Vinegia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560
TASSO Torquato, *La Gerusalemme Liberata*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1993
TRISSINO Giovan Giorgio, *L'Italia liberta dai Goti*, in ID., *Opere*, Verona, presso Jacopo Vallarsi, 1729, t. I

Altri testi

APULEIO, *Le metamorfosi o l'asino d'oro*, a cura di G. Augello, Torino, Utet, 1980
BARGAGLI Scipione, *Dell'imprese*, Venezia, Francesco de Franceschi Senese, 1594
CAMILLO Giulio, *L'idea del teatro*, a cura di L. Bolzoni, Palermo, Sellerio, 1991
CARTARI Vincenzo, *Le imagini de i dei de gli antichi*, a cura di G. Auzzas, F. Martignano, M. Pastore Stocchi, P. Rigo, Vicenza, Neri Pozza, 1996
CLAUDIANO, *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, in *Oeuvres*, tome II, 2, *Poèmes politiques (395-398)*, texte établi et traduit par J. L. Charlet, Paris, Les Belles Lettres, 2000
DOLCE Lodovico, *La favola d'Adone*, in *Il Capitano. Commedia di Messer Lodovico Dolce*, Venezia, Giolito, 1545
GIOVIO Paolo, *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, a cura di M. L. Doglio, Roma, Bulzoni, 1978
GRAMOND Gabriel-Barthélemy de, *Historiarum Galliae ab excessu Henrici IV. Libri XVIII. Quibus rerum per Gallos tota Europa gestarum accurata narratio continetur*, Tolosae, Colomerium, 1643
IMPERIALE Gio. Vincenzo, *Lo stato rustico*, Genova, Giuseppe Pavoni, 1611
LOMAZZO Gian Paolo, *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, Firenze, Centro Di, 1973-74
LUCREZIO, *De rerum natura*, a cura di A. Fellin, Torino, Utet, 1997

- MALHERBE François de, *Ode du Sieur de Malherbe à la Reine sur sa bienvenue en France*, in *Œuvres*, édition présentée, établie et annotée par A. Adam, Paris, Gallimard, 1971
- MENANTELL François de, *Congratulation au peuple François, sur l'heureuse alliance de France et d'Espagne. Dedié à la Royne*, Paris, René Bretet, 1612
- NEGRI Cesare, *Le gratie d'amore*, Milano, Pontio e Piccaglia, 1602
- ORAZIO Quinto Flacco, *Ars poetica*, in Quinto Orazio Flacco, *Tutte le opere*, a cura di E. Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1968
- OVIDIO PUBLIO NASONE, *Amores*, in *Opere. Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio*, vol. I, a cura di P. Fedeli, Torino, Einaudi, 1999
- OVIDIO PUBLIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1994.
- OVIDIO PUBLIO NASONE, *Le metamorfosi di Ovidio, ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Venetia, Giolito, 1571
- PARABOSCO Girolamo, *Favola d'Adone*, in *Il terzo libro delle lettere amorose di m. Girolamo Parabosco, con un dialogo amoroso et alcune stanze in lode di alcune gentildonne veneziane*, Venezia, Griffio, 1553
- PETRARCA Francesco, *Canzoniere*, a cura di A. Chiari, Milano, Mondadori, 1989
- PLINIO Gaio Secondo, *Storia naturale*, a cura di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, Torino, Einaudi, 1988
- POLIZIANO Angelo, *Poesie volgari*, a cura di F. Bausi, Manziana (Roma), Vecchierelli, 1997
- RUSCELLI Girolamo, *Le imprese illustri*, Venezia, Francesco de Franceschi Senese, 1574
- SANNAZARO Iacopo, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano, Mursia, 1990
- STIGLIANI Tommaso, *Dell'Occhiale. Opera difensiva del cavalier Fr. Tomaso Stigliani scritta in risposta al cavalier Gio. Battista Marini, Pietro Carampello*, Venezia, 1627
- TARCAGNOTA Giovanni, *Favola d'Adone*, Venezia 1550, in A. BORZELLI, *Il Cavalier Giovambattista Marino*, Napoli, Gennaro Priore, 1898
- TASSO Torquato, *Il Conte overo de l'imprese*, in *Dialoghi*, a cura di G. Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998

TASSO T., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964

TASSO T., *Minturno ovvero della bellezza*, in *Dialoghi*, a cura di G. Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998

TESAURO Emanuele, *Il cannocchiale aristotelico*, a cura di A. Buck, Bad Homburg-Berlin-Zürich, Gehlen, 1968

TESAURO Emanuele, *Idea delle perfette imprese*, a cura di M. L. Doglio, Firenze, Olschki, 1975

VASARI Giorgio, *Giornata prima. Ragionamento primo. Sala degli elementi*, in ID., *Opere*, a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1981

Gli studi

Sul Marino

AMMIRATI Luigi, *Una serata di Gala a Nola nel '500. La prima rappresentazione del "Pastor fido" con il prologo di G. B. Marino*, Nola 1962

BORZELLI Angelo, *Storia della vita e delle opere di G. B. Marino*, Napoli, Tipografia degli Artigianelli, 1927

BUCCINI Stefania, *Marino e la morte erotica dell'età barocca*, in *The sense of Marino. Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, a cura di F. Guardiani, New York, Legas, 1994

DELL'AMBROGIO Michele, *Tradurre, imitare, rubare: appunti sugli Epitalami del Marino*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi, G. Gianella, A. Martini, G. Pedrojetta, Padova, Antenore, 1988

FULCO Giorgio, *Giovan Battista Marino*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. V. *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno, 1997

- MARTINI Alessandro, *La pratica mariniana*, in *Interpretazione e meraviglia. XIV colloquio sulla interpretazione. Macerata 29-30 Marzo 1993*, a cura di G. Galli, Pisa, Giardini, 1994
- PIERI Marzio, *Per Marino*, Padova, Liviana, 1976
- TADDEO Edoardo, *Studi sul Marino*, Firenze, Remo Sandron, 1971
- TRISTAN Marie-France, in *La scène de l'écriture. Essai sur la poésie philosophique du Cavalier Marin (1569-1625)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2002
- VALLAURI Tommaso, *Il Cavalier Marino in Piemonte*, Torino, Stamperia Reale, 1847

Sull'Adone

- BALDASSARRI Guido, *Canto IX: la fontana d'Apollo. Il Marino, ovvero la Poesia*, in *Lectura Marini*, a cura di F. Guardiani, Toronto, Dovehouse, 1989
- BARBERI SQUAROTTI Giorgio, *Il sonno della tragedia*, in «Il piccolo Hans», II (1996), pp. 65-78
- CHERCHI Paolo, *Canto XVII: la Dipartita. Il distacco e l'inutile rimedio*, in *Lectura Marini*, a cura di F. Guardiani, Toronto, Dovehouse, 1989
- CHERCHI P., *La metamorfosi dell'Adone*, Ravenna, Longo, 1996
- COLLINA Beatrice, *Metamorfosi di un'amazzone nel canto XX dell'Adone*, in «Studi secenteschi», XXXV (1994), pp. 123-144
- COLOMBO Carmela, *Cultura e tradizione nell'Adone di G.B. Marino*, Padova, Antenora, 1967
- FRANCESCHETTI Antonio, *Marino e la tradizione cavalleresca*, in *Lectura Marini*, a cura di F. Guardiani, Toronto, Dovehouse Editions, 1989
- GUARDIANI Francesco, *La meravigliosa retorica dell'«Adone» di G.B. Marino*, Firenze, Olschki, 1989
- GUARDIANI F., *Il gran teatro del mondo, ovvero il mondo a teatro*, in *Lectura Marini*, a cura di F. Guardiani, Toronto, Dovehouse Editions, 1989
- GUGLIELMINETTI Marziano, *Tecnica e invenzione nell'opera di Giambattista Marino*, Torino, Einaudi, 1964

PETER Susanna N. S., *The Anatomical Machine: A Representation of the Microcosm in the "Adone" of G.B. Marino*, in «Modern Language Notes», 88 (1973), pp. 95-110

PROCELLI Bruno, *Le fonti de "gli errori" nel canto XIV dell'Adone*, in «Critica letteraria», XII (1984), pp. 475-494

POZZI Giovanni, *Metamorfosi di Adone*, in «Strumenti critici», 5 (1971), pp. 335-356

SCRIVANO Riccardo, *Canto V: La tragedia. Amplificazione per ripetizione*, in *Lectura Marini*, a cura di F. Guardiani, Toronto, Dovehouse, 1989

Sul poema eroico e cavalleresco

BALDASSARRI Guido, *Ut poesis pictura. Cicli figurativi nei poemi epici e cavallereschi*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di G. Papagno e A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1982

BARBERI SQUAROTTI Giovanni, *Le armi e i capitani: i cataloghi degli eserciti nella Gerusalemme liberata*, in *Torquato Tasso e la cultura estense. Atti del convegno di Ferrara 1995*, a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, 1999, pp. 43-54

BAROCCHI Paola, *Fortuna figurativa dell'Ariosto nella trattatistica figurativa*, in *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984

BELLONI Antonio, *Gli epigoni della Gerusalemme liberata*, Padova, Draghi, 1893

BENEDETTI Laura, *La sconfitta di Diana. Un percorso per la «Gerusalemme liberata»*, Ravenna, Longo Editore, 1996

BOLZONI Lina, «*O maledetto, o abominoso ordigno*»: *la rappresentazione della guerra nel poema epico-cavalleresco*, in *Storia d'Italia. Annali 18. Guerra e pace*, a cura di W. Barberis, Torino, Einaudi, 2002

CABANI Maria Cristina, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1988

CABANI M. C., *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Napoli, Liguori, 1995

DINI Chiara, *Macchine teatrali nella Gerusalemme liberata*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXXVIII (1989), pp. 115-130

- DI SACCO Paolo, *Femmine guerriere. Amazzoni, cavalli e cavalieri da Camilla a Clorinda*, in «Intersezioni», XVI (1996), n. 2, pp. 275-289
- DURLING Robert M., *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge, Harvard University Press, 1965
- CHIAPPELLI Fredi, *Il conoscitore del caos. Una «vis abdita» nel linguaggio tassesco*, Roma, Bulzoni, 1981
- GETTO Giovanni, *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1951
- GETTO G., *Lo spettacolo del mondo e la poesia della «Gerusalemme»*, in «Lettere italiane», luglio-settembre 1960, pp. 247-267
- GETTO G., *Nel mondo della «Gerusalemme»*, Roma, Bonacci Editore, 1977
- GOUGH Melinda J., *Tasso's Enchantress, Tasso's Captive Woman*, in «Renaissance Quarterly», LIV (2001), n. 2, pp. 523-552
- GÜNSBERG Maggie, *Donna liberata? The portrayal of Women in the Italian Renaissance Epic*, in «The Italianist», 1987, pp. 7-35
- HEFFERNAN James A. W., *Ekphrasis and Representation*, in «New Literary History», 22, n. 2 (1991), pp. 297-316
- MIGIEL Marilyn, *Secrets of a Sorceress: Tasso's Armida*, in «Quaderni d'italianistica», VIII (1987), n. 2, pp. 149-166
- MUSACCHIO Enrico, *Amore, ragione e follia. Una rilettura dell'Orlando furioso*, Roma, Bulzoni, 1983
- PARKER Patricia, *Literary fat Ladies: Rhetoric, Gender, Property*, London and New York, Methuen, 1987
- RASI Donatella, *Diacronie cinquecentesche. "Unità" e "varietà", "verità" e "finzione" nella "favola epica"*, in *Quasi un picciolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, a cura di G. Baldassarri, Milano, Edizioni Unicopli, 1982
- RESIDORI Matteo, *L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004
- SALZA Abd-El-Kader, *Imprese e divise d'arme e d'amore nell'Orlando furioso*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXXVIII (1901), pp. 310-363

SCIATANICO Giovanna, *L'arme pietose. Studio sulla Gerusalemme liberata*, Venezia, Marsilio, 1990

VOLTERRANI Silvia, *La seduzione di un mito*; Idem, *Tasso e il canto delle Sirene*, in «Studi tassiani», XLV (1997), n. 45, pp. 51-83

VOLTERRANI S., *La seduzione di un mito: Sirene nella poesia e nell'emblemtica fra Cinque e Seicento*. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy Departement of Italian New York University, May 1998

ZATTI Sergio, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996

Sul teatro e le feste

ADEMOLLO Alessandro, *La bella Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova*, Città di Castello, Lapi, 1888

ANGELINI Franca, *Piscatoria. Favola*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1961, vol. VIII

ANGELINI F., *Gian Lorenzo Bernini e la sorpresa del vedere*, in *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 1994

ANGELINI F., *Barocco italiano*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Vol. I. *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000

Le ballet aux XVI^e et XVII^e siècle en France et à la Cour de Savoie, a cura di M.T. Bouquet-Boyer, Genève, Slatkine, 1992

BASSI Patrizia, *I luoghi dello spettacolo teatrale*, in *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid. Convegno internazionale di studi, Torino 21-24 febbraio 1995*, a cura di M. Masoero, S. Mamino e C. Rosso, Firenze, Olschki, 1999

BEGUIN Sylvie, *Guillaume Dumée*, in *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro e arti figurative*, a cura di A. Buzzoni, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985

- BERNARDI Claudio, *La festa e le sue metamorfosi*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno. Cinquecento Seicento*, Vol. I, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000
- BESUTTI Paola, *Il Matrimonio dell'infante Margherita: le feste a Mantova*, in *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid. Convegno internazionale di studi, Torino 21-24 febbraio 1995*, a cura di M. Masoero, S. Mamino e C. Rosso, Firenze, Olschki, 1999
- BOUQUET Marie-Thérèse, *Il teatro di corte dalle origini al 1788*, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, vol. I, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1976
- BURATTELLI Claudia, *Spettacoli a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999
- CARANDINI Silvia, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1999
- CARDINI Franco, *Il torneo nelle feste cerimoniali di corte*, in «Quaderni di teatro», VII, (1984), n. 25, pp. 9-19
- CHASTEL André, *Cortile et Théâtre*, in *Le lieu thèâtral à la Renaissance*, a cura di J. Jacquot, Paris, CNRS, 1964
- CLARE Lucien, *La quintaine, la course de bague et le jeu des têtes. Étude historique et ethno-linguistique d'une famille de jeux équestres*, Paris, CNRS, 1983
- CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le Ballet de Cour au XVII^e siècle*, Genève, Minkoff, 1987
- CRINÒ Anna Maria, *Virtuose di canto e poeti a Roma e a Firenze nella prima metà del Seicento*, in «Studi Secenteschi», I (1960), pp. 175-193
- CRUCIANI Fabrizio, *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, in «Biblioteca teatrale», 1972 (5), pp. 1-16
- CRUCIANI Fabrizio, TAVIANI Ferdinando, *Discorsi preliminari per una ricerca in collaborazione*, in «Quaderni di teatro», II (1980), n. 7, pp. 31-66
- L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600. 1. Catalogo*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco e S. Carandini, Roma, Bulzoni, 1977
- FAGIOLO DELL'ARCO Marcello e Maurizio, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del Barocco*, Roma, Bulzoni, 1967

- GALLARATI Paolo, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda: Monteverdi esegeta del Tasso*, in *Torquato Tasso. cultura e poesia. Atti del convegno Torino-Vercelli, 11-13 marzo 1996*, a cura di M. Masoero, Torino, Scriptorium, 1997
- INNAMORATI Isabella, *I congegni segreti della meraviglia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento - Seicento*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000
- MAMONE Sara, *Dèi, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003
- McGOWAN Margaret, *L'art du ballet de cour en France*, Paris, CNRS, 1963
- MOLINARI Cesare, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968
- MOLINARI C., *Les rapports entre la scène et les spectateurs dans le théâtre italien du XVI^e siècle*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, a cura di J. Jacquot, Paris, CNRS, 1964
- Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del manierismo europeo*, a cura di M. Fagiolo, Roma, Officina, 1981
- PAXIA Gianni, *La scenotecnica barocca*, in «Quaderni di teatro», III (1980), n. 10, pp. 9-26
- PIRROTTA Nino, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1981
- PONTREMOLI Alessandro, *Ballo nobile e danza teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Vol. I. *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000
- PONTREMOLI A., *Il teatro dell'arcano: ritualità civile e cerimonia*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000
- POVOLEDO Elena *Torneo*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1961, vol. IX
- POVOLEDO E., *Le théâtre de tournoi en Italie pendant la Renaissance*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, a cura di J. Jacquot, Paris, CNRS, 1964
- RONGA Luigi, *La nascita del melodramma dallo spirito della poesia*, in *Teatro del Seicento*, a cura di L. Fasso, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956;
- ROUSSET Jean, *L'eau et les Tritons dans les fêtes et ballets de cour (1580-1640)*, in *Les fêtes de la Renaissance. Journées internationales d'étude (Abbaye de Royaumont, 8-13 Juillet 1955)*, Études réunies et présentées par J. Jacquot, Paris, CNRS, 1973, vol. I

ROUSSET J., *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, José Corti, 1976

SAMOYAUULT VERLET Colombe, *Ambroise Dubois*, in *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro e arti figurative*, a cura di A. Buzzoni, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985

SOLERTI Angelo, *Gli albori del melodramma*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1904
Lo specchio del Paradiso. Giardino e teatro dall'Antico al Novecento, a cura di M. Fagiolo, M. A. Giusti, V. Cazzato, Silvana, 1997

STRONG Roy, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento in Italia (1450-1650)*, Milano, Il Saggiatore, 1987

TAVIANI Ferdinando, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1916

Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali, a cura di E. Garbero Zorzi e M. Sperenzi, Firenze, Olschki, 2001

TESTAVERDE MATTEINI Annamaria, *L'officina delle nuvole. Il Teatro Mediceo nel «Memoriale» di Girolamo Seriacopi*, in «Musica e teatro. Quaderni degli amici della Scala», VII (1991), nn. 11-12

Il teatro delle glorie della signora Adriana, alla virtù di lei dalle cetre de gli anfioni di questo secolo fabricato, Napoli, 1628

ZORZI Ludovico, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977

ZORZI L., *La scenotecnica brunelleschiana. Problemi filologici e interpretativi*, in AA.VV., *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo. Atti del convegno Internazionale di Studi*, Firenze, Centro Di, 1980

ZORZI L., *Scena*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1981, vol. 12

Sull'attività politica e culturale di Maria de' Medici

BASSANI PACHT Paola, *Marie de Medicis et ses artistes*, in *Le "siècle" de Marie de Médicis. Actes du séminaire de la Chaire Rhétorique et Société en Europe (XVI^e-XVII^e siècles) du Collège de France sous la direction de Marc Fumaroli de l'Académie*

française. *Études réunis par Françoise Graziani et Francesco Solinas*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2003

BARBICHE Bernard, *Marie de Médicis, reine régnante, et le Saint-Siège: agent ou otage de la Réforme catholique?*, in *Le "siècle" de Marie de Médicis. Actes du séminaire de la Chaire Rhétorique et Société en Europe (XVIe-XVIIe siècles) du Collège de France sous la direction de Marc Fumaroli de l'Académie française. Études réunis par Françoise Graziani et Francesco Solinas*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2003

BRESSON Agnès, *La glorification littéraire et artistique de Marie de Médicis: le rôle de Malerbe et celui de Peiresc*, in *Le "siècle" de Marie de Médicis. Actes du séminaire de la Chaire Rhétorique et Société en Europe (XVIe-XVIIe siècles) du Collège de France sous la direction de Marc Fumaroli de l'Académie française. Études réunis par Françoise Graziani et Francesco Solinas*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2003

FORSYTH MILLEN Ronald, *Rubens and the Voyage of Maria de' Medici from Livorno to Marseilles: Etichetta, Protocol, Diplomacy, and Baroque Convention. Essay towards a Study of History in Art*, in *Rubens e Firenze*, a cura di M. Gregori, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1983

HALLOWEL Robert, *The role of French writers in the royal entrées of Maria de' Medici in 1600*, «*Studies in Philology*», 1969, pp. 182-203

LA BRASCA Frank, *Les traductions d'œuvres italiennes en français sous la régence de Marie de Médicis (1610-1617)*, in *Le "Siècle" de Marie de Médicis. Actes du séminaire de la Chaire Rhétorique et Société en Europe (XVIe-XVIIe siècles) du Collège de France sous la direction de Marc Fumaroli de l'Académie française. Études réunis par Françoise Graziani et Francesco Solinas*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2003

MAMONE Sara, *Feste e spettacoli a Firenze e in Francia per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV*, «*Quaderni di teatro*», II (1980), 7, pp. 206-228

MAMONE S., *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici. Ricerca iconografica di Sara Mamone; fotografie di Francesco Venturi*, Milano, Silvana Editoriale, 1988

MAMONE S., *L'eredità Medici*, in *Le "siècle" de Marie de Médicis. Actes du séminaire de la Chaire Rhétorique et Société en Europe (XVIe-XVIIe siècles) du Collège de France sous la direction de Marc Fumaroli de l'Académie française. Études réunis par Françoise Graziani et Francesco Solinas*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2003

- MARCHI Piero, *Le feste fiorentine per le nozze di Maria de Medici nell'anno 1600*, «Quaderni di Teatro», I (1979), 3, pp. 103-121
- MARROW Deborah, *The Art Patronage of Maria de' Medici*, University of Pennsylvania, Ann Arbor, 1978
- McGOWAN Margaret, *Les Jesuites à Avignon, les fêtes au service de la propagande politique et religieuse*, in *Les fêtes de la Renaissance*, a cura di J. Jacquot, Paris, CNRS, 1975, vol. III
- THUILLIER Jacques, *Le storie di Maria de' Medici di Rubens al Lussemburgo*, Milano, Rizzoli, 1967
- THUILLIER J., *La galerie de Marie de Médicis: peinture, poétique et politique*, in *Rubens e Firenze*, a cura di M. Gregori, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1983
- VANUXEM Jacques, *Le Carrousel de 1612 sur la Place Royale et ses devises*, in *Les fêtes de la Renaissance. Journées internationales d'étude (Abbaye de Royaumont, 8-13 Juillet 1955)*, Études réunies et présentées par J. Jacquot, Paris, CNRS, 1973, vol. I

Sull'attività spettacolare alla corte torinese dei Savoia

- EMANUELE Marco, *Per un repertorio delle piscatorie*, in *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid. Convegno internazionale di studi, Torino 21-24 febbraio 1995*, a cura di M. Masoero, S. Mamino e C. Rosso, Firenze, Olschki, 1999
- EMANUELE M., *Commedie in musica, pastorali e piscatorie alla corte dei Savoia*, Lucca, Lim, 2000
- LUISETTI Anna Maria, *Le Trasformazioni di Millefonti, di Ludovico San Martino D'Agliè*, in *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I, Torino, Parigi, Madrid. Convegno internazionale di studi, Torino 21-24 febbraio 1995*, a cura di M. Masoero, S. Mamino e C. Rosso, Firenze, Olschki, 1999
- MOMBELLO Gianni, *Un poeta francese alla corte di Carlo Emanuele I: Pierre Bertelot (1581-1615)*, in *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid. Convegno internazionale di studi, Torino 21-24 febbraio 1995*, a cura di M. Masoero, S. Mamino e C. Rosso, Firenze, Olschki, 1999

- PEIRONE Claudia, *Un genere di "confine": le piscatorie*, in *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid. Convegno internazionale di studi*, Torino 21-24 febbraio 1995, a cura di M. Masoero, S. Mamino e C. Rosso, Firenze, Olschki, 1999
- ROGGERO BARDELLI Costanza, *I luoghi di loisir ducale e di corte*, in *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid. Convegno internazionale di studi*, Torino 21-24 febbraio 1995, a cura di M. Masoero, S. Mamino e C. Rosso, Firenze, Olschki, 1999
- SCOTTI Aurora, *Il Parco Ducale vecchio e nuovo a Torino: la Civitas Veri di Carlo Emanuele I di Savoia*, in *A travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'œuvre*, a cura di S. Deswarte-Rosa, Paris, Klincksieck, 1994
- SOLERTI Angelo, *Feste musicali alla Corte di Savoia nella prima metà del secolo XVII*, in «Rivista musicale Italiana», XI, 1904, pp. 684-685
- VARALLO Franca, *Le feste alla corte di Carlo Emanuele I e G. B. Marino*, in *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II. Atti del convegno di studi*. San Salvatore Monferrato, 20-21-22 settembre 1985, a cura di G. Ioli, Città di San Salvatore Monferrato 1987
- VARALLO F., *Le feste del matrimonio delle infante (1608)*, in *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid. Convegno internazionale di studi*, Torino 21-24 febbraio 1995, a cura di M. Masoero, S. Mamino e C. Rosso, Firenze, Olschki, 1999
- VARALLO F., *Dall'Isola Polidora all'Isola Doro: mutazione della tipologia delle feste di nozze alla corte Sabauda nella prima metà del Seicento*, in *Les noces de Pélée et de Thétis. Venise, 1639-Paris, 1654. Le nozze di Teti e di Peleo. Venezia, 1639-Parigi, 1654. Actes du colloque international de Chambéry et de Turin*, 3-7 novembre 1999, a cura di M. T. Bouquet-Boyer, Wien, Peter Lang, 2001
- VIALE FERRERO Mercedes, *Feste delle Madame reali di Savoia* Torino, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1965

Altri studi

BALTRUŠAITIS Jurgis, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Milano, Adelphi, 1981

BASILE Bruno, *Introduzione*, a TORQUATO TASSO, *Il Conte overo delle imprese*, Roma, Salerno editrice, 1993

BATTISTI Eugenio, *L'Antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962

BATTISTINI Andrea, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice, 2000

BOLZONI Lina, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995

BREDEKAMP Horst, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. Il futuro della storia dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1996

CANEVA Caterina, *Vita di corte a Firenze nell'anno 1600*, in *Rubens e Firenze*, a cura di M. Gregori, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1983

CATALANO Michele, *Vita di Ludovico Ariosto*, Genève, Olschki, 1930

COSTANZO Mario, *Dallo Scaligero al Quadrio*, Milano, Scheiwiller, 1961

CURTIUS Ernst Robert, *Letteratura europea e Medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1992

DÄLLENBACH Lucien, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1994

D'ANGELO Paolo, «*Celare l'arte*». *Per una storia del precetto ovidiano "Ars est celare artem"*, in «*Intersezioni*», VI (1986), n. 2, pp. 321-341

DEMPSEY Charles, *Poussin's "Marine Venus" at Philadelphia: A Re-Identification Accepted*, «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», XXVIII, 1965, pp. 338-343

DI NOLA Alfonso M., *La magia dello specchio*, in *Lo specchio e il doppio. Dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*, Milano, Fabbri editori, 1987

DIONISOTTI Carlo, *Amore e Morte*, in «*Italia medievale e umanistica*», I (1958), pp. 419-426

FUMAROLI Marc, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, Il Mulino, 1990

- GARIN Eugenio, *Fra '500 e '600: scienze nuove, metodi nuovi, nuove accademie*, in *L'Accademia dei Lincei e la cultura europea nel XVII secolo*, a cura di A. M. Capecchi, C. Forni Montagna, P. Galluzzi, A. Nicolò, G. Paoloni, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1991
- LEVEY Michael, *Poussin's "Neptune and Amphitrite" at Philadelphia: A Re-Identification Rejected*, « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », XXVI, 1963, pp. 359-360
- MARAVALL José Antonio, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna, Il Mulino, 1985
- OSSOLA Carlo, *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971
- PEVERE Fulvio, *La macchina delle parole. Strumenti scientifici e tecnologici nella poesia del Seicento*, in *Luoghi e forme della lirica*, a cura di G. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori, 1996
- POZZI Giovanni, *Temî, ΤΌΠΟΙ, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1984, III, 1
- PRAZ Mario, *Amor profano e amor sacro*, in *Studi sul concettismo*, Firenze, Sansoni, 1946
- QUINT David, *Sannazaro: from Orpheus to Proteus*, in IDEM, *Origin and Originality in Renaissance Literature. Versions of the Source*, New Haven and London, Yale University Press, 1983
- RAIMONDI Ezio, *La nuova scienza e la visione degli oggetti*, in «Lettere italiane», 1969, XXI (3), pp. 265-305
- RAIMONDI E., *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980
- RAIMONDI E., *Ingegno e metafora nella poetica del Tesauro*, in *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze, Olschki, 1982
- RIMA Beatrice, *Novità, stupore e meraviglia nella retorica del Seicento*, in *Interpretazione e meraviglia. XIV colloquio sulla interpretazione. Macerata 29-30 Marzo 1993*, a cura di G. Galli, Pisa, Giardini, 1994
- ROUSSET Jean, *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*, Bologna, IL Mulino, 1985

- SEGRE Cesare, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990
- SOMMER Frank H., *Poussin's "triumph of Neptune and Amphitrite": a Re-Identification*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXIV, 1961, pp. 323-327
- THORNEDIKE Lynn, *A history of magic and experimental science: during the first thirteen century of our era*, New York, Columbia University Press, 1923-1958
- TUZET Hélène, *Mort et résurrection d'Adonis. Étude de l'évolution d'un mythe*, Paris, José Corti, 1987
- YATES Frances A., *The Valois Tapestries*, London, The Warburg Institute University of London, 1959
- YATES F. A., *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1993
- YATES F. A., *Theatrum orbis*, Torino, Nino Aragno, 2002
- YATES F. A., *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1990
- WIND Edgar, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971
- ZAMBELLI Paola, *L'ambigua natura della magia. Filosofi, streghe, riti nel Rinascimento*, Venezia, Marsilio, 1996