



Ancora su Marino scacchista. Ecfrasi e didascalica nel XV canto dell'*Adone*

GIAN PIERO MARAGONI – *Museo della Scuola nell'Università di Roma Tre*

✉ freddyfm.1975@gmail.com

In una precedente occasione¹ ho provato a illustrare in che modo Marino nel canto quindicesimo dell'*Adone* riesca ad ottenere di narrare una partita a scacchi sia alla stregua di un'epica pugna sia come un piacevole diporto con guizzi ora buffi (154, 1-4) ora patetici (140, 7-8; 144, 2; 163, 7-8). Vorrei quindi, nella sede odierna, aggiungere qualche altra osservazione sulla stessa parte del poema, ormeggiante il Girolamo Vida autore di un latino poemetto pubblicato già nel Cinquecento.² Do per già dimostrato che il segmento iniziale

¹ G.P. MARAGONI, *Marino, l'epica, il gioco. A proposito di «Adone» XV, 118-202*, «Rivista di letteratura italiana», XLIII, 2025, 3, pp. 59-69.

² Cfr. G.B. MARINO, *Adone*, a c. di E. Russo, Milano, Rizzoli, 2013, II, p. 1627, n. 120. Il bandolo di qualsiasi discorso su Marino che usi fonti, oppure venga usato come fonte, si occulta nella distanza che intercorre tra il far tesoro di un testo trovandovi materia spediante nella sua grana di argomenti smaglianti e persuasivi (utili a chi discute per mestiere [è il caso del politico Gladstone che trascrive parti dell'*Adone*; cfr. C. DELCORNO, recensione a G.B. MARINO, *L'Adone*, a c. di G. Pozzi, Milano, Mondadori, 1976, «Lettere italiane», XXIX, 1977, 4, pp. 495-510: 496, n. 3]) e l'arieggiare un po' - senza magari accorgersene nemmeno - frammenti permeati e stanziatisi ben dentro la memoria in grazia della loro propria pura virtù di artefatti poetici (un significato e un significante così bene adattatisi a vicenda, da riuscire un tutt'uno trasmissibile), come deve essere forse avvenuto a Leopardi («Poi ch'altro non m'avanza»; *Per una donna*, 12) e a Giusti («Che tanti petti ha scossi e inebriati»; *Sant'Ambrogio*, 6, 4) per rapporto al nostro canto degli scacchi: «se bene in me

dell'episodio degli scacchi rappresenti l'esecuzione fedele (anche se, in parte, eterodossa) di due vetusti e insigni modelli poetici: l'ecfrasi (quando viene descritto il tavoliere quadrettato [119-128]) e la didascalica (quando, un poco più oltre, Mercurio spiega ad Adone i ruoli e le regole del gioco [130-137]). Cominciam dunque dalla descrittiva che ci pone la scacchiera *ante oculos*.

L'assunto ecfrastico non si impone a Marino nella forma del commento e dell'elogio rivolti a una stupenda opera d'arte prodotta da pittura o scultura col fine di imitare il reale, né per oggetto elegge ed affronta un paesaggio, un sembiante, un evento (un luogo di delizia, un volto o un corpo, od un fenomeno della natura: sorgere del sole, splendor degli astri, pioggia, neve, tempesta, gran secco), ma un arnese – maneggevole, in fondo – incapace di moto e iniziativa (non si sposta, non parla, non ascolta) a meno che a riscuoterlo e animarlo non sia l'uomo, con l'avvalersi di altri minuti attrezzi qui e là trasferibili a seconda di stabilite norme dallo spiccato valor strutturale, imperocché virtù e giurisdizione di ogni pezzo sono delimitate ad incastro col potere o non potere di tutte le altre famiglie di pezzi.

Ognuno ben comprende che al Nostro si presentava, per tutto questo che dianzi appena abbiamo esplicitato, un'occasione ghiotta quanto unica per spronare e aguzzare il suo ingegno di artefice abile a trasporre in rime e ritmi sempre attizzanti le più complesse combinazioni di movimenti dentro lo spazio, e i conseguenti assetti di masse.

Data inoltre la natura stessa del gioco impresso a rappresentare (che, oltre ad un tavolo quadrato, prevede due soli contendenti seduti l'uno rimpetto all'altro),

di me *nulla m'avanza*» (193, 5); «qualor ti piace, *innebriare i cori*» (201, 8). Nel bel mezzo fra tali alternative si sta il caso della ripresa di una fonte che, con il massimo possibile di lucidità nell'intendimento, è additata perché tragga con sé tutto l'indotto del genere donde proviene, quasi certificandolo con l'autorità di una coccarda. Cfr., su ciò (oltre a *Riscrittura intertestualità transcodificazione. Personaggi e scenari*. Atti del seminario di studi [Pisa, II-V.1993], a c. di E. Scarano e D. Diamanti, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1994, pp. 386-87, e ad A. MARINUCCI, L. CRESCENZI, *Intertestualità. Testo e mondo a partire dalle variazioni*, Pisa, ETS, 2021, pp. 19, 21, 25-26), S. ALBONICO, *Il «Canto notturno» e l'«inventio» del discorso poetico leopardiano*, «Atti e memorie dell'Arcadia», XIII, 2024, 2, pp. 149-65: 164-65.

a Marino si offriva la rara opportunità di sbizzarrirsi in un clamoroso *tour de force* di variazioni sul tema del due³ come origine e matrice di ogni più grande, e perfino gigantesco, elevazione a potenza, e viceversa.

Di qui, allora, un rosario tematico che per intero deriva dalla diade⁴ quale cellula germinale (e quale stampo della forma) del tutto:

- i quadratini delle caselle come giustapposti, impilati, avvicendati (120, 1-2; 120, 5; 121, 1-2);
- le due squadre di esigue figure (121, 8; 123, 2; 123, 5);
- i due opposti colori a risalto (123, 6; 124, 2; 128, 3-4; 128, 6 + 8; 134, 6; 139, 2 + 6; 140, 6; 150, 8; 158, 5-6; 167, 5 + 168, 5);
- le quattro sponde della scacchiera che le fan da confine e contorno (119, 7; 125, 4; 126, 6; 133, 8; 135, 8; 141, 2; 143, 3; 147, 4; 165, 8; 168, 6).

³ Sintomatica è la paronomasia nell'ottava sul gioco contraffatto: «e *duo* CORPI e *duo* COIPI in una uscita» (152, 3).

⁴ Sulla «legge del due» in Marino, si cfr. G. POZZI, *Guida alla lettura*, in G.B. MARINO, *L'Adone*, a c. di Id., Milano, Mondadori, 1976, II, p. 77; G. FULCO, *Giovan Battista Marino*, in *Storia della Letteratura italiana*. Diretta da E. Malato, V, Roma, Salerno Editrice, 1997, p. 635; G.B. MARINO, *Panegirici*, a c. di M. Corradini et al., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, pp. 231-33, 291 n.-292 n., 359 n., 364 n., 367 n.; E. RUSSO, *La Strage de gl'Innocenti*, in *Poesia e pittura nel Seicento. Giovan Battista Marino e la «meravigliosa» passione*. Catalogo della mostra (Roma, 19.XI.2024-9.II.2025), a c. di Id. et al., Roma, Officina Libraria, 2024, p. 181. Sul binarismo nel Seicento in genere, cfr. M. CUTRÌ, *Leggere il «libro aperto». Saggio sul «Cannocchiale aristotelico»*, Pisa, ETS, 2023, pp. 70, 72 n., 209; G.P. MARAGONI, *Eloquenza sotto copertura. Usi letterari e paraletterari dell'antica retorica*, Roma, Hopi, 2025, pp. 65 n.-66 n.; *Barocco globale. Il mondo a Roma nel secolo di Bernini*. Catalogo della mostra (Roma, 4.IV-13.VII.2025), a c. di F. Cappelletti, F. Freddolini, Milano, Electa, 2025, pp. 109, col. 1; 121, col. 1; 122, col. 1. Su duplicazioni e duplicità nel narrare tardo-antico e barocco, cfr. P. COLLART, *Nonnos de Panopolis. Études sur la composition et le texte des Dionysiaques*, Le Caire, Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1930, p. 59; T. PAVEL, *Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica*, in *Il romanzo*, a c. di F. Moretti, II, Torino, Einaudi, 2002, pp. 37-38, 40; G. ALFIERI, «*Il prosare in romanzi*»: generi intercorrenti e intercorsi di stile nell'architettura testuale della narrativa barocca», «Studi secenteschi», XLIX, 2008, pp. 43-64: 54. Sul rapporto tra dualità e diegesi, si vedan le intelligenti riflessioni di C. CASSIANI, *Il mito nell'«Orlando furioso». Riscritture classiche e motivi romanzeschi*, Manziana, Vecchiarelli, 2025, pp. 29-32.

E ognora di qui l'adibizione dell'ottava a idoneo recipiente di un protratto, ma proteiforme, tecnopegnio⁵ del tavoliere, sia in quanto figura quadratica (quattro ne sono gli uguali lati) sia in quanto omologa superficie (altezza e base vi sono identiche), donde – per l'appunto – l'insistenza, all'interno delle stanze stesse, sul due (che è radice del quattro) e sul quattro (che è arcano reciproco – somma e prodotto – del due medesimo), in una rincorsa senza fine. L'abbondanza, per quanto a me pare, di versi altrettanto dicotomici (117, 8; 119, 2; 124, 3; 129, 6; 145, 5; 169, 8; 170, 5; 177, 8; 202, 6) che tetradici a colpo d'occhio (147, 8; 160, 6; 177, 7) e del pari atteggiati ad isocolo (125, 3; 162, 1; 164, 6; 165, 5; 175, 7; 176, 1; 181, 7) che a chiasmo,⁶ col fil della sinopia⁷ (119, 3; 121, 7; 148, 8; 149, 1; 171, 3; 180,

⁵ Cfr. G.B. MARINO, *L'Adone*, a c. di G. Pozzi, Milano, Mondadori, 1976, II, p. 572. Un avviso diverso da quello del chiosatore ha, quasi da subito, esternato B. Porcelli (*Strutture molteplici nel giuoco degli scacchi di «Adone» XV*, «Italianistica», VIII, 1979, pp. 287-92: 287 e 290-291) e assai di recente Emilio Russo ha infine, per Marino, invitato a «deporre le categorie di imitazione e di ecfrafi, di riflesso più o meno nitido dall'uno all'altro codice» («*Adone» e «Galeria», intersezioni e sovrapposizioni di generi*, in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, a c. di E. Russo et al., Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2021, pp. 105-20: 120).

⁶ Lenocinio ancor caro ad Angiolo Silvio Novaro poeteggiante per i piccini: «Tra molli giunchi e pratelline gialle – Coi piedi nudi nell'azzurra sabbia – La lunga riga di camicie rosse» (da *Il ruscello*, 3; *La perla*, II, 1; *L'Eroe*, III, 20; in *Il Cestello*, Milano, Treves, 1920, pp. 9, 77, 110). Ciò premesso, nessuno abbia a stupirsi se, in veste di *summa* e coronamento dei due principi dell'alternanza e della simmetria (nell'*ordo verborum*), anche l'antimetabole si affaccia dunque nelle nostre stanze, lì dove i *patterns* sopra dichiarati si intrecciano e procedono di conserva: «ma 'l *canuto* Signor, ch'è l'un di loro, / preme l'*oscura*, e tien l'*eburnea* il *Moro*» (125, 7-8; [BIANCO – NERO – BIANCO – NERO] [MASCILE – FEMMINILE – FEMMINILE – MASCHILE]); «[...] qui né tu, né io / dir possiam ch'io sia *tuo*, che tu sia *mio*.-» (197, 7-8; [SOGGETTO – PARTE NOMINALE – SOGGETTO – PARTE NOMINALE] [PRIMA PERSONA – SECONDA PERSONA – SECONDA PERSONA – PRIMA PERSONA]).

⁷ È notevole che all'allinearsi di una cinquina (177, 7) ad una quaterna (171, 8) nel libro dentro il quale vaghiamo, corrisponda, due secoli appresso, un virtuosistico decrescendo (da cinque a quattro a tre, per il tramite di mammiferi, bruti dell'acqua, pennuti, bestioline terragne: per ciascun verso una categoria) nei *Paralipomeni* di Leopardi: «Cervi, bufali, scimmie, orsi e cavalli, / Ostriche, seppie, muggini ed ombrine, / Oche, struzzi, pavoni e pappagalli, / Vipere e bacherozzi e chioccioline» (VII 47, 1-4).

7; 199, 5), quando pur collegati da similari lessemi, espressivi di un *vulnus subito*:

trafitto (A) il petto (B) di mordaci (A) spine (B), (151, 4)
d'amorosa (A) saetta (B) un cor (B) *ferito* (A), (180, 2)⁸

manifesta e professa a gran voce (nelle ottave dintorno agli scacchi) questo equivalere – per iscambio – del due recato a raddoppiarsi e del quattro recato a dividersi, che è il vero segreto del quadrato come figura unica e sola (onde, per legge geometrica inflessibile, tutti i quadrati son simili tra sé).⁹

L'*idée fixe* – e quasi quasi l'assillo – del quadrato (quale protagonista della descrizione che introduce a tutto il racconto delle gare) traspare, non senza un poco di mistero, da dentro l'intermittente e clandestino riaggallare di un frammento del nome deputato a designarlo in chiarezza («sessantaQUAttro» [120, 1] – «inQUARtate» [120, 2] – «sQUAdra» [120, 5] – «QUArtieri» [125, 3] – «QUArta» [125, 6] – «sQUAdroni» [127, 3] – «QUAdro» [137, 8], sullo sfondo di un frasario saporoso, sia *in verbis singulis*: «calcoli» [= “piccole pietre”] [123, 2] – «bossolo» [170, 2] che *in verbis coniunctis*: «tavoliere estrano» [119, 6] – «serie leggiadra» [120, 3]), ma soprattutto si biforca nel dilemma tra bloccata tetragonia di un perimetro d'isometrici listelli (la barriera di ogni eroica e asserragliata resistenza [137, 3-4; 141, 3-4; 168, 7-8]) e tracciabilità dei quarti dell'area secondo itinerari i più scapricciati, ortogonali (133, 3-4) ovvero diagonali (133, 5), in qualunque occasione rettilinei (132, 3; 134, 1) od invece aggirevoli e falcati (134, 4; 141, 6; 142, 7), movendosi in franchigia (134, 8; 135, 1; 135, 8; 158, 7) od a rinculo (133, 1). E mentre il medesimo spaziare (131, 3; 133, 1-2) volentieri al duale si approssima (123, 6; 125, 5; 126, 2; 126, 6; 133, 2; 140, 1; 160, 5; 160, 7), la duplicità dei concorrenti – Venere e Mercurio – muta nella quadruplicità delle due coppie dei giocatori e dei loro fautori e *supporters*:

⁸ Si cita dall'ed. dell'*Adone* per cura di M. Pieri (2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1975 e 1977).

⁹ Cfr. L.A. SCHÖKEL, *Strutture numeriche nell'Antico Testamento*, «Strumenti critici», III, 1969, pp. 332-42: 331 e 338-39.

venERe e AdOnE
AmOrE e mERcurio

che finiscono per bisticciare circa l'assegnazione dei trofei.

Il binarismo (e fosse pure quello di cimase sì consuete¹⁰ come le dittologie in clausola, sia di epiteti [127, 8; 149, 3; 152, 5; 162, 3; 164, 3; 165, 7; 168, 8; 170, 1; 171, 4; 174, 2; 176, 6; 184, 6; 192, 1] sia di predicati [140, 4; 142, 6; 143, 5; 145, 2; 158, 1; 158, 3; 167, 2; 169, 3; 172, 8; 177, 6; 186, 1]), pur non coincidendo per *nesesse* con il senso del bilaterale, si presta sovente a concordare con esso, evolvendo in iconismo (118, 6-7; 123, 5; 140, 3-4; 140, 5), con complicazioni (130, 3-4; 162, 1 + 164, 1) e moltiplicazioni (155, 5-6; 199, 1-2) che moltissimo in avanti si prolungano, presentando quindi il due, volta a volta, o come divisore fondamentale (127, 1; 127, 3) o come multiplo (120, 1; 120, 3-4; 124, 1) controripartito (127, 5) o come doppietta di gemini blocchi (127, 6) o come uguaglianza per rispecchiamento (161, 1-2) o come identità con diversità (120, 6; 123, 7-8; 161, 5-6).

Laboriose inezie? Fatui trastulli? Non direi proprio, e una prova ne adduco. Si tratta di un altro eccelso *sommet* dell'età che barocca si usa dire.

Poco meno di quindici anni dopo (1637) l'emissione a Parigi dell'*Adone* (1623), Corneille, nel *Cid* (i, 7), si avvale di caterve di versi zeppi di coppie ed antitesi, con emistichi, o metà di emistichi, secati e contrapposti in aspri cozzi:

Miserable vengeur d'une juste querelle,
 Et malhereux objet d'une injuste rigueur (vv. 3-4)

¹⁰ All'interno della *langue* di Marino (o semmai dell'*Adone*, frutto tardo; su ciò rimando a miei antichi studi: *Metastasio e la tragedia*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 40, n. 73; *Il gusto dell'agro. Diporti boscherecci e pescatori*, Varese, Consorzio Artigiano «L.V. G.», 2001, pp. 48-49; *Tasso in controtluce. Risonanze e fortune del gran Torquato*, Roma, Robin, 2010, pp. 55-56) giacciono anche – e figurano nel brano – il gerundio in postura precessiva (129, 8; 133, 7; 135, 6; 145, 2; 145, 3; 158, 2; 168, 3; 178, 7; 185, 2; 196, 1) e l'avverbio modale in apertura (120, 7; 121, 1; 141, 4; 147, 4; 153, 5; 160, 4).

Il faut venger un père, et perdre une maitresse,
L'un echauffe mon cœur, l'autre retient mon bras (vv. 13-14)

Père, maitresse, honneur, amour,
Illustre tyrannie, adorable contrainte (vv. 21-22)

Noble ennemi de mon plus grand bonheur (v. 27)

Tout m'est fatal, rien ne me peut guérir (v. 37)

Que je meure au combat, ou meure de tristesse (v. 53),

non senza che un incrocio o una figura etimologica diano talora manforte (nello scontro e nella lotta che infuriano nel cuore di Rodrigue):

En cet affront mon père (A) est l'offensé (B),
 Et l'offenseur (B) le père de Chimène (A) (vv. 9-10),

per fare effondere – ed approntarne effigie – l'interiore in tumulto di un amante che sente con veemenza formidabile certare in sé dovere con passione:

Que je sens de rudes combats! (v. 11)

e, nel rio dubbio e nell'incertitudine, dilacerarsi vede la sua mente:

Réduit au triste choix *ou* de trahir ma flamme,
Ou de vivre en enfâme,
 Des **deux** côtés mon mal est infini. (vv. 15-17).

Evitiamo, in cospetto di un siffatto consonare di forme e di figure (e altresì di processi del pensiero nel suo proprio venirsi articolando) tra un italiano e un francese pel quale sarebbe sorta una drammaturgia tale da un po' umiliare – a torto o meno – certe altre fino allora preminenti, di ripiegare sul trito ed inane rilievo di quanto mai è cospicua la distanza che vuole esser frammessa tra i *loisirs* di due amanti consacrati a schifare la noia con lo spasso, e il violento, ma illibato, agi-

tarsi di un giovane vessato dagli stimoli di nobili passioni incompatibili. Rimane il fatto, di cui nessuno può sbrigarsi facendo spallucce, che all'imo sia dell'una sia dell'altra fattispecie – e temperie – immaginata stanno i mattoni (sempre efficienti, perché incrollabili non men che duttili) onde, fin da Petrarca e imitatori, si son dati in Italia i buoni versi. Potrà anche darsi che a qualche nipotino del fero Allobrogo e del Figlio di Zante i buoni e bei versi per nulla altro sembrino scritti che per tinnire, senza possa “creativa” veruna (quasi che l'uomo possa davvero creare ed inventare *ex nihilo*, e non, bensì, limitarsi solo – e sempre altrimenti – a trasformare il già esistente e da Altri ideato), ma Marino la sa tanto lunga, da riuscire, col venir tergendo il poetabile, in sé e per sé preso, da ogni traccia di terreo detrito, a talvolta giungere – ed alfine – sino a ciò che si può reputare il purissimo e libero lirismo del *numero* vagante nello **spazio** (116, 1-4):

e la *quarta da manca* al segno **affretta** (167, 3)
che tien del **destro corno** il *terzo grado* (166, 4)
passar duo gradi e *raddoppiare* il **salto** (132, 8);

il che piazza Fileno, d'altro canto, in un'ottima e degna compagnia, ché se furon gli antichi a precorrerlo:

che *quattro cerchi* giugne con *tre croci* (*Par.*, I 39)
Mille piazze in un giorno e *mille rivi* (*Rvf.*, 177, 1),

negli stichi suoi stessi ci è dato di riconoscer, senza adito a dubbio, il lucente profilarsi di quella (poi ancora così tanto fortunata, da Carlo Gozzi a Da Ponte ed al Belli: «furon tremila cento e settantotto», «Cinque...dieci...venti...trenta... / Trentasei... quarantatré...», «Ne cresce uno ogni scinque inzino ar trenta»¹¹) poesia della cifra e del conteggio che par caduta dal mondo di un Morandi.

Passiamo adesso ai due pannelli che incorniciano il raddoppiato *match* – a scacchi – prima tra gli dèi Mercurio e Venere e dipoi tra gli amanti Venere ed

¹¹ Cfr., rispettivamente: *Marfisa bizzarra*, VII 79, 7; *Le nozze di Figaro*, I 1, 1-2; *I sonetti*, 667, 3.

Adone, vale a dire la ῥῆσις di Mercurio su come agiscono i pezzi sul tavolo e la διαδικασία tra Mercurio ed Amore su a chi dei due compete il premio dell'agone.

Oltre a constatare la scaltrezza onde Marino regge e amministra il filo e il flusso della variata episodatura del *récit*¹² (per cui ad un nocciolo che quasi si svolge da schiva telecronaca – meticolosa e in tempo reale, eppur tesa e toccante: sul vivo – si affiancano, ai lati, due sezioni tutte rivolte all'arte del dire ed ai suoi effetti – ognora mirabili – nel *demonstrare*, a vista o intelletto), diremo che a codesti due stralci conviene accostarsi, alla perfine, come a spettacoli in cui è messo in scena l'egregio trionfo della retorica (scienza capace di riuscir pragmatica meglio forse di ogni altra delle antiche) quale strumento per ammaestrare gli ignari e convincere i dubbiosi, che proprio a simile uopo è detenuto e fruito dal dio dell'eloquenza. È infatti Mercurio che fa lezione sugli scacchi e sui loro movimenti (ciò che rientra indiscutibilmente nel comprensorio della didascalica) ed è ancora Mercurio a primeggiare (dispensando un fulgidissimo *specimen* di eristica forense e giudiziale) nel corso della lite che lo oppone ad un Amore che fin troppo bene sa di quali machiavelli e rigiri è ritrovatore ed espositore chi a lui disputa il premio *sub iudice*:

¹² La questione della sindrome di dipendenza dalla *Gerusalemme* - e in genere da Tasso narratore - presso gli epici a lui successivi si pone ancora (od ora più che mai: cfr. T. ARTICO, A. METLICA, *L'angoscia dell'encomio. L'«Anversa conquistata» di Fortuniano Sanvitali (1609) e altri versi per Alessandro Farnese*, «Filologia e Critica», XLI, 2016, pp. 199-232: 214; F. SAMARINI, *I nipoti di Ismeno. Per una genealogia di maghi nell'epica del Seicento*, in «Al suon de' mormoranti carmi». *Magia e scienza nell'epica tra Cinque e Seicento*, a c. di T. Artico, A. Chiarelli, Manziana, Vecchiarelli, 2019, pp. 137-63: 138-41; G. RODDA, «L'osservate stelle». *Costellazioni letterarie tra tardo Umanesimo e nuova scienza*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021, pp. 294-95) nei termini di una sostanziale inevitabilità *de facto*, pur nei casi nei quali la macchina del poema carbuhi a fatica e si mostri inerte nell'agire (cfr. R. PICCHIO, *Un pamphlet epico De Propaganda Fide: la «Bulgheria convertita» di F. Bracciolini*, in *Relazioni storiche e culturali fra l'Italia e la Bulgaria*. Studi presentati al Convegno Italo-Bulgaro in memoria di Enrico Damiani [Napoli-Positano, 29.V - 3.VI.1979], Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1982, pp. 157- 95: 157, 189; e T. ARTICO, *Introduzione*, in G. GRAZIANI, *Il conquisto di Granata*, a c. di Id., Modena, Mucchi, 2017, pp. XIII-XV, con A. BERNARDELLI, *La narrazione*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 21 ed A. BERNARDELLI, *Che cos'è la narrazione*, Roma, Carocci, 2019, p. 112).

- Stiamo pur ad udire, io vo' por mente -
 sorridendo rispose il nudo Arciero -
 se co' sofismi tuoi, ben ch'eloquente,
 saprai darne a veder bianco per nero. - (185, 1-4),

ma anche ad una Venere ben conscia della furba destrezza di Cillenio:

Ella, che sa de l'altro ogni arte astuta,
 intender vuol da lui come si scusa
 e perché nega al figlio il caduceo,
 che dee di chi l'ha vinto esser trofeo (183, 5-8).

Tanto per cominciare, occorre chiarire che di didascalica – a stretto rigore – ne esistono due sorte un po' diverse,¹³ tra cui Marino sceglie la seconda, con il che dimostra di star scrivendo, non un poemetto che offra insegnamenti, ma un verace e legittimo racconto, col suo sviluppo e con parecchi attori:

DIDASCALICA PRIMARIA (poemi sulle scienze e sulle arti)	DIDASCALICA SUBORDINATA (poemi su guerre o paci)
voce di chi parla da fuori del testo (l'autore)	voce di chi parla da dentro il testo (un personaggio)
contesto sincronico e tematico (complessivo sistema degli argomenti)	contesto diacronico e diegetico (organico meccanismo della favola)

Mentre infatti l'assieme di tutti i monimenti delle *Georgiche* addiviene all'u-tente attraverso la semplicità di quel che legge, nel *Paradiso*, quando discen-dono a noi sublimi nozioni di teologia del tempo di Dante, tale travaso suole aver luogo per mezzo di discorsi tenuti da coloro che alla narrazione in corso

¹³ Cfr. G.P. MARAGONI, «Maniere» del poetare e «maniere» dell'edificare. Sul Marino sacro della «Galeria», in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, Atti del Seminario internazionale di studi (Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006), a c. di A. Corsaro et al., Manziana, Vecchiarelli, 2007, pp. 431-41: 432-33.

stanno dentro come attanti,¹⁴ sia Beatrice (I, 103-141; II, 64-148; IV, 28-63, 67-114; V, 19-84; VII, 25-51, 55-120), sia Carlo (VIII, 97-111, 127-135, 139-148), sia Tommaso (XIII, 52-142). Questa appunto (*mutatis mutandis*) è la situazione di Mercurio che da preciso e perspicuo maestro insegna come a scacchi ci si batte ad una scolaresca di amorini a loro volta tranquilli ed intenti quasi come dei bambini incantati da una didassi condotta con arte (con un pizzico di quella poesia dell'infanzia – e del venire apprendendo –¹⁵ della quale solo forse Fileno a me sembra che intuisse qualcosa ancora prima del vate Comenio):

E quei fra mille Amor', che stanno attenti,
ammaëstrando il va con questi accenti (129, 7-8).

È sul terreno, cionondimeno, dell'elocuzione e del linguaggio che le parlate, o le dicerie, di Mercurio prendono risalto. L'interessante della tirata nella quale Cillenio schiarisce i rapporti che legano i pezzi, risiede, per esempio, nell'*animus* (divertito, ma in nulla svagato) con cui un simulacro di conflitto, da una parte è adornato e impennacchiato con le più ostentose spoglie opime del fiammante heroismo post-tassesco, e dall'altra vien venato e temprato mercé ingredienti insueti ed ulteriori, che più in calce si situano, od altrove. Certo, le venerabili ed auguste patenti del marziale stil di guerra son sbandierate – nella pericope – con bravura, e senza alcuna stecca. Dallo stentoreo squillo in attacco (un «Pugnasi» – ad inizio d'ottava – dalla battaglia accentazione, come sdrucchiolo su enclisia) e col concorso di un timbro eroico che si insedia per piccoli tocchi («ogni guerrier» [130, 2]; «col ferro» [131, 2]; «si feriscon» [132, 6]) si dirama un intricato ordito di rubeste spinte e

¹⁴ Cfr. P. PUGLIATTI, *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Bologna, Zanichelli, 1985, p. 221, e *Teorie del punto di vista*, a c. di D. Meneghelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1998, pp. XXIII-XXIV.

¹⁵ Altresì fa al caso l'impagabile lezioncina di simulazione che un padre putativo impartisce a una ninfa (giovane peranco) nella *Filli di Sciro* (I 2, 149-156) dovuta al mio carissimo Bonarelli (1607).

controspinte, ora sopravvenienti da un luogo («*fuor di stuolo*» [130, 1]; «*esce di schiera*» [130, 3]; «*uscir l'altro*» [130, 4]; «*trabocca al piano*» [136, 3]) e ora chiuse in àmbiti ricinti («*steccato*» [130, 2]; «*prigion*» [130, 8]; «*in stretto loco*»¹⁶ [130, 7]), ma propense a comparire in alternanza, ed in tal modo a dipingere un certame («*mover [...] il piede*» [130, 6] + «*ritrar le piante*» [131, 8]; «*uccisor*» [131, 5] + «*caduto avversario*» [131, 6]; «*colpisce e nõce*» [137, 7] + «*vien trafitto*» [132, 5]), sempre e comunque – resti assodato – nel quadro di un'estetizzazione del terribile e dello spaventevole («*fiero in vista*» [134, 3]) che rende sino il tremito un diletto («*bel conflitto*» [132, 1]). Non ci troveremmo infatti alle prese con un'esibizione secentesca, se al sentimento acuto dell'antitesi non si associasse la fascinazione dell'*Auflösung* e della metamorfosi come modi e vicende dell'esistere («*quel colore abbandona e questo prende*» [134, 6]; «*cangian forma*» [132, 6]). A sprizzare come ultimo portato è di certo un'attezza ad approcciare il visibile e l'evenemenziale ch'è la medesima della migliore scienza microscopica del tempo, perché sostituisce al vedere (come un fermarsi all'immobile apparenza) lo scrutare – con le lenti e l'attenzione – il brulichio della natura, liquidando i fantasmi dell'εἶδος. E parli allora chi vuole, e quanto vuole, di “realismo” barocco o che so io.

Anche una battaglia – a questi patti – ci si presenterà alla guisa della perizia di uno scienziato che scompone e particolareggia movimenti e contrasti di forze obbedienti a canoni obiettivi, e così, appunto, vien ritraendo la saldezza di una presa («*a corpo a corpo*» [130, 1]) ovvero la fulmineità dello spostarsi («*a volo*» [130, 3]), l'iniziativa nell'aggredire («*nel tentar del primo assalto*» [132, 7]), il faticosissimo avanzare («*s'aprono i passi*» [131, 2]), la copertura delle distanze («*Varca una cella sol*» [132, 3]; «*passar duo gradi*» [132, 8]; «*la lizza attraversa*» [134, 3]; «*due case acquista*» [134, 5]) come l'adeguarsi a delle leggi («*l'arte e la norma*» [132, 2]), essendo il gioco inteso ed infinto

¹⁶ Istessi lessico e giacitura in un ottonario di Da Ponte (che una ne sapeva più del diavolo, in fatto di fonti e di ipotesi): «*Sola sola in buio loco*» (*Don Giovanni*, II 7, 9).

quale un codice onnicomprensivo in cui ogni tratto vien regolato («con legge però» [130, 5]; «lice» [131, 8]; «non l'è permesso» [135, 3]; «le si disdice» [135, 4]; «privilegio [...] concesso» [135, 5]; «altrui non lice» [135, 6]) e deve essere vòlto ad un fine («van tutti ad un fine» [130, 7]; «non è questo il suo fin» [137, 3]), onde – in somma –, se il precetto è νόμος, la strategia si riduce a πρόνοια cioè ad arte di saper prevedere.

Il che, naturalmente, non esclude che al titolare della diatiposi sia accordata la piena libertà (nell'interesse della riuscita dell'impresa che si era prefissa) di sparigliare con arte le carte, architettando un *quid* che traduca l'oggetto e l'evento già prescelti, ma non per mezzo di primitive mimesi da artiere sprovveduto, sibbene col disinvolto ricorso ai mezzi che alle lettere pertengono. Si noti infatti con quale accortezza l'Autore procura di tracciare un grafico dell'involuta meccanica degli scacchi (nella quale paion baciarsi il rigore delle leggi senza scampo, la varietà delle famiglie dei pezzi, e la moltitudine delle occorrenze: sia eventuali che possibili o probabili) con gli utensili di cui un poeta dispone, se conosca il suo mestiere. La differente portata dei pezzi viene evocata, assai candidamente, con l'assegno – ai minori ed ai maggiori – di un perfettamente congruente numero di versi, da un minimo di quattro ($n = 4$) ad un massimo di sedici ($n = 4 \times 4$):

PEDONI: 6 vv. (132, 3-8)	REGINA: 10 vv. (134, 7-8) + (135)
TORRE: 4 vv. (133, 1-4)	
ALFIERE: 4 vv. (133, 5-8)	RE: 16 vv. (136) + (137)
CAVALLO: 6 vv. (134, 1-6)	

Tale algebra davvero elementare è però contraddetta, almeno in parte, dal modo nel quale le ottave del brano si distinguono o raggruppano tra sé a seconda della fisionomia sintattica che ad esse è conferita, crescente dal taglio assai minuto di tre pòste più o meno in esordio (130, 131, 133) al taglio largo delle due in coda (136, 137) e al taglio lungo di tre centrali (132, 134, 135):

(130)	2 + 2 + 2 + 2
(131)	2 + 1 + 1 + 2 + 2
(132)	2 + 6
(133)	1 + 1 + 2 + 2 + 2
(134)	6 + 2
(135)	6 + 2
(136)	4 + 4
(137)	4 + 4

e d'avantaggio avolterata – o stemprata – dalla presenza od assenza, in ciascuna, di inarcature più o meno marcate (nel cui uso sta l'orecchio del poeta):

INARCATURE	OTTAVE
3	130 (3 : 4; 5 : 6; 7 : 8)
2	132 (1 : 2; 7 : 8)
1	133 (5 : 6) 137 (1 : 2)
0	131 134 135 136

Il complessivo risultamento di siffatte alchimie infaticabili è un tono medio, più cantabile e *allant* delle epiche fanfare di tradizione, ma mai e poi mai promiscuo e dozzinale come talvolta il dettato di certuni fortunati generi triviali di lì a poco affioranti o montanti (il melodramma alquanto tragicomico e il romanzo galante e spadaccino).

Affine a tale gradazione di stile è il registro dal Nostro quindi apprestato per la sequenza del dibattito tra Amore e Mercurio riguardo alle spoglie (182-202).

L'episodio della ninfa Galania (trasformata in tartaruga perché sovrappresa da Venere a barare) già segna un trapasso dalle movenze agonistiche – e quasi un poco da gazzettiere – delle contese a scacchi (entrambe) ad andamenti invece degni di un *conte moral* o un apologo in rima.

Si tratta certo di una mutazione, ma pur sempre all'interno del *demi caractère*, ch'è la vera scoperta del Marino fabbro di un poema straordinario soprattutto per la molteplicità (eppure unità: neanche il sentore di mistilinguismi) delle sue variazioni elocutive con baricentro ognora collocato *in medio*, o comunque nei suoi dintorni. La rottura dell'epico statuto (o forse meglio, l'elusione d'esso) balza all'occhio – nel brano in questione – lì dove l'antitesi, la quale nei componimenti di classe eroica serve sempre da raggianti ostensorio del discrimine tra il bene ed il male, tra virtù e vizio, o valore e viltà,¹⁷ si trasmuta (essa stessa subendo una metamorfosi barocca) in epidiascopio della severa punizione che il contrappasso esige:

Quel tuo sì pronto e sì spedito ingegno
più ch'altro or diverrà tardo ed inetto.
Quelle man già s'ì > preste a far inganno,
pigre altrettanto e stupide saranno (176, 5-8).

Il cambiamento della ninfa in bestia (ch'è motivo in sé stesso fiabesco, oltreché penale e giudiziario) comporta appunto che ai vivi spigoli del *principium individuationis* (A = A ed A ≠ non A) segua la confusione («quasi *un mezo* divien *tra serpe e pesce*» [174, 8]; «in effigie di *bestia insieme e d'anguè*» [177, 2]) del *Werden* («*Trasformata* di Ninfa in Tartaruca» [175, 5]; «*in Testudine mutata*» [181, 3]) e pertanto il collasso degli opposti in ossimori truci ed ingegnosi:

¹⁷ Cfr. C. CASSIANI, *Costruire un racconto "per antitesi": inserti narrativi e digressioni erudite nel «Merito delle donne» di Moderata Fonte*, in *I modi del raccontare. Spazi della narrazione nella letteratura italiana del Cinquecento*, a c. di M. Fantacci, I. Viola, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2025, pp. 192-194, 196-197, 200, 203, 206-207, con G.P. MARAGONI, *Ricezione di Tasso. Un esempio di epica del primo Seicento*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», III, 2014, pp. 133-65: 159-61.

Del tuo *vivo sepolcro* abitatrice,
 [...]
 animato cadavere infelice (177, 1 + 3),

così come la scomparsa degli attributi della venustà («*La luce de' begli occhi allor s'ammorza, / sparisce l'oro de la bionda testa*» [174, 5-6]) o la distruzione di taluno d'essi per tristo riallogamento («la cervice [...] *'n sé rientra ed esce*» [174, 7]). Più ancora dell'istinto di occultarsi per rimedio a cosiffatta rovina («*ascoso stassi*» [175, 2]; «*a celar vassi*» [175, 6]) e quasi disperatamente sfruttando ciò che di vacuo s'è formato o già esiste («*in cava scorza*» [174, 3]; «*tra spelonche profonde*» [175, 6]; «*in caverne palustri*» [177, 8]), è l'esprimersi di Venere che avventa, per la malvagia franchezza di certi glossemi specialmente ricchi d'estro, come insieme sagaci e schiaffeggianti, sia il caso della sarcastica metafora (che imbelletta uno strumento di tortura) «*dipinta casa*» (178, 8) per “corsetto marezzato” (da doversi associare, del rimanente, alla «*macchiata spoglia*» [175, 2] e al «*nativo albergo*» [175, 7] che comunque indicano il carapace della tartaruga, che pure ispira, quale recipiente di un corpo in esso frapposto nel mezzo, ricorrenti giaciture anulari),¹⁸ sia il caso dei predicati al futuro (un tempo che assai tiene della *Zeitart* proprio nell'usualismo più vivace)¹⁹ di cui la dea arma la sua rampogna (cfr. 181, 1 con *Gn* 3, 14-15), unendo il potente ma laugurio di chi maledice con furore alla divina precognizione dei vaticinanti a mani basse («*diverrà*» [176, 6]; «*saranno*» [176, 8]; «*avrà*» [178, 2]; «*ricercata sarai*» [178, 4]; «*non fia concesso*» [178, 6]; «*avrà ritratto*» [179, 3]; «*ti rimarrai*» [179, 6]; «*sarai costretta*» [180, 5]; «*farà*» [180, 8]).

È dunque Venere il luogo geometrico su cui l'occhio del Nostro si concentra (fino a donarle un imperativo pedagogico [«*Ad irritar de' sommi Dei lo sdegno / impara*»; 176, 3-4] che le mie orecchie ricordan di avere ancora udito in anni,

¹⁸ Cioè cicli (o prosapodosi) quali «*pigre altrettanto e stupide*» (176, 8); «*di bestia insieme e d'angue*» (177, 2); «*animato cadavere infelice*» (177, 3); «*senza viscere vanne, e senza sangue*» (177, 4); «*divini occhi immortali*» (178, 5).

¹⁹ Cfr. G.P. MARAGONI, *Propaggini di Arcadia. Scritti sulla tradizione letteraria italiana dal Sei al Novecento*, Modena, Mucchi, 2008, pp. 111-12.

remoti sì, ma certo distanti da quelli di Marino o anche di Manzoni e di Leopardi: “E così, *impari!*”) quando egli qui persegue la ricerca dello stile della ferialità. Ciprigna infatti brilla nel racconto, tanto come donnacola bizzosa (172, 8; 173, 2; 176, 2; 181, 1) e raffittita (145, 6-8) da un acre malanimo (allorquando lo stupore [172, 5] matura nel disappunto [172, 6] di un accorgimento [172, 7], o imperversa una *bouffée de chaleur* [153, 5-6]), quanto come genitrice sollecita (182, 6-8; 199, 2-3) che tutta e ognora si prodiga (innanzi ai capricci di un figlio cervicoso, e altresì ai raggiri di Mercurio) nel tentare di smuovere puntigli (199), sopir contrasti (200) e consolare pene (201), sullo sfondo di una meridionale inclinazione a chiassate («rabbia» [196, 3]; «stizza» [199, 6]; «furori» [201, 7]; «sdegni» [202, 3]; «ira» [203, 2]) e schiamazzi («gridi» [149, 6; 182, 6]; «garrir» [196, 3]; «tumulti» [202, 4]), quasi lazzi da comici dell'arte sur una piazzuola di paese.

La scommessa che il Nostro qui raccoglie è riuscire a rendere il conversevole (*id est* la maniera in cui le persone garbate favellan l'una coll'altra – financo rasentando l'informale – quando si cimentano nella seria – eppur comune e giornaliera – impresa di trascorrere il tempo senza tedio) esso stesso una lingua di poesia, patrizia e accostevole in ugual grado. Di qui, adunque, la decisione di sceneggiare da malizioso, non i corrucci e le collere di un'Armida ossia di una Didone da poema d'eroi e di battaglie, fasciose ed altere come dive, ma il fosco dispetto – devastante – di quelle stesse dive nella loro quotidiana intimità di creature permalose e riottose la lor parte. Ecco allora, negli sfoghi di Citerea, sprigionarsi ogni tanto delle scintille di astio insanabile (ch'è delle baruffe di ogni dì con chi ci muove la bile a fondo) tutte realizzate in invenzioni d'un'origine la quale è senz'altro eidetica e retorica al contempo. Si veda e si apprezzi, a tale riguardo (nei parlari di Venere arrabbiata), la davvero umiliante ipotiposi – fregiata di un *parison e contrariis* – con cui ella preconizza a Galania (tremendo il rancore tra comari!) ciò che un giorno le toccherà subire come femmina succuba e supina:

ti rimarrai de l'Aquila pastura.
 rivolta *al ciel la pancia, al suol la schiena,*
 senza poter drizzarti in su l'arena (179, 6-8);

o la perifrasi²⁰ complice («da me vien») e blanda («dolce atto»)²¹ onde la foia vien ridotta infine ad una vessazione dall'esterno («ti stimula Natura»):

[...] quando a *quel dolce atto*,
che da me vien, ti stimula Natura (179, 1-2).

Una specie di verseggiata *Umgangssprache* della mondanità, sì tanto cortese da divenir galante senza avvedersene (e senza avvedersi di desiderarlo) è alla base di questo eden costumato, all'abitare e muoversi dentro il quale con su-

²⁰ I particolari del trattamento a cui la circonlocuzione viene sottoposta da Marino nei passi che qui esaminiamo da vicino, meriterebbero – io credo – ben più di un costipato *excursus* in nota. Basterà comunque accennare che, se le perifrasi settecentesche degli zelatori e dei maggiordomi della scienza – e dell'oggi in generale – si raccomandano piuttosto come mesti esempi di sudditanza delle lettere alle mire dell'attualità (che a sé le asserve, ed anche prescrive loro di convertirsi in fucate meretrici per adescare più allocchi che possano), le indirette menzioni di Marino rinverdiscono e rafforzano il primato della poesia come orto privato in cui a decider sul *quid* e sul *quomodo* (e quindi nel merito dello stile) è un'autodichia la più inflessibile. È dentro questo quadro che s'indova l'acuminarsi dell'estro del Nostro tra perifrasi che, anziché puntare ad amplificazioni da *réclame* (come poscia taluna di Parini, difatti divenuta vulgatissima), aspirano a poter moltiplicarsi per soppiantare, insomma, i *denotata*, e così si restringono a *mots d'ordre* insistiti ma mai mendicati («pedestre torma» [132, 4], «turba pedestre» [142, 2], «gente da piè» [144, 6]; «secondi imenei» [164, 4], «consorzio real» [164, 7], «Nozze reali» [165, 5]) ovvero si puntellano l'una l'altra come svéliti (e senz'altro innumerevoli) sinonimi, da retore ricchissimo della materia prima cui dar fondo («steccato» [130, 2], «arringo» [134, 2], «lizza» [134, 3], «pianura» [141, 8], «arena» [163, 8], «campagna» [168, 3]; «lite» [182, 2], «disputa» [183, 1], «risse» [184, 3], «querela» [184, 6], «piato» [188, 6], «tenzone» [188, 7], «briga» [199, 4], «question» [199, 7]) o eventualmente formano tra sé un sistema (ch'è uno squisito arazzo) di relazioni – mutue o paritarie – di parentela o di rassomiglianza: Venere è «figlia alma di Giove» (142, 1) ma altresì «madre d'Amor» (151, 8) – onde questi ne è «pietoso il figlio» (148, 7) come «Di Maia il figlio» (169, 1) è poi Mercurio –; alla «bella Dea del mirto e della rosa» (172, 1. Cfr. et 129, 2; 162, 8; 181, 2; 188, 1) fa riscontro «il vago Adon» (157, 1), il «leggiadro Adone» (163, 1), «il bell'Adon» (196, 1), ch'è infatti «l'amato Garzon» (169, 6) della prima; Amore è «il faretrato Arciero» (155, 5) o «il nudo Arciero» (185, 2), ma Mercurio è «L'Araldo degli Dei» (149, 5), «Il divin nunzio» (151, 3), il «nunzio degli Dei» (196, 2) o anche «Di Giove [...] il messaggero» (155, 1) e «il messaggero astuto» (172, 6).

²¹ Non peraltro ammiccante, sì insinuante: proprio come un mezzo ghigno agrodolce («Aspramente sorride» [153, 5]) che increspi il labbro ma lo tenga chiuso.

prema e regale sprezzatura può donar voce solo l'eloquenza di un italico cigno di Ippocrene cresciuto tra le sponde della Sorga, imparando simmetria e parallelismo (di sèmi opposti e di *partes orationis*) quanto valgono per impaginare argute e levigate tenerezze:

D'un tal PERDer *mi glorio* (+A₁) e non *m'attristo* (-A₂),
ché la PERDita (-B₁) mia può dirsi *acquisto* (+B₂) (196, 7-8),

e potendo arrivare ad insegnare a un boreale e avvertito umanista l'arte di cavillare sull'amore con seria e sorriso astruseria:

Se *tua* non sei, ma di costui ch'io dico,
de l'*altrui* dunque, e non del *tuo* giocasti [...],

o se pur non menti la lingua *tua*,
ei non perde se stesso, e tu sei *sua* (190, 1-2 e 7-8)

Il *nostro* è nostro, e qui né tu, né io
dir possiam ch'io sia *tuo*, che tu sia *mio*. – (197, 7-8)

[...] was heisst *das* «*Du*»? Was «*du und ich*»?
Hat denn das einen Sinn?
[...] *das Ich* vergeht in dem *Du*.²²

Un idioletto prosaico (a rigore, perché in tutto forinseco ai riquadri tanto della lirica che dell'epica), eppur reso aggradevole e forbito entro il decorrer fluido delle ottave (anzi, venendo da esso un alcunché di tagliente e colorito al discorso; ad esempio, un piegare al conativo [188, 1, 7-8; 189, 1-4; 190, 5-7; 194, 3; 197, 2; 200, 7], o un concludere nitido e stringente [«Se [...] / [...] *dunque*», 190, 1-2; «*onde* se tu confermi», 190, 5; «*onde* dir non si può», 198, 4], o un accondiscendere al colloquiale [«come tu 'l fai», 194, 3; «Or facciam» = «Ammettiamo per ipotesi», 197, 1]), è quello di cui sono tramate le battute

²² H. von HOFMANNSTHAL, *Der Rosenkavalier*, I 8-9 e 17.

del quartetto in coda, con Mercurio, Amore e i due amanti affaccendati in un *legal thriller*, o meglio, in una causa civile nella quale, in punto di diritto, con testimoni (192-193; 196, 3-8) e contraddittorio (192, 1-4; 195, 1-4) a una lunga e magistrale arringa (185-191, 194, 198) segue una finale transazione (199-201) ed un codicillo suppletorio (202). Tecnico infatti («stato servil» [193, 7]; «patti espressi» [198, 6]; «convenzion» [202, 5]) o tecnicato («in testimonio *invoco*» [189, 1]; «sovra questo» [...] non si *contende*» [192, 6]; «*abilitar* gli piacquè» [193, 8]; «*conceder* ti vo'» [194, 3]) è parecchio del lessico che viene adoprato in tutta la scena dall'uno o dall'altro degli astanti.

È un primario interesse economico che sovente induce a una richiesta di giustizia nelle acconce sedi e di un'equa e saggia decisione. Si spiega, così, che la sostanza lessicale del brano in oggetto brandeggi appunto tra la nozione di beni incassati od alienati («*ingaggiar* de la scommessa *i pegni*» [155, 8]; «a torto *pagar l'altro* ricusa» [183, 4]; «non ti si deve *quel che guadagnasti*» [190, 4]; «*supplisce* la fede *al mancamento*» [193, 4]) e quella dell'azione giudiziaria nelle sue eminenze più appariscenti («Giudice – disputa» [183, 1]; «l'accusa» [183, 2]; «calunnia e torto» [184, 8], ma già «*decreto* inviolabile» [150, 6]; «giusta *sentenza*» [151, 1]; «*risarcisce* a pieno» [168, 4]); come pure non ci meraviglia che, vertendo il racconto sul gioco e su di una susseguente diatriba, così spesso, in esso, si aggroviglino stichi a mo' di *regula ludendi* (scoscendenti abbastanza nel basso: «il suo **giocar** non vale» [187, 4]; «*quel che non ha giocar* non pote» [195, 7]; «**si gioca** [...] *con le man vote*» [195, 8]) e stichi che vincono la sfida di tradurre in versi le Pandette:

Né vincendo talor, pretender debbe
dal perditor quel ch'egli in sé non ebbe (187, 7-8)

Quanto prestato fu, render si vòle (194, 6).

Ma è un letterato (e quale letterato!) colui che ha saputo orchestrare tutto intero un capitolo di poema in tal maniera (e cioè appellandosi, sotto il segno della *repercussio*, a metaclisi e adnominazione) da garantir coerenza perfetta

ai vettori in essa predisposti, cosicché intercalari forensi:

[...] quei che *tace*
Tacitamente acconsentir s'intende. – (192, 3-4)

e perfino assiomi universali:

mancando la cagion, *manca* l'effetto (195, 6)

[...] È forza, poi che insieme vanno
 se *cessa* il principal, che 'l minor *cessi* (198, 1-2)

non che la dottrina degli scacchi:

Tanto meno a chi *gioca* è poi concesso
giocarsi quel de l'avversario istesso! (186, 7-8)

si fondessero, in veste sontuosa, con letteratissimi epimiti di lignaggio amatorio o guerresco:

perché non dee leal *amante*, ch'arda
 di vero *amor*, *amar* donna bugiarda. – (191, 7-8)

Sempre il *vincere* è bel, sempre si loda,
 o per sorte si *vinca*, over per froda. – (198, 7-8)

Tiriamo le somme di un esposto ch'è sortito, malgrado i contrari miei auspici di autore relapso, tanto lungo quanto malagevole. Esistono accidenti linguistici che hanno dignità di retoremi, e questo può esser vero altrettanto per le figure che, in quanto liriche – almeno a suo dire –, dispiacevano a Conti lettore della *Tebaide*,²³

²³ Cfr. *Prose, e Poesie* Del Signor Abate ANTONIO CONTI Patrizio Veneto, I, in Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1739, p. 227; e R. RABBONI, *Introduzione*, in C. BENTIVOGLIO D'ARAGONA, *La Tebaide di Stazio*, a c. di Id., Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. XIV-XVII.

che per i bonaccioni monili dello stile cosiddetto aedico.²⁴ Più impegnosa si fa la faccenda se la cifra di un'elocuzione sta tutta in un'amalgama complesso che vuole essere vagliato con calma.²⁵ In una puntuale fase della storia letteraria d'Inghilterra (circa quella stessa nella quale Sheffield beatifica il genere epico [*An Essay upon Poetry*, 309-18] quanto forse un coevo italiano non avrebbe più osato di fare) Addison deplora che taluni scrittorcelli della sua nazione siano soliti affrontare temi troppo vili o modesti («too mean and familiar»), a suo credere:

They are for drawing the reader into a game of chess or tennis, or for leading him from shop to shop, in the cant of particular trades and employments.²⁶

Sarà un caso – ma è pure un bel caso – che entrambi gli eccessi biasimati («chess or tennis») da Addison, assieme agli ergoletti dei mestieri e delle professioni («the cant of particular trades and employments»), siano il nucleo dei più noti esempi (la pallacorda e gli scacchi [*Adone*, XV 114, 1-2 e XIX 36, 8]) della felice curiosità di Marino per dati soggetti certamente oggidiani ed inediti. Quest'apertura di Fileno al nuovo lo qualifica assai peculiarmente, ma va correttamente interpretata e circoscritta con ogni cautela. Essa difatti non costituisce un ribelle ceffone al passato (benché con essa ci si appropinqui

²⁴ Cfr. P. TOSCHI, *Fenomenologia del canto popolare*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1947, pp. 74-82; G.B. BRONZINI, *La canzone epico-lirica nell'Italia centro-meridionale*, II, Roma, Signorelli, 1961, pp. 16 e 288; B. TERRACINI, *Pronome impersonale e stile epico nei canti popolari del Piemonte*, in ID., *I segni La storia*, a c. di G.L. Beccaria, Napoli, Guida, 1976, pp. 130-33.

²⁵ Cfr. B. TERRACINI, *Lingua libera e libertà linguistica. Introduzione alla linguistica storica*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 96-97; A. GUGLIELMI, *Avanguardia e sperimentalismo*, «Il Verri», VIII, 1963, 2, pp. 41-43; M. CORTI, *La lingua e gli scrittori, oggi*, «Paragone. Letteratura», n.s., XVI, 1965, 2, pp. 4-22: 8; I. BALDELLI, *Aspetti della lingua della prosa letteraria contemporanea*, «Cultura e scuola», V, 1966, 2, pp. 15-24: 23-24.

²⁶ *Taste and the Pleasures of the Imagination*, XII, 3; in *Critical Essays from The Spectator*, by Joseph Addison. With four Essays by Richard Steele. edited by Donald F. Bond, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 206.

alla prediletta *variété* di de Crousaz nel *Traité du beau* [X, 5], successivo di appena tre anni all'operetta del nostro Addison sui piaceri dell'immaginare), perché è proprio e appunto dal passato che discende in linea verticale, vale a dire dalla *ποικιλία* di tanti poeti alessandrini e latini,²⁷ cioè da una poetica (estenuatamente) classicistica.

Con ciò, sono posti sul tappeto tutti gli elementi necessari (di storia del gusto e del pensiero) per accedere a quella che un tempo si sarebbe chiamata una – non arbitraria – “idea” di Marino. Il quale (sia detto senza punto accaloramento ossia baldanza) veramente rappresenta un *unicum* nell'italiana letteratura, come colui che, con stupenda sintesi – intima, e non estrinseca –, seppenei frangenti del suo tempo comporre un geloso attaccamento alla tradizione, propriamente umanistica, della nostrana cultura nazionale ed indigena (radicata ovviamente in Petrarca, ma ancor destinata, fino a tutto il crepuscolo del Settecento,²⁸ ad escogitare ed allevare nuovi indirizzi e nuovi avviamenti) con una sottile ma svegliata sensibilità ai prodromi dell'eotecnica ed alla prima emersione del moderno concetto di esattezza.

²⁷ Cfr. A. RONCONI, *Stile e lingua di Catullo*, «Atene e Roma», VI, 1938, 3, pp. 139-156: 154; A. TRAGLIA, *La lingua di Cicerone poeta*, Bari, Adriatica, 1950, pp. 94-96, 101, 135-36; V. TANDOI, *Per l'insegnamento della storia letteraria latina oggi*, in *Il latino e il greco nella scuola oggi. Esigenze e strumenti per la didattica*, Foggia, Atlantica, 1985, pp. 111-40: 128-29. È per me motivo di profonda commozione il ritrovarmi qui a chiamare in causa ed invocare il suffragio di un immenso storico e filologo, del quale fui attento, ammirato e deliziato ascoltatore (oltreché indegno allievo) sui vent'anni, alla Sapienza. *Terra sit tibi levis*, professore quieto e cortese, dal cui magistero tanto bene – morale e intellettuale – fu dispensato alla pochezza mia.

²⁸ Cfr. J. MONFASANI, *Umanesimo italiano e cultura europea*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, I, s.l., Fondazione CassaMarca, 2005, pp. 49-70: 57-60, ed I. PANTANI, *La filologia e la poesia degli umanisti*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 95-101: 100, col. 2, con R. TAVENEAU, *Il cattolicesimo post-tridentino*, in *Storia delle religioni*, a c. di H.-Ch. Puech, tr. it. di M.N. Pierini, XI, Roma-Bari, Laterza, 1977, pp. 105-202: 146, ed A. ROMANO, *Gli ordini religiosi e la Rivoluzione scientifica*, in *Storia della scienza*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, p. 133, col. 2.

Questa verità, per tempo avvisata e bene argomentata dal maggiore esegeta di Marino comparso mai sulla faccia del nostro pianeta,²⁹ tuttora sembra non interessare (o anzi, venir negata ed oppugnata) alla maggioranza degli studiosi del Seicento letterario italiano. Ma è una tesi che va ribadita, perché implica un importante monito all'oggi e alle sue degenerazioni, vistose ma passate sotto silenzio. L'esaltazione del fabbrile e del meccanico (123, 1-4) come altresì il culto del gioco (119, 2-4) e della fisica attività (165, 3-4), proprio perché nascono e crescono dal ceppo di un far poesia consapevole – e fiero – della sua primazia spirituale, mai rischiano in Marino di pervertirsi (come oggi in molti ciberneti o tifosi) in idolatria dell'antiumano e in bruto feticismo del muscolo. L'energia e il fermento che il Nostro intuisce entro tutto il visibile sono difatti agilità e brio, non violenza di belve o cataclismi. Al lamento di Croce, il quale già nel '33, in piena età di dittature celebratrici dello sport e della forza invitta, assai bene scorgeva il negativo di un'ubriaca e turpe ginnastica:

Tutti [...] odono ogni giorno la generale lamentela che i motivi ideali siano andati affatto perduti nel mondo odierno; che unica ragione di vita sia diventata l'acquisto della ricchezza e la lotta per la ricchezza; unico godimento, il godimento fisico; *unico spettacolo che scuota nella commozione ed esalti nell'ammirazione, le mirabili e ardimentose prove della fisica prestanza*;³⁰

può fare da efficace contrappunto una vecchia ma bellissima pagina centrata su quanto barocco si annida ed urge in Galileo medesimo:

Ma c'è anche una specie di gioco interno della natura, per cui essa diviene proprio un vasto e pur minuzioso congegno barocco in azione, un intreccio di forze repellenti e simpatizzanti, con effetti paradossali. Qui la causa minima dà l'effetto massimo, e l'in-

²⁹ Cfr. (di G. Pozzi) almeno *Metamorfosi di Adone*, «Strumenti critici», V, 1971, 3, pp. 334-56: 355-56; e *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1974, pp. 125-27.

³⁰ B. CROCE «*Difesa della poesia*», 4, 1; in Id., *Ultimi saggi*, a c. di M. Pontesilli, Napoli, Bibliopolis, 2012, pp. 63-80: 65.

corporeo appare potente e l'insensibile significante. Il magnetismo, o la «magnetica filosofia» di Guglielmo Gilbert, sfuggita o scansata dagli aristotelici che spacciavano «un tal concetto come una solenne pazzia», rientra nella nuova scienza galileiana.³¹

Marino, dunque, così come assortisce e coniuga gli stili sia alti che bassi senza mai pregiudicar di ciascuno la dignità e la stessa unità (dove epicismi adottati per un gioco e cotidianismi in mitico contesto), con altrettanta *souplesse* concilia il suo attaccamento alle tecniche e la sua fede nella poesia, mostrandosi a tutti superiore nel fare vedere che la tradizione e la novità si aiutano a vicenda, se a misurarsi con esse due stesse è un artista la cui genialità sia irrorata da cultura e sapienza non meno che da un talento invidiabile.

³¹ G. MARZOT, *Variazioni barocche nella prosa del Galilei*, «Convivium», XXIII, 1955, 1, pp. 43-67: 49.

Ancora su Marino scacchista. Ecfraresi e didascalica nel XV canto dell' *Adone*

RIASSUNTO - Dopo avere identificato in alcune sezioni del XV dell' *Adone* gli antichi istituti – letterari e retorici – della *descriptio* e della *διδασκαλία*, l'articolo prolunga il suo sondaggio mostrando, nello stesso brano, tanto l'affinamento di molteplici gradazioni elocutive tutte interne al registro mezzano, quanto un geniale – benché inattuale – connubio di curiosità nei confronti del nuovo e di saldissimo compenetramento nella tradizione remota o prossima.

PAROLE CHIAVE - Giovan Battista Marino; *Adone*; ecfraresi; didascalica

Further Notes on Marino as Chess Player. Ekphrasis and Didacticism in Canto XV of the *Adone*

ABSTRACT - After having identified in some sections of the XV of the *Adone* the ancient institutes – literary and rhetorical – of *descriptio* and *διδασκαλία*, the article prolongs its survey by showing, in the same passage, both the refinement of multiple elocutive gradations all internal to the middle register, as well as a brilliant – although no longer current – combination of curiosity towards the new and of very solid interpenetration in the remote or proximate tradition.

KEYWORDS - Giovan Battista Marino; *Adone*; ekphrasis; didacticism