

MARCO CORRADINI

ORIGINE E FORTUNA DI UN LIBRO NON SCRITTO.
SULLA *POLINNIA* DI GIOVAN BATTISTA MARINO

Mentre l'immagine vulgata di Giovan Battista Marino, diffusa da sempre e circolante fino a non molti anni or sono, risultava quella di uno scrittore incline alle millanterie iperboliche prive di fondamento, gli studi più recenti, spesso fondati sul ritrovamento di documenti inediti od obliati, hanno aperto squarci importanti su un'officina poetica ampia e complessa, in grado di fondere materiali di varia provenienza e di fare coesistere progetti diversi per lunghi periodi, ripensandoli e variandone l'organizzazione nel corso del tempo. Ciò impone di considerare con serietà anche i lavori annunciati dall'autore, ma non portati a termine, com'è il caso della *Polinnia*.

Conviene iniziare ricapitolando ordinatamente le testimonianze significative sull'opera, per ricavarne le coordinate cronologiche fondamentali e alcune informazioni intorno alla sua natura. La più antica menzione del titolo si ha in una lettera indirizzata da Tommaso Melchiorri a Virginio Orsini, datata 17 gennaio 1604: «e in breve [Marino] manderà similmente fuori un Polijnnio, così da lui chiamato dove in diverse canzonette di versi spezzati tratta molte cose curiose e nuove»¹; da qui si apprende dunque che il poeta sta diffondendo notizie su una raccolta lirica *in fieri*, uniforme dal punto di vista metrico («canzonette» composte in prevalenza di versi brevi, ossia «spezzati») e varia quanto ai temi trattati. Quattro anni più tardi è lo stesso Marino, nei panni del prestanome conte di Rovigliasco, a nominare per la prima volta la *Polinnia*, insieme a un altro libro in gestazione oggi ben noto, nella dedicatoria del *Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele*, all'interno di un paragrafo volto a denunciare plagii ai suoi danni, citando «molte altre specie di poesie [diverse dai sonetti], che a penna vanno in volta e che sono già in punto per uscire alla luce:

¹ Lettera edita in G. DE MIRANDA, *Giambattista Marino, Virginio Orsini e Tommaso Melchiorri in materiali epistolari inediti e dimenticati*, «Quaderni d'italianistica», XIV, 1993, 1, pp. 17-32, a p. 23.

particolarmente gl'idilli e gl'inni, quelli nella Sampogna e questi nella Polinnia, da lui nuovamente nel nostro idioma introdotti e da alcuni vivaci intelletti prima imitati che stampati²; le «canzonette» si precisano meglio come «inni», ai quali d'altronde allude il titolo stesso; e non importa tanto l'inattendibile indicazione dell'imminenza dell'uscita a stampa (anche *La sampogna*, del resto, non vedrà la luce di lì a poco, ma solo nel 1620), quanto quella della circolazione manoscritta di alcuni pezzi, accompagnata dalla rivendicazione del primato nella scrittura di queste «specie di poesie» in lingua volgare, evidentemente ritenuta necessaria in presenza di competitori. Si giunge così al 1614, quando il disegno della *Polinnia* acquista ben maggiore dettaglio in un'altra prefazione scritta direttamente dal napoletano ma attribuita ad altri, la lettera *A chi legge* a firma di Onorato Claretti premessa alla terza parte della *Lira*, restituita alcuni anni fa da Emilio Russo alla sua lezione originale³. Nel testo, come si sa, Marino elenca i propri scritti in attesa di stampa o in corso di composizione, allo scopo precipuo di affermare un diritto di precedenza, e l'illustrazione dei contenuti raggiunge il massimo della definizione in corrispondenza di due opere, le *Epistole eroiche* e, appunto, la *Polinnia*. Riporto per intero la sezione che riguarda quest'ultima, poiché servirà da fondamento per le considerazioni che seguiranno:

La *Polinnia* ancora è un'opera bella, piena di buona dottrina e varia, sicome accenna il titolo istesso, ch'altro non importa senon canto di molte cose, a concorrenza quasi del Pontano, ilquale trattando di cose celestiali, appellò il suo libro l'*Urania*, Musa a cui è attribuita la cura de' Cieli e delle stelle. Percioché incominciando il Poeta dagli elementi, e passando poi ordinatamente dai misti imperfetti ai più perfetti, abbraccia quasi tutte le creature dell'Universo, tratta di tutte le Virtù et arti più nobili, e discorre tutta la scala della Natura, infino a tanto che di sfera in sfera perviene agli Angioli, si conduce ai Santi et arriva allo stesso Iddio. Consiste tutta in tanti Inni, o vogliamo dir canzonette; et ancorché di Pindaro fra' Greci, del Marullo e d'altri fra' Latini, e di Bernardo Tasso fra' Toscani se ne veggano qua e là in questo genere sparsi alcuni, nondimeno oltre l'essere differentissimi dallo stile del Cavalier Marino, ilquale par che in questo penda più tosto alla foggia tenuta ne' Cori dagli antichi Tragici, sono anche di numero assai minori, poiché, eccettuate alcune poche Deità, non hanno tocche tutte le materie occupate da lui. I soggetti degl'Inni sono i seguenti.

1. Alla Terra.
2. All'Acqua.

² *Al Serenissimo Principe di Piemonte*, in data 1° novembre 1608 (G.B. MARINO, *Il ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele Duca di Savoia*, in ID., *Panegirici*, a cura di M. CORRADINI, G.P. MARAGONI, E. RUSSO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, i.c.s.).

³ La *princeps* della terza parte della *Lira*, edita a Venezia da Giovan Battista Ciotti, contiene infatti una versione della lettera più ampia di quella che si ritrova nelle stampe successive (salvo quella di Macerata, Salvioni, 1615), fatto a lungo sfuggito all'attenzione degli studiosi mariniani. Il testo integrale si legge in E. RUSSO, *Le promesse del Marino. A proposito di una redazione ignota della lettera Claretti*, nel suo volume *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 101-188.

3. All'Aria.
4. Al Fuoco.
5. All'Asia.
6. All'Africa.
7. All'Europa.
8. Al Mondo nuovo.
9. A Roma.
10. A Napoli.
11. A Vinegia.
12. A Posilipo.
13. A Pozzuolo.
14. A Belvedere di Frascati.
15. A Caprarola.
16. A Pratolino.
17. Al Parco di Torino.
18. A Mirafiore.
19. All'Oro.
20. All'Aure.
21. Alle selve.
22. Al Nilo.
23. Ai Fiori.
24. Alla Rosa.
25. Alla Granadiglia.
26. Al Lusignolo.
27. Alla Fenice.
28. All'Aquila.
29. Alla Formica.
30. All'Ape.
31. Al Bigatto.
32. Al Cavallo.
33. Al Delfino.
34. All'Uomo.
35. Alla Donna.
36. All'Occhio.
37. Alla Lingua.
38. Alla Mano.
39. All'Orecchio.
40. All'Odorato.
41. Al Cuore.
42. All'Intelletto.
43. Alla Memoria.
44. Alla Volontà.
45. Alla Opinione.
46. Ai sospiri.

47. Alle lagrime.
48. Al Riso.
49. Allo Sguardo.
50. Al Piacere.
51. Alla Virtù.
52. Alla Fama.
53. Alla Gloria.
54. Alla Temperanza.
55. Alla Giustizia.
56. Alla Fortezza.
57. Alla Fede.
58. Alla Speranza.
59. Alla Carità.
60. Alla Umiltà.
61. Alla Castità.
62. Alla Orazione.
63. Al Digiuno.
64. Alla Limosina.
65. Alla Perseveranza.
66. Alla Predicazione.
67. Alla Verità.
68. All'Essercizio.
69. Alla Solitudine.
70. Alla Natura.
71. All'Arte.
72. Alla Grammatica.
73. Alla Retorica.
74. Alla Dialettica.
75. Alla Geometria.
76. All'Aritmetica.
77. All'Astrologia.
78. Alla Musica.
79. Alla Poesia.
80. Alla Pittura.
81. Alla Penna.
82. Alla Stampa.
83. Allo Specchio.
84. Alla Bombarda.
85. Al Vino.
86. Al Giorno.
87. All'Aurora.
88. Alla Notte.
89. Al Sonno.
90. Al Silenzio.
91. Alla Eloquenza.
92. Alla Eternità.

93. Al Tempo.
94. Alla Primavera.
95. Alla Estate.
96. All'Autunno.
97. Al Verno.
98. Al Cielo.
99. Alla Luce.
100. Alla Luna.
101. A Mercurio.
102. A Venere.
103. Al Sole.
104. A Marte.
105. A Giove.
106. A Saturno.
107. A Pan.
108. A Bacco.
109. A Nettuno.
110. Ad Apollo.
111. A Plutone.
112. Alle Stelle.
113. Al Primo Mobile.
114. All'Empireo.
115. Alli Angioli.
116. A Dio.
117. Al Padre.
118. Al Verbo.
119. Allo Spirito santo.
120. Alla Vergine.
121. A S. Giuseppe.
122. Al Natale.
123. Alla stella de' tre Magi
124. Al Sacramento della Eucaristia.
125. Alla Croce.
126. Alla Passione.
127. Alla Resurrezione⁴.

A partire dalla stampa di *Lira* III di Venezia, Ciotti, 1615, i sommari di *Polinnia* ed *Epistole eroiche* furono cassati, certo non per decisione autonoma del tipografo, bensì per volere dell'autore⁵, forse troppo vincolato da articolazioni interne che gli

⁴ Trascrivo da RUSSO, *Le promesse del Marino*, cit., pp. 159-168, aggiungendo una numerazione progressiva dei titoli; il brano è riportato anche in E. RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 241-244.

⁵ Avanzano ipotesi sui motivi della caduta dei due indici RUSSO, *Le promesse del Marino*, cit., p. 131 e M. SLAWINSKI, *Nota al testo*, in G.B. MARINO, *La lira*, vol. III, *Rime sparse. Note, apparati e indici*, Torino, Res, 2007, pp. 216-217.

avrebbero reso difficoltosi eventuali cambiamenti, ma forse anche tardivamente consapevole che l'aver specificato i titoli dei singoli componimenti era stata una scelta controproducente, che anziché scoraggiare i competitori avrebbe potuto stimolare l'emulazione⁶. Lo studio di Russo è lucido nell'individuare l'ambizione di Marino, connessa a un simile piano enciclopedico, di inserirsi nel filone della poesia esameronica, senza tuttavia affrontare il tema della creazione secondo un taglio narrativo, ma frantumandolo in una pluralità di tessere liriche autonome, potenzialmente moltiplicabili all'infinito; ed è verosimile pensare che l'intenzione fosse estranea all'idea originaria della *Polinnia* e sia subentrata in un secondo momento. Quasi inevitabile, allora, richiamare due circostanze tra loro vicine nel tempo e riguardanti due autori, per motivi diversi, prossimi al napoletano: la prima edizione completa del *Mondo creato* tassiano, con lettera di dedica dell'Ingegneri datata 1° settembre 1607 (ma sarà anche da ricordare che una precedente stampa parziale dei primi due canti era stata realizzata dallo stesso Ciotti); e soprattutto l'uscita, nell'anno successivo, della *Creazione del mondo* di Gasparo Murtola, poema che Marino lesse con attenzione malevola direttamente proporzionale alla rivalità che opponeva i due⁷. Murtola andrà qui ricordato anche per un altro motivo, e cioè

⁶ Già nel 1615 infatti, e scrivendo proprio al Ciotti, Marino mostra di adontarsi per l'uscita di un non meglio identificato libro di epistole poetiche, che ritiene ispirato dal proprio progetto: «Ed il simile [mandarne una copia] potrà fare dell'*Epistole* stampate in Verona, le quali m'hanno fatta saltar la mosca al naso, e certo che chiunque ne sia l'auttore, se ne pentirà, ancorch'io sia sicurissimo che non avrà potuto dare ne' medesimi pensieri. Pure vorrei che mi lasciassero stare le mie invenzioni» (G.B. MARINO, *Lettere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 1966, n. 113, pp. 193-194). Sebbene non siano mancate alcune proposte, non è tuttora noto a quale pubblicazione Marino si riferisca qui. Qualche anno più tardi egli dovrà prendere atto di altre realizzazioni dell'idea delle *Heroïdes* moderne in terza rima, quali sono *Le lettere delle dame e degli eroi* (1622) dell'accademico Umorista Francesco Della Valle, che mostrano di attingere al sommario mariniano, e le *Epistole eroiche* di Antonio Bruni. Ancora prima della lettera Claretti, tuttavia, una missiva di Ferrante Carli a Girolamo Preti del 26 novembre 1613 ci informa che Marino accusava quest'ultimo di furto per la composizione di «alcune lettere tratte dalli immortali poeti Ludovico Ariosto e Torquato Tasso»: due diverse minute del documento sono edite in C. DELCORNO, *Un avversario del Marino: Ferrante Carli*, «Studi secenteschi», XVI, 1975, pp. 133-136 (la citazione a p. 134). Per un raffronto complessivo tra l'opera progettata dal napoletano e gli scritti dei suoi contemporanei, cfr. L. GERI, *L'epistola eroica in volgare: stratigrafie di un genere seicentesco. Da Giovan Battista Marino ad Antonio Bruni*, in *Miscellanea seicentesca*, a cura di R. GIGLIUCCI, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 79-156, e l'edizione dell'unico componimento mariniano oggi noto, la *Lettera di Rodomonte a Doralice*, curata dallo stesso Geri, in G.B. MARINO, *Scritti vari*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 24-36 e 81-97.

⁷ *I due primi giorni del mondo creato*, *Poesia Sacra*, del S.r Torquato Tasso, In Venetia, Presso Gio. Battista Ciotti, 1600; *Le Sette Giornate del mondo creato del S. Torquato Tasso*, In Viterbo, Appresso Girolamo Discepolo, 1607; *Della creazione del mondo, poema sacro del Sig. Gasparo Murtola. Giorni sette, Canti sedici*, In Venetia, Appresso Evangelista Deuchino et Gio. Batt.a Pulciani, 1608. In questo stesso anno, a conferma della vitalità del genere, vide la luce anche *L'essamerone ovvero l'opra de' sei giorni. Poema di Don Felice Passero*, In Napoli, Nella stampa di Gio. Battista Sottile, per Scipione Bonino. Una componente esameronica, peraltro, è presente anche in un altro poema uscito a stampa nel 1607 e ben noto a Marino, *Lo stato rustico* di Giovan Vincenzo Imperiale.

la pubblicazione, nei primi mesi del 1609, di una raccolta intitolata *Canzonette*⁸, il cui aspetto più rilevante, oltre a qualche tangenza di argomenti con il sommario mariniano, risiede proprio nel titolo scelto: posto che le canzonette non costituiscono affatto la maggioranza dei testi poetici radunati, il convogliare l'interesse del lettore su questa forma lirica parrebbe rispondere a una precisa strategia.

Dopo il quadro offerto dalla lettera Claretti, nella corrispondenza mariniana le residue testimonianze intorno alla *Polinnia* si addensano tra il luglio e l'agosto del 1619. In un momento in cui la stampa dell'*Adone* sta incontrando seri ostacoli, il poeta decide di avviare la pubblicazione delle raccolte liriche: nell'ordine, *La galleria*, ricopiata personalmente e spedita a Ciotti nella prima metà di luglio; gli idilli, ovvero *La sampogna*, ugualmente ricopiata entro il 18 del mese e in seguito negata a Ciotti, del cui operato Marino sarà scontento, per essere affidata allo stampatore parigino Abraham Pacard; la terza opera sarebbe dovuta essere la *Polinnia*, della quale la copiatura è data per iniziata, e due pezzi sono inviati a Santi Magnanini il 2 agosto («Mando qui incluse due canzonette, composte già da me molti anni sono, ma non ancora stampate, perché vanno nella *Polinnia*»)⁹. A questo punto però le tracce della raccolta si perdono, fatta eccezione per un ultimo cenno nella lettera inviata al Ciotti tra il gennaio e gli inizi di febbraio del 1620 e destinata ad essere inserita nella stampa della *Sampogna*, che contiene un nuovo resoconto delle opere in via di realizzazione: «andrò a bell'agio compilando le *Fantasie*, l'*Epistole eroiche* e la *Polinnia*, lequali son fatiche già rivedute, né vi manca altro che tempo da trascriverle»¹⁰. Da qui in avanti sugli inni cala il silenzio: non sembra tuttavia impossibile, sulla base dell'indice fornito dalla lettera Claretti e dell'esame di alcuni componenti superstiti, formulare congetture sull'origine del progetto mariniano e constatare come questo, pur lontano dall'essere portato a termine, venga ripreso e sviluppato da altri autori.

Se si prova a riflettere sulla presentazione che Marino diffonde nel 1614, parrebbe di potervi riconoscere un'attitudine tipica dell'autore, analoga alla «logica a doppia faccia» individuata da Giovanni Pozzi nell'*Adone*¹¹, secondo la quale solo alcune fonti vengono esplicitate ed esibite, anche allo scopo di tenerne nascoste altre. Così i nomi che si incontrano non hanno affatto tutti il medesimo peso: poco

⁸ *Canzonette del Sig. Gasparo Murtola, con altre rime del medesimo non più stampate*, s. n. t. Autorizzazione di stampa del Consiglio dei Dieci di Venezia datata 14 gennaio 1608 (quindi 1609 *more veneto*) e registrata il 16 gennaio.

⁹ MARINO, *Lettere*, cit., n. 130, p. 223. Le altre epistole dello stesso periodo che accennano alla *Polinnia* vanno sotto i nn. 125 (al Ciotti), 126 (a Lorenzo Scoto), 131 (a Santi Magnanini). Per le datazioni ho accolto le proposte di G. FULCO, *La corrispondenza di Giambattista Marino dalla Francia*, in ID., *La "meravigliosa" passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 195-215.

¹⁰ G.B. MARINO, *La Sampogna*, a cura di V. DE MALDÉ, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1993, p. 63.

¹¹ G. POZZI, *Guida alla lettura*, in G.B. MARINO, *L'Adone*, vol. II, Milano, Adelphi, 1988², p. 89.

rilevante, ad esempio, quello del Pontano, chiamato in causa per un titolo ispirato a una musa (*Urania sive de stellis*), com'è il caso della *Polinnia*¹²; ma certo anche in tempi più vicini non mancano poeti che intestano a tali divinità le proprie opere: mi limito a considerarne uno in particolare, Marcello Macedonio, napoletano, familiare del nemicissimo a Marino cardinale Scipione Borghese. Proprio nel 1614, con lettera di dedica del fratello Pietro Macedonio datata «12 di Febraro» (quella della terza parte della *Lira* è del 1° di aprile) vedono la luce *Le nove Muse*, con una sezione intitolata a ognuna: quella che va sotto il nome di *Polihymnia* comprende sei canzoni, due delle quali dedicate *A Posilipo*, il che permette un raffronto diretto con l'elenco fornito nella lettera Claretti (n. 12)¹³. Il rimando a un esponente glorioso dell'ormai lontano umanesimo partenopeo, non del tutto motivato, potrebbe dunque essere funzionale a sviare il lettore da scomodi concorrenti contemporanei.

Ben diversa l'importanza che riveste, per il piano complessivo dell'opera, un altro rappresentante della stessa stagione culturale quattrocentesca. Mentre sostanzialmente ingiustificata, nella triade trilingue di autori di inni evocata da Marino, si rivela l'indicazione di Pindaro, è sufficiente un esame esterno dell'articolazione degli *Hymni naturales* di Michele Marullo per svelare come essa venga assunta all'interno del progetto della *Polinnia*:

MARULLO, <i>Hymni</i>	<i>Polinnia</i>
I 1 <i>Iovi Optimo Maximo</i> ; II 5 <i>Iovi</i>	105. A Giove
I 5 <i>Aeternitati</i>	92. Alla Eternità
I 6 <i>Baccho</i>	108. A Bacco
II 1 <i>Pani</i>	107. A Pan
II 2 <i>Coelo</i>	98. Al Cielo
II 3 <i>Stellis</i>	112. Alle Stelle
II 4 <i>Saturno</i>	106. A Saturno
II 6 <i>Marti</i>	104. A Marte
II 7 <i>Veneri</i>	102. A Venere
II 8 <i>Mercurio</i>	101. A Mercurio

¹² Tra le altre titolazioni del Pontano andrà comunque ricordata, in chiave mariniana, anche una *Lyra*.

¹³ Non è questo l'unico punto di contatto fra il volume del Macedonio e la produzione di Marino: la sezione *Clio* è costituita dal *Sogno di Scipione l'Illustrissimo Cardinale Borghese, panegirico per la Santità di N. S. Papa Paolo V*, in sestine narrative, che si può considerare l'imitazione più tempestiva del *Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele*; quella che fa capo a *Melpomene* contiene un *Adone, Poema drammatico* di impronta tragica (e almeno in ambiente napoletano la notizia che Marino lavorava intorno al medesimo soggetto circolava fin dagli ultimi anni del Cinquecento); *Talia* presenta quattro idilli di argomento pastorale (in due dei quali protagonista è Fileno) in settenari ed endecasillabi liberamente rimati.

III 1 <i>Soli</i>	103. Al Sole
III 2 <i>Lunae</i>	100. Alla Luna

Fin qui le corrispondenze alla lettera, alle quali si possono tuttavia aggiungere i componimenti del quarto libro di Marullo dedicati agli elementi fondamentali, alcuni dei quali rappresentati da divinità¹⁴, che consentono ulteriori paralleli:

IV 2 <i>Iovi Fulgeratori</i>	4. Al Fuoco
IV 3 <i>Iunoni</i>	3. All'Aria
IV 4 <i>Oceano</i>	2. All'Acqua
IV 5 <i>Terrae</i>	1. Alla Terra

E ancora, l'inno I 4 di Marullo, *Coelitis*, si rivolge a esseri celesti forse identificabili con creature angeliche, in chiave cristiana o più probabilmente neoplatonica, e troverebbe in questo caso il suo corrispettivo nel componimento mariniano n. 115. Dei ventuno titoli del poeta neolatino, dunque, almeno sedici, in rappresentanza di tutti e quattro i libri degli *Hymni*, ciascuno dotato di una sua unità tematica, sono ripresi nella *Polinnia*: un po' più delle «alcune poche Deità» cui accenna di sfuggita la lettera Claretti. Altro fattore che accomuna le due opere è la presenza di un piano strutturale di portata cosmica, che tuttavia Marino dispiega in ordine inverso rispetto all'autore più antico: se questi infatti, partendo dal principio universale divino e transitando attraverso i gradi discendenti dell'essere (iperuranio, cieli, mondo sensibile) giunge all'elemento terra, al quale gli ultimi versi dell'ultimo inno chiedono accoglienza fra i sepolti¹⁵, la *Polinnia* muove, al contrario, pur seguendo un percorso non così lineare, in senso complessivamente ascendente, dagli elementi semplici ai corpi composti, all'uomo, che rappresenta «la cerniera tra terra e cielo, il punto di passaggio, percorso prima nei suoi aspetti fisiologici (sensi, facoltà), poi nella sua natura morale»¹⁶, ai cieli, al Dio trinitario. La poesia degli *Hymni naturales* non è in realtà di tipo naturalistico, ma filosofico-religioso, in una complessa commistione di concordismo neoplatonico-cristiano (sull'esempio di Ficino e di Pico), miti pagani, suggestioni lucreziane; naturalmente è impossibile, sull'unica base dell'accostamento dei due indici, stabilire quanto Marino abbia saputo cogliere di un simile pensiero, e quale parte di esso si sarebbe riversata nelle sue liriche. Ma forse, se si tiene conto della spiccata propensione dello scrittore, dimostrata nelle

¹⁴ Per la simbologia Giove Folgoratore – fuoco e Giunone – aria, si veda il commento di Donatella Coppini in M. MARULLO TARCANIOTA, *Inni naturali*, Firenze, Le Lettere, 1995, pp. 251 e 256-257.

¹⁵ Cfr. D. COPPINI, *Introduzione*, ivi, p. 15; a questa edizione si rimanda per la bibliografia precedente sull'opera.

¹⁶ RUSSO, *Le promesse del Marino*, cit., pp. 125-126.

Dicerie sacre così come nell'*Adone*, alla contaminazione sincretistica fra dottrina biblica e sapienza pagana¹⁷, andrà parzialmente rivista l'idea della *Polinnia* come autentico esamero *in toto* cristiano: i nomi di divinità che compaiono ai nn. 101-111, evidentemente non tutti interpretabili come pianeti, risultano d'altronde difficili da spiegare in tal senso.

Merita di essere preso seriamente in considerazione, nella prospettiva della *Polinnia*, anche il nome di Bernardo Tasso, citato come autore di inni «fra' Toscani». Già Carducci in un celebre saggio identificò con sicurezza nel padre di Torquato l'iniziatore della forma lirica dell'ode nella letteratura volgare¹⁸; Bernardo infatti, a partire dal 1531, inserisce nei vari libri in cui si articola la sua produzione lirica testi che sostituiscono alla stanza lunga e solenne della canzone petrarchesca un'agile strofa di misura generalmente compresa tra i cinque e i sette versi, sempre conclusa dalla rima baciata, nella quale la presenza dei settenari si accresce, a scapito degli endecasillabi. Tali componimenti saranno poi riuniti, nell'edizione definitiva del 1560, in una raccolta che reca il titolo di *Ode*¹⁹; la corrispondente, per quanto più esigua, sezione del secondo libro degli *Amori* andava peraltro sotto la doppia intestazione di *Hinni et ode*²⁰. Anche nell'innografia del Tasso *senior* è possibile riscontrare soggetti che verranno assunti nella *Polinnia*: ad alcuni già presenti

¹⁷ Per questo aspetto cruciale della produzione di Marino si vedano quanto meno G. POZZI, *Commento*, in MARINO, *L'Adone*, cit., vol. II, pp. 604-605, 607, 621, 642, 653, 655; F. GUARDIANI, *La meravigliosa retorica dell'Adone di G. B. Marino*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 52-56; A. MARTINI, *L'Adone di Giovanbattista Marino*, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. II, *Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 777-797, alle pp. 785-788; M. PIERI, *Introduzione*, in *Il Barocco, Marino e la poesia del Seicento*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, p. XV; C. CARUSO, *Dalla pastorale al poema: l'Adone di Giovan Battista Marino*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di Stefano Carrai, Padova, Antenore, 1998, pp. 349-377, alle pp. 367-371 e 373; PIERANTONIO FRARE, *Metamorfosi vs conversione: il mito nella trattatistica e nella narrativa del Seicento*, «Rendiconti. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche», Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, CXXXVII, 2003, pp. 381-405, alle pp. 388-389; ID., *Adone. Il poema del neopaganesimo*, «Filologia e Critica», XXXV (2010), 2-3, pp. 227-249; M. CORRADINI, *In terra di letteratura. Poesia e poetica di Giovan Battista Marino*, Lecce, Argo, 2012, pp. 100-106, 273-276; C. CARUSO, *Adonis. The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance*, London, Bloomsbury Academic, 2013, pp. 100-101.

¹⁸ G. CARDUCCI, *Dello svolgimento dell'ode in Italia* [1902], in ID., *Opere*, edizione nazionale, vol. XV, Bologna, Zanichelli, 1936, pp. 1-81. Tra gli interventi successivi I. SANESI, *Per la storia dell'ode*, in *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903, pp. 603-619; C. MADDISON, *Apollo and the Nine. A history of the Ode*, London, Routledge & Kegan Paul, 1960; S. ALBONICO, *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 41-43. Ma già Federigo Meninini (*Il ritratto del sonetto e della canzone* [1677], a cura di C. CARMINATI, vol. I, Lecce, Argo, 2002, p. 265) attribuisce a Bernardo Tasso la paternità della «testura delle strofi così brevi» nella lirica volgare.

¹⁹ *Ode di Messer Bernardo Tasso*, In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560. Da tenere presenti anche i trenta *Salmi di Messer Bernardo Tasso*, ugualmente stampati da Giolito nel 1560, che presentano un metro del tutto analogo a quello delle *Ode*, e vengono infatti definiti «Ode sacre» dall'autore nella lettera di dedica a Margherita di Valois.

²⁰ *Libro primo [-secondo] de gli Amori di Bernardo Tasso*, In Vinegia, Per Ioan. Ant. Da Sabio, 1534, cc. 74r-90v.

in Marullo (odi VI *A Pan*, IX *Al Sole*, XI e XII *A Venere*, XXXIX *Inno a Venere*)²¹ si affiancano l'ode I *A l'Aurora*, la V e la XXXI *Ad Apolline*; e anche tra i *Salmi* (o «Ode sacre»), pur privi di titoli, si possono identificare due testi dedicati allo Spirito Santo (VI, cfr. *Polinnia*, 119) e a Dio (XIII, cfr. *Pol.*, 116). Ma l'importanza maggiore di Bernardo ai fini di una meno vaga conoscenza del progetto di Marino, al di là dei suggerimenti tematici, risiede nella possibilità di comprendere meglio in che cosa consista un "inno" per il poeta seicentesco. Molte delle odi del bergamasco, e fra queste tutte quelle sopra nominate, seguono infatti uno schema costante: il singolo componimento, generalmente di lode, è dedicato a un'unica materia, e segue quello che i filologi classici chiamano abitualmente *du-Stil*, apostrofando l'oggetto alla seconda persona grammaticale e descrivendone via via le qualità. È ora tempo di esaminare i reperti della *Polinnia*: dei 127 titoli che ne compongono il sommario, almeno sette, e forse otto, corrispondono a componimenti mariniani oggi noti, che devono dunque considerarsi le parti della raccolta effettivamente composte, o quelle superstiti. Ne do conto di seguito, limitandomi a ripercorrere dati già conosciuti²²:

14. A Belvedere di Frascati.

Testo pubblicato da Mario Menghini con il titolo *La villa Aldobrandini. Canzone inedita di Giambattista Marino* in «Il propugnatore», I (1888), pp. 433-445. Lo studioso trascrive dalle cc. 40r-41r, di pugno di Girolamo Aleandro, del ms. Barb. Lat. 4039 della Vaticana, dove il componimento reca l'intestazione «La Villa Aldobrandina Hinno xxvij di Gio: batta Marini». Menghini colloca la composizione «sul principio del 1604»²³, ma senza elementi realmente probanti per il termine *ante quem*. In due lettere da Roma tuttavia, datate da Guglielminetti 1604, Marino fa riferimento alla

²¹ Riporto la numerazione moderna di B. TASSO, *Rime*, vol. II, a cura di V. MARTIGNONE, Torino, Res, 1995, che segue la stampa delle *Ode* e dei *Salmi* del 1560.

²² Va segnalata un'ulteriore coincidenza fra il titolo 19 («All'oro») e una canzonetta inclusa nella seconda parte delle *Rime* del 1602, intitolata *L'Oro* (inc. *O de l'avara gente*, 24 strofe di settenari ed endecasillabi, schema abbaacC), che ne segue immediatamente una dal titolo *Il Ferro*. Benché soggetto e metro siano perfettamente coerenti con quanto è noto della *Polinnia*, la difficoltà sta ovviamente nel pensare all'inserimento di una lirica ormai pubblicata entro una raccolta nuova. È bene ricordare tuttavia che si tratta di una prassi tutt'altro che ignota a Marino, di cui l'esempio più vistoso è il reimpiego nella *Galeria* di decine di testi già stampati proprio entro le *Rime* del 1602. Una presunta ode mariniana alla granadiglia (cfr. n. 25) era contenuta in una stampa nota alla fine dell'Ottocento, ma oggi introvabile (*Poesie liriche del Cav. Marino, cioè Galania e Usignolo, idilli et un'ode sacra alla Granadiglia*, Palermo, Coppola?, 1641): E. RUSSO, *L'Adone a Parigi*, «Filologia e Critica», XXXV (2010), 2-3, p. 283 nota. Piuttosto complesse si presentano, infine, le questioni riguardanti un codice conservato presso la Società Napoletana di Storia Patria, a suo tempo studiato da Borzelli e ora pubblicato da Domenico Chiodo (G.B. MARINO [?], *Inni profani*, Torino, Res, 2014), a partire dalla controversa paternità mariniana dell'opera, per cui si veda la *Nota critica* dell'editore; si tratta di un volgarizzamento degli *Inni orfici*, dal contenuto di per sé non corrispondente al programma della *Polinnia*, ma che in teoria potrebbe averlo in parte ispirato.

²³ MENGHINI, *La villa Aldobrandini*, cit., p. 436.

canzonetta, nella prima annunciandone l'invio a Bernardo Castello, e accludendola poi alla seconda, immediatamente successiva²⁴.

30 strofe; settenari ed endecasillabi con schema abBaCC.

46. Ai sospiri.

Anch'essa inviata dal Marino a Bernardo Castello, con una lettera da Roma del 1603 («Ecco la canzon de' *Sospiri*. Prendala V. S. in segno del poco ch'io vaglio ed in pegno del molto ch'io voglio per servirla. Quella delle *Lagrima* verrà appresso») ²⁵. A stampa per la prima volta nella miscellanea *Della Corona di Apollo Composta del più vago de' fiori di Permesso da Piergirolamo Gentile parte prima*, In Venetia, Appresso Sebastiano Combi, 1605 (ma con *imprimatur* datato 4 febbraio 1604), alle pp. 37-41; poi in molte altre raccolte, a partire dal 1609, mentre la *Corona di Apollo* verrà ristampata nel 1610. Il savonese Pier Girolamo Gentile Ricci è attivo nei primi anni del Seicento nell'ambiente culturale ligure, e questo basta a spiegare l'inclusione nel volume della canzone mariniana spedita a Genova. Il testo dei *Sospiri* si legge anche in un manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana (Barb. Lat. 3792, cc. 95r-97v), ed è edito modernamente da Roger Simon: ma sul suo lavoro si vedano le necessarie precisazioni di Edoardo Taddeo²⁶. Occorre ricordare infine che il titolo *Sospiri* è attribuito anche a una sezione di un'altra silloge *in fieri* menzionata nella lettera Claretti: «Tra queste [opere incominciate ma non finite] è il *Cinto di Venere*, poesia Lirica, partita in *Sguardi*, *Parole*, *Sospiri*, *Sorrisi*, *Vezzi* e *Baci*, tutti madriali e canzonette piene di lascivia e di tenerezza»²⁷. Settenari ed endecasillabi disposti in 8 strofe con schema abC,abC;cddeE e congedo xxyY.

57. Alla Fede 58. Alla Speranza 59. Alla Carità.

Le canzoni sulle virtù teologali vedono la luce insieme, postume, in *Il Padre Naso del Cavalier Marino. Con le sue due Prigionie di Napoli, e di Torino. Con un Sonetto sopra il Tebro, e tre Canzoni, cioè, Fede, Speranza, e Carità, dell'Istesso*, In Parigi, Appresso gli Eredi di Abram Pacardo, 1626, alle pp. 133-148, e passano quindi in svariate stampe successive che raccolgono testi di Marino.

Tre componimenti gemelli di settenari ed endecasillabi, ciascuno di 9 strofe aB,aB;bccdD e congedo xyY.

²⁴ «Mando a V. S. una canzonetta nella villa di Frascati. È sfigliatura e da me non ancora riveduta. Ricevala come abbozzo e scusi le sue imperfezioni» (MARINO, *Lettere*, cit., p. 45). «Scrissi per l'altra posta ch'io mandava a V. S. una mia canzonetta per la villa di Frascati; e poi per trascuragine mi dimenticai d'includerla nel piego. Ora gliela mando, perché vegga come io onoro coloro ch'io amo: dicolo per lo cavalier Arpino, le cui lodi mi sono ingegnato d'esprimere come ho saputo con questa occasione» (ivi, p. 47).

²⁵ Ivi, p. 32.

²⁶ R. SIMON, *I sospiri, chanson oubliée de G.B. Marino*, «Revue des études italiennes», XVIII, 1972, 1, pp. 61-73; E. TADDEO, *Di una non del tutto dimenticata canzone di G.B. Marino*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLI (1974), pp. 586-590.

²⁷ RUSSO, *Le promesse del Marino*, cit., p. 180.

112. Alle Stelle.

L'«Hymno delle stelle» figura alle pp. 277-282 di un codice della Bibliothèque Nationale di Parigi (ms. Ital. 575), studiato qualche anno fa da Alessandro Martini, che procura un'edizione critica della lirica e ne dimostra con argomentazioni stringenti la paternità mariniana²⁸. Nonostante la presenza di una nota di possesso che fornisce un'indicazione precisa, il codice non è agevole da datare, per la presenza di alcuni elementi interni in contrasto con essa; Martini conclude che «l'inserimento dei componimenti del Marino [...] dovrebbe avvenire intorno al 1605»²⁹. Il testo fu pubblicato dapprima a sé stante (*Hinno alle stelle del Sig. Gio. Battista Marini stampato ad'istanza di D. Gasparo Oriolis molto affittionatissimo dell'Autore*, In Palermo, Appresso Gio. Battista Maringo, 1608)³⁰; poi, in qualità di «Ode delle stelle», in due antologie mariniane uscite a Napoli nel 1615 e 1616; e infine, come «Canzone delle stelle», in diverse edizioni postume di versi di Marino. Un ulteriore testimone è rappresentato dal ms. 314 della Biblioteca Oliveriana di Pesaro, mentre solo una tarda stampa bolognese attribuisce lo scritto all'Achillini³¹.

16 o 17 strofe (a seconda dei testimoni) di settenari ed endecasillabi, con schema ababB.

120. Alla Vergine.

Un'inedita «Canzonetta Sopra la SS. Vergine» è da non molto emersa entro un codice di rime attribuite al Marino (Parma, Bibl. Palatina, ms. 876, cc. 30v-33r). La studiosa che ne ha dato notizia, Clizia Carminati, conferma l'indicazione dell'autore, ricostruisce le circostanze in cui il volume fu allestito, fissa la data in cui fu ultimata la sezione che contiene la lirica al 14 gennaio 1610 e offre un'edizione

²⁸ A. MARTINI, «*Tempo la lira: le poesie del Marino in un codice per nozze del primissimo Seicento* (BNF, ital. 575), in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*. Atti del Convegno, Basilea 7-9 giugno 2007, a cura di E. Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 13-56, a pp. 34-45. A favore invece dell'attribuzione a Claudio Achillini si era pronunciato A. COLOMBO, *I Riposi di Pindo. Studi su Claudio Achillini (1574-1640)*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 137-141.

²⁹ MARTINI, «*Tempo la lira*», cit., p. 19.

³⁰ Ho potuto identificare il promotore della stampa in Gasparo Orioles, barone di Fontanafredda, conte di Bastiglia, cavaliere dell'ordine di Alcántara e senatore palermitano, poeta in lingua toscana e in vernacolo e mecenate di letterati, deceduto il 31 dicembre 1651. Un repertorio di primo Settecento ricorda, sulla base della pubblicazione dell'inno, la sua amicizia con Marino: «Cum primae notae viris amicitiae foedere devinctus fuit, praesertim cum celeberrimo equite Io: Baptista Marino, cujus hymnum in stellis Panormi recudere curavit» (*Bibliotheca Sicula sive de scriptoribus Siculis qui tum vetera tum recentiora saecula illustrarunt, notitiae locupletissimae. [...] Auctore Sac. Theol. Doctore Antonino Mongitore presbitero panormitano*, vol. I, Panormi, Ex typographia Didaci Bua, 1708, p. 252). Resta comunque tutta da verificare l'effettiva consistenza dei rapporti tra Marino e il gentiluomo siciliano, così come la via attraverso cui il componimento approdò a Palermo.

³¹ *Cartelli di Claudio Achillini, all'Illustrissimo Sig. il Sig. D. Francesco Ximenes d'Aragona*, In Bologna, Per Giacomo Monti, 1660.

del testo³². La Carminati riconduce inoltre in modo convincente il componimento all'alveo della *Polinnia*.

18 strofe di settenari ed endecasillabi, schema ababCc.

Dal punto di vista metrico, come si vede, le liriche si dividono equamente tra canzoni di tipo petrarchesco, con stanze lunghe, divise in fronte e sirma (nove versi per *Fede*, *Speranza* e *Carità*, undici per i *Sospiri*), e congedo; e odi-canzonette dalle strofe più brevi, di cinque o sei versi su due o tre rime. L'impiego di tali schemi non si discosta da una prassi consolidata di Marino³³, e la scelta esclusiva di attenersi a una tipologia già canonizzata dalla tradizione, antica o recente, sembra indicare lo scarso interesse da lui nutrito per le sperimentazioni in campo metrico, suggerendoci anche che il napoletano non è disposto a seguire su questo terreno Chiabrera, né tanto meno a entrare in competizione con lui³⁴. Se non risultano perfettamente omogenei nel metro, i presunti pezzi della *Polinnia* mostrano invece un'altra invariante, ossia l'impiego generalizzato del *du-Stil*: oro, sospiri, fede, speranza, carità, stelle, Vergine Maria vengono nominati in apertura di componimento, sempre al vocativo; un'apparente eccezione è rappresentata dall'inno al «Belvedere di Frascati», dove l'apostrofe alla «Villa real» è comunque presente, non all'inizio, ma collocata negli ultimi nove versi³⁵. È dunque lecito credere che sia questo l'ele-

³² C. CARMINATI, *Un manoscritto di rime mariniane (Parma, ms. Palatino 876)*, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, cit., pp. 101-147; alla canzonetta per la Vergine sono dedicate le pp. 122-128.

³³ Nelle *Rime* del 1602 si contano infatti sei canzoni e dodici canzonette del medesimo tipo sopra descritto, nella terza parte della *Lira* quattro canzoni e otto canzonette, nella *Galeria* sette canzonette, mentre per trovare poche declinazioni diverse di questa forma lirica occorre addentrarsi nella selva delle rime extravaganti, su alcune delle quali peraltro è lecito nutrire seri dubbi di autenticità (ora riunite in MARINO, *La lira*, vol. III, *Rime sparse*, cit., che contiene anche i testi ascrivibili alla *Polinnia*, salvo la canzonetta alla Vergine).

³⁴ Nel 1599 Gabriello Chiabrera, dopo un esordio lirico non particolarmente innovativo, pubblicava *Le maniere de' versi toscani e gli Scherzi e canzonette morali*, dove il recupero dei modelli greci e la mediazione offerta da Ronsard si concretizzano nella combinazione di rime piane, tronche e sdruciole, nel frequente impiego di versi parisillabi, nell'abbondanza di misure brevi, al di sotto delle sette sillabe (quadrisillabi, quinari, senari): nessuno di questi elementi viene accolto nelle canzoni e canzonette stampate nelle raccolte allestite dal Marino né figura nei testi che si possono ricondurre alla *Polinnia* (cfr. A. MARTINI, *Le canzoni di Giovan Battista Marino: morfologia, funzione, distribuzione*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. I, pp. 595-623, alle pp. 597-600). Versi sdruciole, parisillabi e di misura inferiore al settenario si ritrovano viceversa, combinati in strofe, all'interno degli idilli della *Sampogna*; dove compare anche uno degli schemi più tipici della canzonetta chiabrerresca, a₈a₄b₈c₈d₄b₈, ripetuto per dodici volte ai vv. 248-324 di *Dafni*. Ma, come è stato giustamente osservato, soluzioni di questo tipo attenuano o perdono del tutto la loro carica innovativa se utilizzate nell'ambito del genere pastorale, che possiede, fin dalle sue origini volgari, caratteristiche di *saturnia* metrica: V. DE MALDÉ, *Nuovi generi e metri del Marino: note e discussioni*, in *The Sense of Marino. Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, ed. by F. GUARDIANI, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 1994, pp. 179-210, a p. 204.

³⁵ MARINO, *La lira*, vol., III, *Rime sparse*, cit., p. 177.

mento comune che lega le tessere predisposte dall'autore³⁶, ed è un elemento che colloca l'ideazione della *Polinnia* in un terreno prossimo all'esperienza poetica di Bernardo Tasso. Non sembra un caso che, dei termini equivalenti teoricamente a sua disposizione per indicare la lirica con strofe brevi, prevalenza dei settenari sugli endecasillabi e assenza di commiato, Marino adotti regolarmente la dizione "canzonetta" (alternando con disinvoltura il diminutivo al generico "canzone", segno che per lui continua a valere l'opinione diffusa che la canzonetta non sia altro che una particolare varietà della forma canzone), o tutt'al più "inno", evitando sempre la voce "oda", quasi ad allontanare la possibilità di un confronto troppo ravvicinato. Bernardo, tuttavia, è un poeta vecchio di mezzo secolo nel momento in cui Marino scrive, e infatti può venire menzionato, pur con qualche cautela, nella presentazione affidata alla lettera Claretti; esiste però tra i contemporanei chi ha riattualizzato con successo il progetto di una raccolta di sole odi, ed è Guido Casoni³⁷.

La lettura da parte di Marino di testi poetici casoniani risale alla fine del 1601 o all'inizio del 1602, quando il napoletano, lasciata temporaneamente Roma e la dimora di Melchiorre Crescenzi, approda a Venezia per seguire la stampa della sua opera prima presso la tipografia del Ciotti. Il viaggio, con tappe, nell'andata, a Siena, Firenze, Bologna e Padova, è utile al Marino per allacciare nuove relazioni con alcuni tra i poeti più in vista di area centrosettentrionale (Guarini, Giovan Battista Strozzi, Celio Magno, Orsatto Giustinian), le quali mostrano puntuali riflessi nella prima parte delle *Rime*, con l'inserzione di sonetti composti di fresco nelle *Varie* e nelle *Proposte e risposte*. Di questi incontri, uno lascia traccia nella *Vita del Cavalier Marino* del veneziano Loredan:

In questo tempo fece amicizia col Signor Guido Casoni Cavalier, uno de' principali letterati de' nostri giorni. Gli fu mostrato in una libreria, ove era in discorso con altri virtuosi. Ambizioso di farsi conoscere, dopo il saluto, recitò loro quel sonetto *Aprè l'uomo infelice all'or che nasce*³⁸, e, senza attender né lode né applausi, di subito partì. Stupirono tutti a quella composizione, il Casoni in particolare, che nella poesia ha ottenuto i primi luoghi. Conosciutolo poi, contrasse seco tant'amore, che lo continuò con sonetti, con lettere scambievoli fino al periodo della vita del Marino³⁹.

³⁶ Ciò potrebbe forse spiegare perché, delle due canzoni "sorelle" già incluse nelle *Rime* del 1602, *Il Ferro* e *L'Oro*, solo una pare venga accolta entro la *Polinnia*: la prima infatti è composta in *er-Stil*, trattando il soggetto in terza persona.

³⁷ La scelta di Casoni, definita dall'autrice «singolare [...] all'interno del panorama di produzione poetica del tempo, sostanzialmente orientato all'allestimento di raccolte plurimetriche», viene esaminata in B. BARTOLOMEO, *L'Ode di Guido Casoni del 1602. Appunti metrici*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. ARDISSINO e E. SELMI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 163-174 (la citazione a p. 164). Anche il già ricordato MENINNI, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, vol. I, p. 265 conferisce a Casoni il primato nell'imitazione del metro introdotto da Bernardo.

³⁸ È la prima delle *Morali* nelle *Rime* del 1602, sotto il titolo *Tratta delle miserie umane*.

³⁹ Cito da «*Il Marino viverà*». Edizione commentata della *Vita del Cavalier Marino di Giovan Francesco*

Giovan Francesco Loredan è ammiratore del Marino e schierato a suo favore nelle polemiche sull'*Adone*, e d'altro canto risulta in stretta relazione con il Casoni, primo patrocinatore della sua carriera letteraria: la testimonianza del giovane patrizio dunque appare interessata e finalizzata a enfatizzare i legami tra Marino e l'ambiente letterario della Serenissima, ma non vi sono motivi validi per dubitare della veridicità dell'avvenimento narrato, che può essere stato riferito all'autore proprio dal Casoni⁴⁰. Anche questi, come Marino, all'epoca della loro conoscenza sta per pubblicare presso Ciotti la sua prima raccolta, e il fatto che i suoi versi siano oggetto dell'attenzione del napoletano e vengano da lui prontamente recepiti è provato da un evidente caso di appropriazione, denunciato con bel garbo dal Casoni stesso, di cui non mancano di avvedersi alcuni letterati contemporanei⁴¹. I riscontri già da qualche tempo individuati dagli studiosi ci mostrano inoltre come i segni lasciati dalla lirica del poeta di Serravalle sull'opera del Marino, ben lontani dall'esaurirsi con le *Rime* licenziate nel 1602, si prolunghino in un flusso di portata non massiccia, ma di lunga durata: Besomi ha messo in luce i suggerimenti accolti nella terza parte della *Lira*, con particolare interesse per il materiale metaforico⁴², così come Pozzi e Russo hanno registrato alcuni debiti contratti dall'*Adone* nei confronti delle *Ode* casoniane⁴³; a questo si può aggiungere più di un passo delle *Dicerie sacre* che parrebbe provenire dalla medesima fonte⁴⁴.

Le *Ode* di Casoni, stampate per la prima volta nel 1602 (e retrodate al 1601 nella seconda edizione proprio nel tentativo di affermare la loro anteriorità rispetto alle *Rime* di Marino)⁴⁵ costituiscono a tutti gli effetti una riproposizione moderna dell'idea cinquecentesca di "inno", con evidenti riprese tematiche e citazioni testuali dai versi volgari di Bernardo Tasso e latini di Marcantonio Flaminio⁴⁶. Sarà bene partire anche in questo caso da un raffronto tra l'indice della *Polinnia* e le odi

Loredano [1633], a cura di S. BORTOL, Venezia, Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, 2015, pp. 48-49 (<http://edizionicafoscari.unive.it/col/dbc/20/Italianistica>).

⁴⁰ Sappiamo che Loredan inviò in dono al Casoni una copia della *Vita del Cavalier Marino. Lettere del Sig. Gio. Francesco Loredano Nobile Veneto*, Venetia, Appresso li Guerigli, 1653, p. 97.

⁴¹ L'ode del Casoni *O bellissima Clori* funge da modello per *La rosa*, canzone VIII della seconda parte delle *Rime* mariniane del 1602: cfr. E. ZANETTE, *Una figura del seicentismo veneto. Guido Casoni*, Bologna, Zanichelli, 1933, pp. 27-39; G. GETTO, *Introduzione* [1962] a *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol. I, Torino, Utet, 1976³, p. 35; A. MARTINI, *Le canzoni di Giovan Battista Marino*, pp. 596-597; M. CORRADINI, *Un "work in progress" tra Cinque e Seicento. Le Ode di Guido Casoni*, in ID., *In terra di letteratura*, cit., pp. 287-289.

⁴² O. BESOMI, *Ricerche intorno alla Lira di G. B. Marino*, Padova, Antenore, 1969, pp. 131-154.

⁴³ G. POZZI, *Commento*, cit., *ad indicem*, e G.B. MARINO, *Adone*, a cura di E. RUSSO, Milano, Bur-Rizzoli, 2013, note a VI 26 e VIII 121. Un paio di segnalazioni delle *Ode* anche nel commento di Vania De Maldé alla *Sampogna*.

⁴⁴ M. CORRADINI, *La ricerca metaforica di Guido Casoni*, in ID., *La tradizione e l'ingegno. Ariosto, Tasso, Marino e dintorni*, Novara, Interlinea, 2004, p. 112.

⁴⁵ CORRADINI, *Un "work in progress" tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 285-289. Questa la *princeps*: *Ode dell'illustre, et eccellentissimo Signore Guido Casoni*, In Venetia, Appresso Gio. Battista Ciotti, 1602.

⁴⁶ Corrispondente di Bernardo Tasso, serravallese come Casoni e autore di *hymni* ripresi dall'uno e dall'altro, a stampa nei suoi *Carmina* nel 1529: cfr. CORRADINI, *Un "work in progress" tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 298-299.

del poeta veneto edite entro il 1612 (la raccolta infatti si amplia man mano che si succedono le sue quattordici stampe, passando dagli iniziali 38 componimenti a un totale definitivo di 72 nell'edizione del 1639); poiché le liriche sono prive di titolo, le indico con l'*incipit*:

CASONI, <i>Ode</i>	<i>Polinnia</i>
<i>O bellissima Clori</i>	24. Alla Rosa
<i>Clori, mentre contempli</i>	36. All'occhio
<i>Vedi, cara mia Clori</i>	37. Alla Lingua
<i>Questa candida mano</i>	38. Alla Mano
<i>Candida dea fra i lucidi candori</i>	57. Alla Fede
<i>Lucidissima stella</i>	100. Alla Luna
<i>Con regolati errori</i>	116. A Dio
<i>Vergine e genitrice</i>	120. Alla Vergine

Occorre inoltre tenere conto anche di corrispondenze imperfette (in componimenti che presentano soggetti simili, ma non identici) e parziali (quando la sovrapposizione tematica è limitata a una parte dell'ode). Nel primo caso rientrano odi dedicate da Casoni a poeti (*Fu canora magia*, in morte di Torquato Tasso; cfr. 79. Alla Poesia), pittori (*Emulo di natura*, in morte di Tintoretto; cfr. 80. Alla Pittura), oratori (*Nel lucido oriente* e *Move virtù animata*; cfr. 73. Alla Retorica); al virtuoso comportamento di un prelado (*Chiara l'interna luce*; cfr. 56. Alla Fortezza). Il secondo gruppo comprende le odi *Acque, da l'ampia terra*, strofe 1-2 (cfr. 2. All'Acqua), *Tu piangi, amica Gloria?*, str. 1 e 3 (cfr. 53. Alla Gloria), *Voi di Dio trombe eterne*, str. 1 (cfr. 115. All'Angioli); la lunga ode *Beltà lucida e pura*, «nella quale si dimostra come la bellezza di Dio, diffusa nelle cose create, risplende più vivamente nell'anima virtuosa»⁴⁷, prima di giungere a trattare dell'anima umana si diffonde in una lode del creato, toccando vari contenuti che si ritrovano nell'indice mariniano: cielo (str. 3-6), sole (7-9), luna (10-11), fuoco (12-13), aria (14-17), acqua (18-19), terra (20-22).

Coincidenze non proprio esigue, dunque, ma forse non ancora bastevoli per essere del tutto probanti, in particolare in un'epoca in cui lo scambio tematico fra poeti è all'ordine del giorno, talmente intenso da rendere spesso problematico stabilire debiti e precedenza. Qualcosa di più però sembrerebbe emergere dall'esame ravvicinato dei presunti testi della *Polinnia*. All'interno di questi, i ricordi dei versi di Casoni si concentrano soprattutto nei pezzi intorno ai quali si hanno le testi-

⁴⁷ *Ode del S. Guido Casoni, Accresciute, & distinte in Tre Parti. Settima edizione*, In Treviso, Appresso Angelo Reghettini, 1612, p. 171.

monianze cronologicamente più alte (1603-1605). Nella canzonetta ai sospiri⁴⁸, ad esempio, Marino applica a tali oggetti alcuni spunti metaforici che Casoni riferisce agli occhi nell'ode *Clori, mentre contempli*⁴⁹: così gli occhi sono per Casoni «messaggeri del core» (v. 39), e i sospiri per Marino al v. 25 «fidi messaggi» (nel senso antico di “messi”). In entrambi i componimenti compare la metafora continuata della fucina, destinata a una notevole fortuna nella lirica d'amore del Seicento: così il serravallese, ai vv. 26-28: «Amorosa fucina, / in cui son fabri amore, odio, pietate»; e Marino, vv. 45-47: «Amor di gioia è fabro, / il cor fucina, e voi / mantici del trastullo e del diletto». Occhi e sospiri sono poi ugualmente “interpreti” dell'animo dell'amante silenzioso:

CASONI, *Clori, mentre contempli*, vv. 56-60:

Interpreti de l'alme,
 ch'in silenzio d'amor dolce spiegate
 l'altrui voglie celate,
 e in un cenno, in un guardo
 voi dite: - Ama, ch'io amo, ardi, ch'io
 ardo -.

MARINO, *Sospiri*, vv. 28-33:

del muto cor interpreti facondi:
 s'avien che il duolo abondi,
 il duol narra e distingue,
 non già con altre lingue
 che di sospiro o sguardo,
 alma che non favella, e dice: - Io ardo -.

Nell'inno alla Villa Aldobrandini di Frascati⁵⁰ si riscontra la presenza di due odi in lode di artisti: *Fu canora magia*⁵¹ ed *Emulo di natura*⁵². Della prima, si consideri il seguente passo: «ei puote / [...], / e con possenti note / dentro gli umani petti / tranquillò l'alme e torbidò gli affetti» (vv. 13-18), a confronto con due luoghi del testo mariniano, i vv. 31-33 («d'alte tempeste / di duo feroci petti / sedar co' guardi e tranquillar co' detti») e 97-100 («se con varie note / turbar sapea colui / a sua voglia e placar l'animi altrui, / ecco questi, che pote / [...]). E se nell'ode per Tintoretto questi è «artefice divin» che «diede spirto a l'ombre» (vv. 2-4), il Cavalier d'Arpino è detto dal napoletano «d'ombre insensate animator divino».

Anche la cosiddetta *Canzone delle stelle*⁵³ accoglie suggerimenti metaforici provenienti dalle *Ode*: ancora in *Clori, mentre contempli*, v. 16, troviamo gli occhi «specchi de la natura», e in Marino al v. 40 le stelle sono «specchi de l'universo, e di natura»; ma è l'ode *Lucidissima stella*⁵⁴, dedicata alla luna, a fornire la maggiore quantità di materiale, in ragione dell'affinità tematica: «pomposo fregio del notturno velo», v.

⁴⁸ MARINO, *La lira*, vol. III, *Rime sparse*, cit., pp. 16-19.

⁴⁹ CASONI, *Ode 1602*, cit., pp. 28-33.

⁵⁰ MARINO, *La lira*, vol. III, *Rime sparse*, cit., pp. 172-177.

⁵¹ CASONI, *Ode 1602*, cit., pp. 58-61. La lirica è stampata per la prima volta nelle *Rime spirituali del Signor Torquato Tasso Nuovamente raccolte, e date in luce*, In Bergamo, Per Comin Ventura, 1597, cc. iniziali n. n.

⁵² CASONI, *Ode 1602*, cit., pp. 46-48.

⁵³ MARINO, *La lira*, vol. III, *Rime sparse*, cit., pp. 27-29.

⁵⁴ CASONI, *Ode 1602*, cit., pp. 12 [ma 20]-24.

2 (in Marino «Pompe, fregi e tesori / de la notturna veste», vv. 16-17), «occhio del cielo», v. 4 (in Marino «del Ciel occhi cortesi», v. 28). L'ode alla luna propone poi altre due immagini che vengono riprese: quella della luna che danza nel cielo (vv. 11-12: «per gli usati calli / guidi vezzosa i leggiadretti balli», sviluppati nella *Canzone delle stelle* in «Danzatrici leggiadre, / che con diversi balli / ite scorrendo a squadre / i volubili calli / de' trasparenti e sferici cristalli», vv. 41-45) e quella delle stelle che, in qualità di ancelle, le fanno corona luminosa nell'oscurità (Casoni, vv. 13-18: «E le faci lucenti / de l'ingemmata e trepidante sfera, / i purissimi argenti / liete spargendo a l'aria ombrosa e nera, / a te fanno d'intorno / ricca corona, onde n'ha invidia il giorno»; Marino, vv. 56-60: «Voi de la bianca Luna / vaghe ninfe vezzose / gli ordite a l'ombra bruna / di non terrene rose / ghirlande incorruttibili e pompose»).

Meno significativi, nonostante l'identità del soggetto, gli elementi offerti dalla «Canzonetta Sopra la SS. Vergine»⁵⁵, a confronto con l'ode *Vergine e genitrice*⁵⁶; a parte un'antitesi, ovviamente non inedita, fra umiltà e altezza, l'unico punto di contatto sembra essere l'utilizzo del figurante “aurora”, sebbene applicato a oggetti diversi (la stessa Maria in Casoni, Cristo in Marino):

CASONI, *Vergine e genitrice*, vv. 85-90:

Vera celeste Aurora
nunzia del Sol, che del suo lume
adorna,
il Ciel di gloria infiora
e la terra di grazie imperla ed orna,
alma a l'alme riluce
e dà, figlia del Sole, il Sole in luce.

MARINO, *Canzonetta*, vv. 79-84:

Dal Ciel nasce l'Aurora,
che de la luce è scorta,
e l'aria fosca indora,
e 'l nuovo dì n'apporta;
e da Te nacque ancor chiaro et adorno
de la salute il giorno.

Nella non vasta bibliografia critica sui singoli componimenti riconducibili alla *Polinnia*, spicca una notazione stilistica di Edoardo Taddeo intorno ai *Sospiri*, che riporto:

L'interesse della canzone *I sospiri* [...] risiede proprio nella sua struttura di tipo madrigalistico: è infatti, in prevalenza, un aggregato di stanze, ciascuna delle quali obbedisce ad una metafora o associazione dominante, che le fornisce un grado notevole di unità e di autonomia dalle altre. [...] Questa struttura modulare non si riscontra mai in forma così manifesta [...] nelle *Rime, parte seconda* del 1602 [...]. Composta nel 1603, la canzone segna un ulteriore passo in avanti nel concettismo, che il Marino lirico compie durante il periodo romano, e forse in conseguenza del viaggio a Venezia⁵⁷.

⁵⁵ CARMINATI, *Un manoscritto di rime mariniane*, cit., pp. 125-128.

⁵⁶ CASONI, *Ode 1602*, cit., pp. 5-12.

⁵⁷ TADDEO, *Di una non del tutto dimenticata canzone di G.B. Marino*, cit., p. 590.

La «struttura modulare» descritta da Taddeo si ritrova identica nell'inno alle stelle, mentre la canzone alla Vergine e quelle dedicate alle virtù teologali la variano leggermente: fermi restando l'autonomia di ciascuna strofa e il carattere metaforico/associativo del discorso, ogni stanza risulta una diversa espressione di un'immagine base, protratta lungo tutto il componimento (Vergine-Cielo, fede-scudo, speranza-fiore, carità-fuoco)⁵⁸. Ora, proprio tale struttura è il tratto più caratteristico di molte odi casoniane⁵⁹, insieme all'utilizzo diffuso del *du-Stil*, ugualmente ripreso da Marino: alla luce di questa constatazione, sembra di poter confermare l'intuizione dello studioso riguardo alla centralità del viaggio a Venezia, che significò l'incontro con il poeta di Serravalle. Ciò consente di far risalire la genesi dell'idea della *Polinnia*, al più presto, agli ultimi mesi del 1601, e di chiarire che il progetto della raccolta non si colloca in un'area pindarico-chiabreresca, ma si lega a una tradizione innografica umanistico-rinascimentale che in quegli anni si andava evolvendo mediante una nuova veste stilistica "concettista", per usare lo stesso termine di Taddeo, oggi forse *démodé*. Il disegno accompagnò senza dubbio Marino nei suoi anni torinesi, durante i quali verosimilmente si arricchì della componente enciclopedica: tracce indirette del lavoro intorno alla *Polinnia* sembrano emergere in alcuni prodotti poetici legati alla corte sabauda, e in particolare nelle rime, a stampa nel 1610, di un autore assai prossimo al napoletano, Ludovico San Martino d'Agliè, argomento su cui non sarà inutile tornare in altra occasione⁶⁰.

Se il soggiorno veneziano può essere considerato il *terminus post quem*, a quale data dobbiamo far risalire l'abbandono definitivo della raccolta? Anche in questo caso disponiamo di un indizio, per quanto non decisivo: il componimento per la Villa Aldobrandini (classificato «Hinno xxvij» del Marino nel codice di prove-

⁵⁸ Fa eccezione la canzonetta per la Villa Aldobrandini, che presenta invece uno sviluppo narrativo-descrittivo.

⁵⁹ Lo rileva anche E. SELMI, *Ancora su Guido Casoni: la circolazione accademica di un'ode per il Tasso e il dibattito sul poeta "teologo mistico"*, parlando di una forma-ode «sostanzialmente "paratattica" nella mancanza di una progressione narrativa» (*Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 121-161, a p. 127).

⁶⁰ Mi riferisco soprattutto a quattro canzoni gemelle *Al foco, All'aria, All'acqua, Alla terra* (*L'autunno del Conte D. Lodovico San Martino d'Agliè. Con le rime dell'istesso, fatte in diverse occasioni*, In Torino, Appresso i FF. de Cavaleris, 1610, pp. 162-177: cfr. i nn. 1-4 nell'indice della lettera Claretti), perfettamente omogenee ai componimenti noti della *Polinnia*, al punto da far sospettare che Marino alludesse anche all'Agliè parlando, nella dedica del *Ritratto*, dei «vivaci intelletti» dei giovani propensi a imitare le sue invenzioni; si veda anche, nella raccolta del torinese, una canzonetta dal titolo *Il parco del Sereniss. di Savoia* (pp. 153-157; cfr. *Polinnia*, 17). Le relazioni fra i due poeti in ogni caso rimasero sempre buone, anche negli anni seguenti. Il poemetto intitolato *L'autunno* è parte di un ciclo che comprendeva *La primavera* di Botero, *L'inverno* di Carlo Emanuele I e *L'estate* di Aurelio Corbellini (G. RUA, *Poeti della corte di Carlo Emanuele I di Savoia. Lodovico d'Agliè, Giambattista Marino, Alessandro Tassoni, Fulvio Testi*, Torino, Loescher, 1899, pp. 47-71), a proposito del quale si veda ancora *Polinnia*, 94-97.

nienza, e dunque facente parte di un disegno complessivo) cede i vv. 85-102 e 109-126 alla canzonetta *Tu, ch'al real soggiorno della Galeria*⁶¹. Qui siamo di fronte a un'iniziativa diversa dalla collocazione di intere liriche già pubblicate all'interno di una raccolta nuova; assistiamo cioè allo smembramento di un organismo poetico, le cui parti ricevono una differente destinazione d'uso. Difficile credere che Marino potesse ancora pensare di utilizzare la canzone nella sua forma originale, e perciò, mi sembra, delle due l'una: o l'inno è uscito dal progetto della *Polinnia* ed è diventato materiale da riciclare, o è lo stesso progetto a essere ormai morto. La lettera di dedica delle *Pitture della Galeria* è datata 16 novembre 1619, qualche mese dopo, cioè, le ultime notizie di lavori in corso sul libro di inni. È pur vero che a complicare le cose viene la successiva lettera al Ciotti premessa alla *Sampogna* (gennaio-febbraio 1620): ma qui la menzione della *Polinnia* è rapidissima, e potrebbe essere dovuta a una semplice forza inerziale.

Resta un ultimo ordine di verifiche da compiere, su quanto il seme non germogliato della *Polinnia* mariniana abbia potuto essere fecondo, una volta trasportato in terreni differenti. Si può anzitutto constatare come il titolo, implicante l'idea di varietà, conosca una certa fortuna, a partire almeno dal 1609, tra i lirici sia volgari che latini⁶²: si tratta tuttavia di opere che generalmente poco hanno che fare con il disegno di Marino. Due poeti meridionali si mostrano particolarmente ricettivi verso la forma-ode: se l'uno, Giovan Battista Basile, nelle tre parti dei suoi *Madriali e ode* mette in mostra un'abbastanza spiccata matrice casoniana⁶³, ma non mostra legami con il sommario della *Polinnia*, trattando piuttosto, in prevalenza, temi encomiastici o d'occasione, l'altro, Antonio Bruni, di cui è ben noto l'atteggiamento di emulazione nei confronti del Marino e in seguito il legame di amicizia con lui,

⁶¹ *Le pitture, Historie*, 3, *David, ch'uccide Golia del Cavalier d'Arpino nella villa del Cardinale Aldobrandino*. G.B. MARINO, *La galeria*, a cura di M. PIERI, Padova, Liviana, 1979, vol. I, pp. 50-51. Le due sezioni, con leggere varianti, sono ricollocate, di seguito l'una all'altra, ai vv. 7-42.

⁶² *Polinnia per l'Illustrissimo Signor Tomaso Contarini, Cavaliere, Co. del Zaffo, & Podestà di Padova. D'autori diversi*, In Padova, Per Franc.o Bolzetta, 1609; *Polinnia poesie nuove di Giovanni Capponi. Divise in amori, lodi, imenei, nenie, divozioni, scherzi, e versi sciolti*, In Vinegia, Presso Evangelista Deuchino, 1620; *Rustica Polymniae laureola in insignium Antistitum adventu totius S. Georgij ab Alga Familiae Per humiles Alumnos eidem oblata*, Vicentiae, Apud Franciscum Grossum, 1622; *La Polinnia ovvero Cinquanta Sonetti d'Alessandro Adimari Fondati sopra Sentenze di G. Cor. Tacito*, In Fir., App. Pietro Ceconcelli, 1628; *Iulii Caesaris Destiti e Societate Iesu Polyhymnia sive Sylvarum libri tres*, Neapoli, Excudebat Iacobus Gaffarus, 1644; *Ioannis Chevalier Burgundi, Polliniensis, e Societate Iesu Polyhymnia, sive variorum carminum libri septem*, Flexiae, Apud Georgium Griveau, 1647; *Polinnia, Poesie varie, pompiche, miste*, Di Domenico Gisberti, Monaco, Per Giovanni Jaecklino, 1675.

⁶³ *Madrigali et ode di Gio. Battista Basile il Pigno, Accademico Stravagante*, in Napoli, per Gio. Domenico Roncagliolo, 1609; *Delli madriali, et ode Di Gio. Battista Basile il Pigno. Parte Seconda*, In Mantova, Presso i fratelli Osanni, Stamp. Ducali, 1613; *De' madrigali et delle ode del Cavalier Gio. Battista Basile Conte Palatino et Gentiluomo dell'Altezza di Mantova. Parte terza*, In Napoli, Per Constantino Vitale, 1617. Tutte le odi dell'autore verranno quindi riunite nell'edizione di Napoli, Roncagliolo, 1627, ciascuna preceduta da una prosa di presentazione secondo l'uso casoniano. Come il serravallese, Basile fece parte dell'Accademia degli Stravaganti di Candia e di quella veneziana degli Incogniti.

merita qualche indagine supplementare. Nella giovanile *Selva di Parnaso*, accanto a odi dedicate alla rosa (cfr. indice della *Polinnia*, 24) e all'aurora (cfr. 87), a canzoni al Natale (cfr. 122) e agli occhi (cfr. 36), a «scherzi» sui fiori (cfr. 23) e sulla bocca (cfr. 37), troviamo un'ode intitolata *I sospiri*⁶⁴, che costituisce un plagio o un compendio del componimento mariniano stampato dieci anni prima: da lì derivano quasi tutti i figuranti metaforici impiegati da Bruni (zeffiretti, spiriti, messaggeri, fiati, aure, interpreti), fino a giungere a citazioni letterali (Marino, vv. 26-27 «del tacito desio / oratori loquaci»; Bruni, v. 13 «muti orator loquaci»); vengono riprese parole-rima, e del tutto analogo è il concetto della chiusa, dove lo spirito vitale dell'amante si scioglie in sospiri. All'interno delle due raccolte liriche della maturità, *Le tre Grazie*⁶⁵ e *Le Veneri*⁶⁶, il poeta di Manduria distingue per la prima volta, sebbene in maniera non sempre rigorosa, le «canzoni» dalle «ode», segno forse di un'accresciuta consapevolezza della specificità di quest'ultimo metro, e i componimenti mettono in evidenza debiti verso Casoni, ma anche qualche probabile ricordo legato alla *Polinnia*. Fra i soggetti delle odi comprese nelle *Tre Grazie* figurano *La rosa*, *L'aurora* (differenti entrambi dai testi della *Selva*) e *La cicala* (cfr. i nomi di insetti in *Polinnia*, 29-31), fra i titoli delle canzoni *Il riso* (cfr. 48), *Il trastullo* e *Il vezzo* (cfr. 50. Al Piacere), *Per lo santissimo Sacramento dell'Altare* (cfr. 124. Al Sacramento della Eucaristia); ma soprattutto importa un madrigale intestato *Per l'Oda delle Stelle del Cavalier Marino*, testimonianza inequivocabile dell'attenzione riservata dal Bruni alla rima extravagante del napoletano. *Le Veneri*, infine, comprendono le odi *Il rosignuolo* (cfr. 26), *La rosa* (diversa dalle due già pubblicate), *Per l'Eucaristia dell'Altare* (anch'essa inedita) e le canzoni *Alla stampa* (cfr. 82), *La solitudine* (cfr. 69), più una serie contro i vizi che costituisce una sorta di immagine fotografica negativa dell'elenco di virtù compiuto da Marino ai nn. 54-56, 60-61, 65.

Un'operazione di più vasta portata è però quella messa in atto da Girolamo Fontanella, cui si deve un libro di *Ode* stampato per la prima volta nel 1633 e molto ampliato nell'edizione del 1638⁶⁷. Come Bruni, autore delle odi e canzoni appena ricordate, così come di un volume di *Epistole eroiche*⁶⁸, anche Fontanella si mostra interessato a entrambi i progetti particolareggiati da Marino nella lettera Claretti:

⁶⁴ La leggo in *La selva di Parnaso del Signor Antonio Bruni, parte seconda*, In Venezia, Presso i Dei, 1616, pp. 71-72 (la *princeps* è Venezia, Dci, 1615).

⁶⁵ *Le tre Grazie, rime del Bruni*, In Roma, Ad istanza di Ottavio Ingrassiani, appresso Guglielmo Facciotti, [1630].

⁶⁶ *Le Veneri poesie del Bruni*, In Roma, Appresso Giacomo Mascardi, 1633.

⁶⁷ *Ode del Signor Girolamo Fontanella*, In Bologna, Per Nicolò Tebaldini, 1633; *Ode del Sig. Girolamo Fontanella*, In Napoli, Per Roberto Mollo, 1638. L'opera ha avuto un'edizione moderna: G. FONTANELLA, *Ode*, a cura di R. CONTARINO, Torino, Res, 1994.

⁶⁸ *Epistole heroiche. Poesie del Bruni. Libri due*, In Roma, Appresso Guglielmo Facciotti, 1627; si vedano l'edizione a cura di G. RIZZO, Galatina, Congedo, 1993, e L. GERI, *Le Epistole eroiche di Antonio Bruni tra Umoristi e Caliginosi*, in *Le virtuose adunanze. La cultura accademica fra XVI e XVII secolo*, a cura di C. GURRERI e I. BIANCHI, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2014, pp. 173-193.

sembrano provarlo le sue *Elegie*, le quali, nonostante non siano lettere in versi, si inseriscono comunque nel filone delle *Heroïdes* moderne in terza rima⁶⁹. Un recente studio sull'organizzazione della raccolta delle *Ode* ha sottolineato l'intenzionalità della disposizione dei componimenti, «che ricompone sul piano strutturale le diffrizioni della predicazione multipla, bilanciando così le diramazioni enciclopediche di un *habitus* lirico vocato al continuo vagheggiamento di realtà mirabili»⁷⁰, così da ottenere l'effetto di un «canto continuato in più stasimi: un'unica e ininterrotta ode del mondo creato»⁷¹ che Fontanella declina, «come Marino, e come Casoni, [...] *sub specie laudis*»⁷², attraverso una costante predicazione metaforica calata nel *du-Stil* e nella «struttura modulare». Un percorso ordinato conduce il lettore delle *Ode* dalla contemplazione delle realtà naturali, «delle creature animali e delle attività umane [...] fino all'elevazione morale dell'uomo e allo slancio spirituale che rende possibile il ricongiungimento con Dio»⁷³: fatto salvo il «prologo in Cielo» dell'ode d'apertura, un percorso simile all'itinerario ascensionale che si può intravedere nel sommario della *Polinnia*, con un identico punto di arrivo, la resurrezione di Cristo. Ma per misurare da vicino il reale grado di affinità dei piani delle due opere, si rende necessaria un'ultima tabella di raffronto:

FONTANELLA, *Ode* 1638⁷⁴

Polinnia

Al Cielo

98. Al Cielo

Agli angeli

115. Alli Angioli

Alla Luce

99. Alla Luce

Al Tempo

93. Al Tempo

Alla Fama

52. Alla Fama

Ai fiori

23. Ai Fiori

Alla musica

78. Alla Musica

Alla Virtù

51. Alla Virtù

⁶⁹ *Elegie del Signor Girolamo Fontanella*, In Nap., Per Roberto Mollo, 1645 (stampa postuma, essendo l'autore morto fra il 1643 e il 1644).

⁷⁰ N. CATELLI, *L'invisibile compasso. Osservazioni sulla dispositio delle Ode di Girolamo Fontanella (1638)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. V, vol. VI, 2014, 2, pp. 811-843, alle pp. 811-812.

⁷¹ Ivi, p. 842.

⁷² ID., «*Atomi ardenti*». *L'ode alle api di Girolamo Fontanella*, «Per leggere. I generi della lettura», XIV, 2014, 27, pp. 87-106, a p. 88, che cita parole di Giovanni Getto: a questo contributo si rinvia per la bibliografia precedente sull'autore. Sui consistenti debiti di Fontanella nei confronti di Casoni, vd. CORRADINI, *Un "work in progress" tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 300-302.

⁷³ CATELLI, *L'invisibile compasso*, cit., p. 829.

⁷⁴ L'elenco segue l'ordine dei testi nella stampa del 1638. Sono state omesse le dediche che accompagnano diversi titoli.

<i>A Posilipo</i>	12. A Posilipo
<i>L'eccellenze della mano</i>	38. Alla Mano
<i>L'aquila</i>	28. All'Aquila
<i>Alla fenice</i>	27. Alla Fenice
<i>Alla Luna</i>	100. Alla Luna
<i>Il Silenzio</i>	90. Al Silenzio
<i>All'api</i>	30. All'ape
<i>Al rosignuolo</i>	26. Al Lusignuolo
<i>La primavera</i>	94. Alla Primavera
<i>Alla rosa</i>	24. Alla Rosa
<i>Alla vita solitaria</i>	69. Alla Solitudine
<i>Al sonno</i>	89. Al Sonno
<i>L'està</i>	95. Alla Estate
<i>L'Autunno</i>	96. All'Autunno
<i>Il vino</i>	85. Al Vino
<i>Il Verno</i>	97. Al Verno
<i>Agli occhi</i>	36. All'Occhio
<i>Al sospiro</i>	46. Ai sospiri
<i>Alla Natività del Signore</i>	122. Al Natale
<i>La Santissima Eucaristia</i>	124. Al Sacramento della Eucaristia
<i>All'orazione</i>	62. Alla Orazione
<i>Il fior di granadiglia</i>	25. Alla Granadiglia
<i>Gli encomi della Croce</i>	125. Alla Croce
<i>Alla Resurrezione del Salvatore</i>	127. Alla Resurrezione

Alla già nutrita lista delle corrispondenze letterali si può inoltre allegare un componimento presente nella prima stampa, ma non ripreso nella seconda, *Contro l'inventor de l'oro*, che non solo si avvicina al titolo 19 della *Polinnia* (All'Oro), ma riproduce il contenuto della canzonetta *L'Oro* della seconda parte delle *Rime* mariniane del 1602. Una consistente percentuale delle residue odi, infine, tratta soggetti che possono essere accostati, per analogia, a titoli della "raccolta fantasma": così *Alla farfalla* non appare distante da 31. Al Bigatto, *All'inchiostro* da 81. Alla Penna e 82. Alla Stampa, *Al pensiero* da 42. All'Intelletto, *Alla bocca* e *Al [bacio]*⁷⁵ da 37. Alla Lingua; e ancora, Fontanella dedica odi alla nascita di Bacco (cfr. *Polinnia*, 108), a

⁷⁵ Nella stampa del 1633 il nome è sostituito da puntini di sospensione; l'ode non ricompare nell'edizione 1638.

un'invettiva contro l'archibugio (cfr. 84), al modo di poetare (cfr. 79), a una pittrice (cfr. 80), all'Annunciazione (cfr. 120), a un episodio della Passione (cfr. 126), al biasimo della superbia (cfr. 60) e della gola (cfr. 54). Si potrà giustamente osservare che non pochi di questi temi sono patrimonio comune del panorama lirico della prima metà del XVII secolo; ma una concentrazione così elevata di essi in un'unica raccolta autorizza a pensare che il testimone involontariamente abbandonato da Marino sia stato raccolto da un suo concittadino di quarant'anni più giovane.