CAPITOLO

3

Il Seicento: il Barocco, Marino e la lingua della Crusca

Il più bel fior ne coglie. (Motto dell'Accademia della Crusca, da un verso di Petrarca)

OBIETTIVI

1. Inquadrare il Seicento tra dominio spagnolo, crisi, Chiesa della Controriforma e vita delle accademie
2. Spiegare la poetica della meraviglia e il funzionamento del concetto, risalendo alla teoria aristotelica della metafora
3. Leggere e analizzare un sonetto di Marino e il proemio dell'*Adone*, riconoscendo il dialogo con Petrarca, Ovidio e Lucrezio
4. Riconoscere la varietà del secolo: i marinisti, la linea classicista di Chiabrera, il poema eroicomico, la fiaba d'autore
5. Ricostruire la nascita dell'Accademia della Crusca e i caratteri del *Vocabolario* del 1612 come seguito della questione della lingua

INDICE DEL CAPITOLO

3.1 Il secolo barocco: crisi, Chiesa, accademie 2
3.2 La poetica della meraviglia 5
3.3 Giovan Battista Marino 8
3.4 Marinisti, classicisti e nuovi generi 16
3.5 La lingua: l'Accademia della Crusca e il Vocabolario 20

Italiano 4 · Parte I · Controriforma, Barocco, nuova scienza · versione 1.0
Capitolo 3: Il Seicento: il Barocco, Marino e la lingua della Crusca · pagine 79–108 del volume completo · estratto per lo studio

A Firenze, nella villa di Castello dove ha sede oggi l'Accademia della Crusca, c'è una sala che sorprende chi entra. Alle pareti sono appese decine di pale di legno, quelle che i fornai usavano per infornare il pane, ciascuna dipinta con un'immagine, un soprannome e un motto; le sedie hanno lo schienale a forma di pala e il sedile ricavato da una gerla, la cesta del pane capovolta. Sembra uno scherzo, e in parte lo è: gli accademici del Cinquecento e del Seicento amavano i giochi e gli indovinelli. Eppure su quelle sedie è stato compilato il libro più serio del secolo, il primo grande vocabolario della lingua italiana.

Il Seicento è fatto così: unisce il gioco e la gravità, il lusso e la paura della morte, l'ingegno che stupisce e la regola che ordina. In questo capitolo vedrai l'Italia del secolo barocco, dominata in gran parte dalla Spagna e percorsa da guerre e da epidemie, ma piena di accademie, di teatri e di cantieri; leggerai la poesia di **Giovan Battista Marino**, che i contemporanei consideravano il poeta più grande del tempo, e quella dei suoi seguaci e dei suoi rivali; conoscerai un poema che fa ridere con lo stile solenne dell'epica e una raccolta di fiabe in napoletano; e infine seguirai la nascita del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612), con cui prosegue la questione della lingua aperta da Bembo un secolo prima.

Per chi studia il greco e il latino questo è un secolo da leggere con attenzione. I poeti barocchi non abbandonano gli antichi: li saccheggiano, li sfidano, li riscrivono. La teoria della metafora viene da Aristotele, il mito di Adone da Ovidio, l'invocazione a Venere da Lucrezio, le odi «alla greca» da Pindaro e da Anacreonte. Cambia però lo scopo dell'imitazione: non più rifare un modello perfetto, ma superarlo e meravigliare.

3.1 Il secolo barocco: crisi, Chiesa, accademie

3.1.1 Un'Italia spagnola in un secolo di crisi

Dopo la pace di Cateau-Cambrésis (1559), di cui hai letto nel Capitolo 1, la Spagna governa direttamente il Ducato di Milano, il Regno di Napoli, la Sicilia e la Sardegna, e pesa sulla politica di quasi tutti gli altri Stati italiani. Conservano una reale autonomia la Repubblica di Venezia, lo Stato della Chiesa e il Ducato di Savoia, che nel corso del secolo diventa sempre più intraprendente; il Granducato di Toscana e i ducati padani cercano di sopravvivere tra le grandi potenze. È un secolo di guerre: la più lunga e devastante, la **guerra dei Trent'anni** (1618–1648), nasce in Germania da un conflitto religioso tra cattolici e protestanti, coinvolge quasi tutta l'Europa e tocca anche l'Italia del Nord, attraversata da eserciti stranieri.

Gli storici parlano di una «crisi del Seicento». I traffici più ricchi si sono spostati sull'Atlantico, verso le Americhe, e le città italiane, che nel Rinascimento erano le più prospere d'Europa, perdono il loro primato; molte famiglie di mercanti investono in terre e in titoli nobiliari invece

che nel commercio e nelle manifatture; carestie ed epidemie si ripetono. Nel 1630 la **peste** colpisce Milano e la Lombardia, e poco dopo Venezia, con una mortalità spaventosa: è l'epidemia che Alessandro Manzoni racconterà nei *Promessi sposi*, ambientati proprio nella Lombardia spagnola di quegli anni (Capitolo 15). A Napoli, nel 1647, scoppia una grande rivolta popolare guidata dal pescivendolo Masaniello, presto soffocata.

Eppure lo stesso secolo è pieno di energia creativa. Roma diventa un immenso cantiere di chiese, piazze e fontane; nascono il **melodramma**, cioè lo spettacolo interamente cantato (Capitolo 8), e i teatri d'opera a pagamento, il primo dei quali apre a Venezia nel 1637; e soprattutto è il secolo di Galileo e della nuova scienza, a cui è dedicato il Capitolo 4. Povertà e sfarzo, paura della morte e gusto della festa, censura e scoperta convivono, spesso nella stessa città e negli stessi anni.

3.1.2 La Chiesa dopo Trento e la vita delle accademie

La Chiesa uscita dal Concilio di Trento sorveglia la cultura con l'Inquisizione e con l'**Indice dei libri proibiti** (Capitolo 1), ma è anche la più grande committente d'arte del secolo. Le sue chiese, con gli stucchi dorati, le statue che sembrano muoversi e le volte dipinte che si aprono illusoriamente sul cielo, vogliono commuovere il fedele e persuaderlo con lo stupore. Nei collegi dei Gesuiti, dove studiano i figli delle classi dirigenti di mezza Europa, si insegna con cura particolare la **retorica**, l'arte antica del persuadere che il Seicento piega a un fine nuovo: colpire l'immaginazione.

Il luogo tipico della vita intellettuale, però, non è la corte né l'università: è l'**accademia**, un'associazione di letterati, nobili, ecclesiastici e studiosi che si riuniscono con regolarità per leggere i propri versi, discutere di lingua, di filosofia o di scienza, organizzare feste e spettacoli. Ne nascono a centinaia, in ogni città grande e piccola. I nomi sono scherzosi o enigmatici e dichiarano un programma con un sorriso: gli *Umoristi* di Roma, gli *Incogniti* di Venezia, i *Gelati* di Bologna, gli *Oziosi* di Napoli. Ogni socio riceve un soprannome accademico e sceglie un'**impresa**: un'immagine accompagnata da un motto brevissimo, spesso in latino o tratto da un poeta, che insieme formano un piccolo enigma sul suo carattere o sui suoi propositi. Le pale della Crusca da cui siamo partiti sono, appunto, imprese.

Le accademie hanno funzioni diverse (Figura 3.1). Alcune sono letterarie, come gli Umoristi, di cui Marino sarà principe; una si dedica alla lingua, la Crusca di Firenze, che studieremo nell'ultimo paragrafo; altre sono scientifiche, come i **Lincei**, fondati a Roma nel 1603 da Federico Cesi, che nel 1611 accolgono Galileo, o il Cimento di Firenze (1657–1667), di cui leggerai nel Capitolo 4. A fine secolo, nel 1690, nasce a Roma l'Arcadia, che si proporrà di riformare il gusto del Seicento (Capitolo 8). Le accademie creano un pubblico colto che va oltre la corte: vi si legge ad alta voce, si discute, si gareggia; e molti testi barocchi, per essere capiti, vanno immaginati recitati davanti a un uditorio che applaude un'arguzia riuscita.

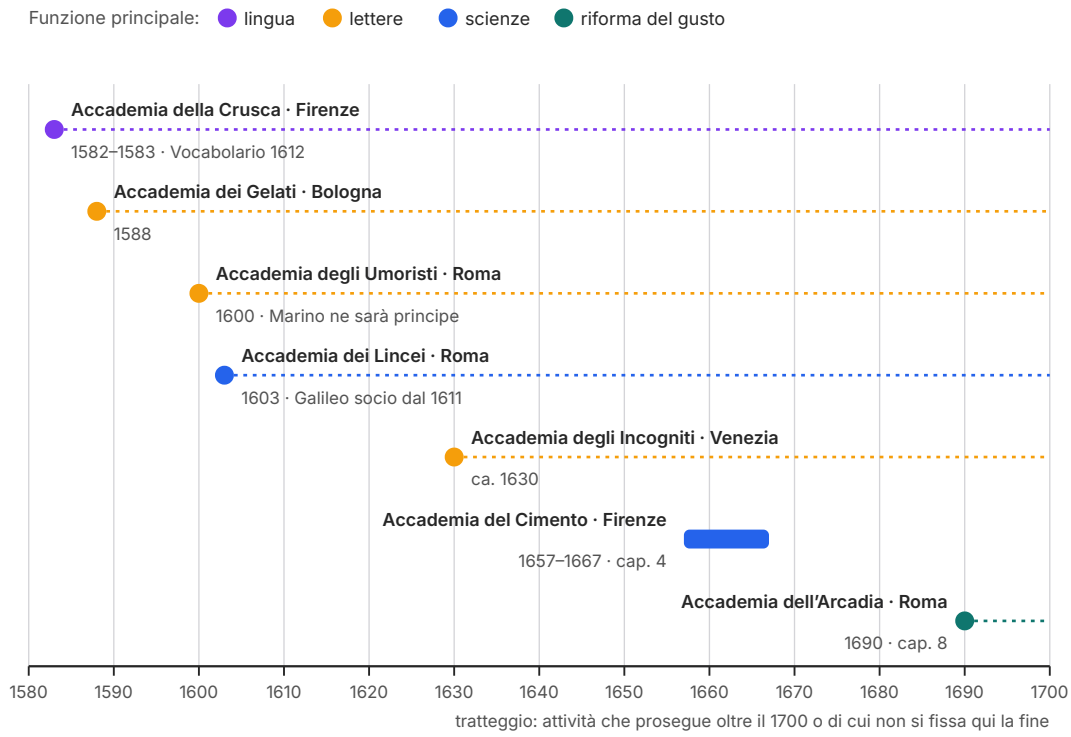


Figura 3.1 Le accademie citate in questo capitolo e nei Capitoli 4 e 8, su un asse del tempo proporzionale (una divisione = 10 anni). Il colore indica la funzione principale; per gli Incogniti la data di fondazione è quella tradizionale.

3.1.3 «Barocco»: storia di una parola

Come «Manierismo» (Capitolo 1), anche **Barocco** è un'etichetta che i contemporanei non usavano: è nata dopo, tra gli storici e i critici d'arte, e in origine aveva un valore spregiativo. Indicava ciò che appariva bizzarro, irregolare, troppo carico. Da dove venga la parola non è sicuro, e le ipotesi principali sono due, entrambe plausibili.

- **Una perla.** In portoghese *barroco* indicava una perla di forma irregolare, non perfettamente sferica; attraverso il francese *baroque*, la parola avrebbe finito per designare tutto ciò che si allontana dalla forma regolare.
- **Un sillogismo.** Nella logica insegnata nelle scuole medievali, *baroco* era la sigla convenzionale di un tipo di sillogismo, valido ma macchinoso; un «argomento in baroco» passò a indicare un ragionamento cavilloso e contorto.

Le due strade possono anche essersi incontrate. Oggi, in ogni caso, il termine ha perso la sfumatura negativa: indica lo stile che domina in Europa tra la fine del Cinquecento e gli ultimi de-

cenni del Seicento, nell'architettura, nella pittura, nella scultura, nella musica e nella letteratura.

ERRORE FREQUENTE

Il Seicento non è «il secolo della decadenza»

Nell'Ottocento la critica romantica e risorgimentale, e in particolare Francesco De Sanctis nella sua *Storia della letteratura italiana*, vide nel Seicento un'età di decadenza: una poesia vuota, ridotta a giochi di parole, specchio di un'Italia oppressa dagli stranieri e dalla censura. Quel giudizio ha dominato a lungo i manuali, e la parola *secentismo* è ancora sinonimo di stile gonfio e artificioso. Ma è un **giudizio storico**, nato dalle idee e dalle passioni politiche di chi lo formulò, non un dato di fatto. Gli studi del Novecento hanno letto il Barocco come una cultura coerente, con le sue domande e le sue regole. Nelle tue risposte, perciò, non scrivere «il Seicento fu un secolo di decadenza»; scrivi, se serve, «la critica dell'Ottocento giudicò il Seicento un secolo di decadenza».

COLLEGAMENTI

Storia dell'arte · Caravaggio, Bernini, Borromini

Il programma di Storia dell'arte di quest'anno arriva proprio a questi artisti, e conviene studiarli accanto ai poeti. **Caravaggio** (1571–1610) dipinge santi e apostoli con i volti e i piedi sporchi della gente di strada e li fa emergere dal buio con una luce violenta e laterale: il sacro entra nella vita quotidiana, e lo spettatore ne resta colpito come da un'apparizione. **Gian Lorenzo Bernini** (1598–1680) fa sembrare il marmo morbido come la carne e trasforma lo spazio in teatro: il colonnato di piazza San Pietro si apre come due braccia che accolgono. **Francesco Borromini** (1599–1667) piega le facciate in curve concave e convesse e disegna chiese su piante ovali, come San Carlo alle Quattro Fontane, dove lo spazio pare ondeggiare intorno a chi entra. In tutti e tre c'è la stessa ricerca che troverai nei poeti: superare i limiti della materia e catturare chi guarda.

3.2 La poetica della meraviglia

3.2.1 «Chi non sa far stupir, vada alla striglia»

Che cosa chiede il Seicento alla poesia? La formula più famosa si trova in un sonetto satirico di Marino, nato durante la sua lite con il poeta genovese Gaspare Murtola alla corte di Torino e raccolto poi nella *Murtoleide*, la serie dei suoi versi contro il rivale. Marino finge di difendere Murtola da chi lo critica: nessuno, dice, sa far «meravigliare» come lui. E poi enuncia la regola:

> È del poeta il fin la meraviglia
> (parlo de l'eccellente e non del goffo):
> chi non sa far stupir, vada alla striglia!

(Marino, sonetto «Vuo' dar una mentita per la gola», vv. 9–11, dalla *Murtoleide*; testo di *Poesie varie*, a cura di B. Croce, 1913)

Il fine del poeta è la **meraviglia**, lo stupore di chi legge; chi non sa stupire vada a fare lo stalliere (la *striglia* è la spazzola di ferro con cui si pulisce il pelo dei cavalli). Il contesto è ironico: la meraviglia che suscita Murtola, come chiarisce l'ultima terzina, è lo stupore davanti a tanta goffaggine. Ma la frase è diventata il manifesto di un'intera poetica perché dice per scherzo ciò che Marino pensava sul serio. Dopo un secolo di petrarchismo, in cui i poeti avevano ripetuto con eleganza le stesse immagini, la poesia deve sorprendere: dire cose già dette come nessuno se le aspetta.

Lo strumento della meraviglia è il **concetto** (detto anche *arguzia* o, con un diminutivo, *concettino*): un accostamento ingegnoso tra due realtà lontane, che il lettore deve decifrare come un indovinello. La tecnica prende il nome di **concettismo**, e la sua figura principale è la **metafora**. Più i due campi accostati sono distanti, più grande è il piacere quando si scopre il legame nascosto: una chioma diventa un mare, un pettine una nave, un orologio una tromba di guerra. La facoltà che trova questi legami si chiama **ingegno**: non la pura ragione, che distingue, ma la mente rapida che unisce cose che sembravano senza rapporto.

3.2.2 Una retorica «aristotelica»: il *Cannocchiale* di Tesauro

Il trattato che ordina questa poetica in un sistema è *Il cannocchiale aristotelico* (1654) del torinese **Emanuele Tesauro** (1592–1675), per molti anni gesuita e insegnante di retorica. Il titolo è già un concetto in miniatura. Il cannocchiale è lo strumento con cui Galileo aveva visto cose mai viste nel cielo (Capitolo 4); diventa l'immagine di una retorica che fa vedere rapporti mai visti tra le cose. L'aggettivo «aristotelico», poi, dichiara la radice antica dell'opera: Tesauro parte dalla *Retorica* di Aristotele, in particolare dal terzo libro, dedicato allo stile, e ne fa la base di una teoria dell'arguzia.

Lo studente del classico può controllare da sé quella radice. Nella *Poetica* (1457b) Aristotele definisce la metafora come il trasferimento a una cosa di un nome che appartiene a un'altra, e ne distingue quattro tipi, dal genere alla specie, dalla specie al genere, dalla specie alla specie e per **analogia** (Figura 3.2). Il quarto è il più fecondo: se la vecchiaia sta alla vita come la sera sta al giorno, posso chiamare la vecchiaia «la sera della vita». Poco oltre (1459a) aggiunge che la cosa di gran lunga più importante, per chi scrive, è saper usare le metafore: è l'unica che non si può imparare da altri ed è segno di talento naturale, perché fare buone metafore significa saper vedere il simile. Tesauro prende questa idea e la porta all'estremo. Per lui la metafora è la regina delle figure perché costringe la mente a correre in un lampo da un oggetto all'altro: chi legge impara qualcosa e insieme prova piacere per la propria bravura nel capire. E l'ingegno umano

che crea le metafore imita, secondo Tesauro, l'ingegno divino che ha creato un mondo in cui tutte le cose si corrispondono.

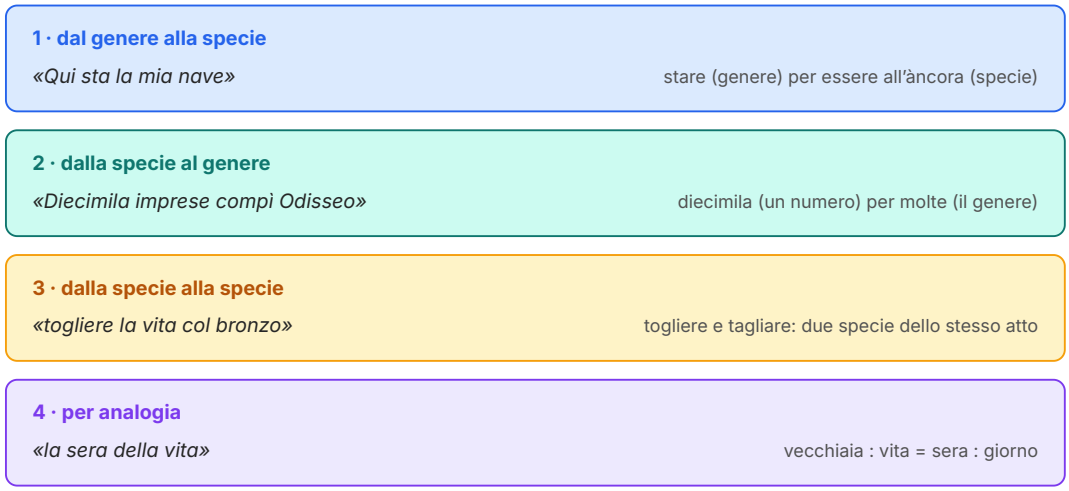


Figura 3.2 I quattro tipi di metafora secondo Aristotele (*Poetica*, 1457b), con gli esempi che dà lui stesso. Il concetto barocco sfrutta soprattutto il quarto, l'analogia, e la prolunga per un intero testo.

DA RICORDARE

Metafora, analogia, concetto

Una **metafora** trasferisce a una cosa il nome di un'altra, sulla base di una somiglianza («la sera della vita» per la vecchiaia). L'**analogia** è una metafora fondata su una proporzione a quattro termini (A sta a B come C sta a D). Il **concetto** barocco è una metafora, o una catena di metafore, costruita per stupire: i due campi sono lontani, il legame è inatteso e viene sviluppato con una coerenza quasi logica fino all'ultimo dettaglio. Il lettore barocco non si limita a «vedere» l'immagine: la risolve, come un enigma.

ESEMPIO SVOLTO

Come si scioglie un concetto

Il testo. Ciro di Pers chiama l'orologio a ruote «timpano e tromba» (lo leggerai più avanti). Come si procede?

1. **Individua i due campi.** Campo di partenza: gli strumenti musicali della guerra (il timpano, cioè il tamburo, e la tromba). Campo di arrivo: l'orologio.
2. **Cerca la qualità comune.** Il timpano batte colpi regolari e la tromba lancia il segnale; anche l'orologio batte le ore con colpi sonori, a intervalli regolari. In battaglia tamburo e tromba annunciano l'attacco.
3. **Ricostruisci la proporzione.** Il tamburo sta alla battaglia come il rintocco sta alla vita: l'orologio «chiama all'assalto» il tempo, che combatte contro di noi.
4. **Valuta l'effetto.** Un oggetto domestico, quasi un mobile di casa, diventa il segnale di una guerra persa in partenza. La sorpresa nasce dalla distanza tra i campi; il piacere, dall'averla colmata.

3.3 Giovan Battista Marino

3.3.1 Una vita tra prigioni e corti

Giovan Battista Marino nacque a Napoli nel 1569. Il padre, giurista, lo avviò agli studi di legge, ma il ragazzo li abbandonò per la poesia e fu cacciato di casa. A Napoli frequentò le accademie e i palazzi dei nobili, e due volte finì in carcere: la seconda, nel 1600, per aver falsificato documenti nel tentativo di salvare dalla condanna a morte un amico. Fuggì a Roma, entrò nella cerchia degli Umoristi e poi al servizio del potente cardinale Pietro Aldobrandini, nipote del papa; nel 1602 pubblicò a Venezia le *Rime*, che lo resero celebre in tutta Italia.

Al seguito dell'Aldobrandini arrivò nel 1608 a Torino, alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia. Qui nacque la rivalità con il segretario del duca, Gaspare Murtola: i due si scambiarono sonetti offensivi finché, nel 1609, Murtola gli sparò per strada, mancandolo. Nominato cavaliere (da allora tutti lo chiamarono «il cavalier Marino»), nel 1611 fu arrestato per alcuni versi satirici contro il duca che gli venivano attribuiti, e restò in prigione più di un anno. Nel 1615 si trasferì a Parigi, dove lo aveva invitato la regina Maria de' Medici, e vi rimase fino al 1623, ricco di pensioni e onori: lì stampò il suo grande poema, l'*Adone*. Tornato in Italia, fu accolto a Roma con feste solenni; ma l'Inquisizione, che da anni indagava sulle sue opere, prese di mira anche il poema. Marino morì a Napoli nel marzo del 1625; nel 1627 l'*Adone* fu posto definitivamente all'Indice.

3.3.2 La *Lira* e la *Galeria*

La produzione lirica di Marino è enorme. Le *Rime* del 1602, ristampate nel 1614 con una terza parte e il titolo complessivo di *La Lira*, sono ordinate per argomenti, secondo un modello che risale alle rime di Tasso (Capitolo 1) ma che Marino moltiplica: rime amorose, marittime, boscherecce, eroiche, lugubri, morali, sacre. Il tema dominante è l'amore, ma non più quello di Petrarca, fatto di attesa e di rinuncia: è un amore sensuale e giocoso, attento al corpo e ai gesti di ogni giorno. La donna di Marino si pettina, cuce, si guarda allo specchio, ha un neo sulla guancia, è una schiava dalla pelle scura. Il linguaggio resta quello petrarchesco, che i lettori conoscevano a memoria; proprio per questo ogni scarto sorprende.

Nella *Galeria*, uscita a Venezia tra il 1619 e il 1620, Marino raccoglie centinaia di componimenti brevi dedicati a dipinti e sculture, reali o immaginari, come se il lettore percorresse una galleria d'arte: favole mitologiche, storie sacre, ritratti di uomini illustri. È la forma moderna di un genere antichissimo, l'**ecfrasi**, cioè la descrizione in parole di un'opera d'arte: la poesia si fa pittura parlante, e la pittura diventa occasione di concetti.

COLLEGAMENTI

Greco · Dallo scudo di Achille alla Medusa di Caravaggio

Il nome *ecfrasi* viene dal greco e vuol dire «descrizione». Il suo archetipo è nel canto XVIII dell'*Iliade*, che hai letto in Greco: Efesto forgia per Achille un nuovo scudo e il poeta ne descrive le scene una per una (la terra e il cielo, una città in pace e una in guerra, i campi arati, la vendemmia, la danza), come se le immagini di metallo si muovessero davanti a noi. Tra le pitture della *Galeria* c'è un madrigale per un altro scudo celebre: la testa di Medusa che Caravaggio dipinse su uno scudo da parata per il cardinale Del Monte, che lo donò al granduca di Toscana (oggi è agli Uffizi). Il mito è quello che conosci dalle *Metamorfosi* di Ovidio: lo sguardo di Medusa pietrifica. Marino gioca proprio su questo: un'immagine dipinta è tanto viva da produrre l'effetto della creatura vera. Dall'epica greca al Barocco, l'ecfrasi è sempre una gara tra le arti: le parole sfidano le immagini a chi rappresenta meglio la vita.

Lettura · «Onde dorate, e l'onde eran capelli»

Il sonetto appartiene alle rime amorose ed è uno dei più noti di Marino; nell'edizione di Croce porta il titolo *Mentre la sua donna si pettina*. Il gesto quotidiano della donna che si pettina i lunghi capelli biondi diventa un viaggio per mare che finisce con un naufragio. Il testo è quello dell'edizione curata da Benedetto Croce (1913), con gli accenti moderni (Tabella 3.1).

Tabella 3.1 Marino, «Onde dorate, e l'onde eran capelli»: testo e parafrasi.

Testo	Parafrasi
Onde dorate, e l'onde eran capelli, navicella d'avorio un dì fendea; una man pur d'avorio la reggea per questi errori preziosi e quelli;	Un giorno una piccola nave d'avorio [il pettine] solcava onde d'oro, e quelle onde erano capelli; una mano, anch'essa d'avorio [candida], la guidava qua e là in queste preziose deviazioni [tra una ciocca e l'altra].
e, mentre i flutti tremolanti e belli con drittissimo solco dividea, l'òr de le rotte fila Amor cogliea, per formarne catene a' suoi rubelli.	E mentre [la nave] divideva con un solco perfettamente diritto [la riga] i flutti mossi e belli, Amore raccoglieva l'oro dei fili spezzati [i capelli strappati dal pettine] per farne catene per chi si ribella a lui.
Per l'aureo mar, che rincrespando apria il procelloso suo biondo tesoro, agitato il mio core a morte gìa.	Su quel mare d'oro, che increspandosi apriva il suo biondo tesoro in tempesta, il mio cuore, sballottato, andava verso la morte.
Ricco naufragio, in cui sommerso io moro, poich'almen fûr, ne la tempesta mia, di diamante lo scoglio e 'l golfo d'oro!	Che naufragio prezioso, nel quale muoio annegato: almeno, nella mia tempesta, lo scoglio [su cui mi sono infranto] era di diamante e il golfo [che mi inghiotte] era d'oro!

Guida alla lettura

Il primo verso svela il trucco. «Onde dorate, e l'onde eran capelli»: prima l'immagine, poi, quasi subito, la sua spiegazione. Marino non nasconde il concetto, lo dichiara, e da quel momento chiede al lettore di seguirlo fino in fondo. La metafora del mare si sviluppa infatti senza interruzioni: il pettine è una «navicella d'avorio», la mano è il timoniere, la riga tracciata tra i capelli è un «drittissimo solco», i capelli spezzati sono fili d'oro, la chioma intera è un «aureo mar» con le sue tempeste (Figura 3.3). Una metafora che si prolunga per un intero testo, senza che i due piani si confondano mai, si chiama **metafora continuata**.



Quasi tutte le immagini vengono dal campo del mare; il lettore le «traduce» cercando la qualità comune. Le prime sei coppie descrivono la scena; le ultime tre trasformano il gesto in una storia d'amore e di morte.

Figura 3.3 Come funziona il concetto di «Onde dorate». A sinistra le parole del testo, quasi tutte del campo del mare; a destra ciò che indicano; al centro la qualità che le unisce e permette di «tradurle».

Petrarca smontato e rimontato. I materiali sono tutti petrarcheschi. I capelli d'oro sciolti al vento aprono uno dei sonetti più famosi del *Canzoniere*, «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi» (*Rvf* 90), e Amore che lega l'amante con catene, il cuore in tempesta, il naufragio dell'innamorato sono immagini che il petrarchismo aveva ripetuto per un secolo. Ma in Petrarca i capelli erano un ricordo luminoso e lontano; qui sono un oggetto concreto, colto in un gesto domestico, quasi in un'istantanea. E soprattutto Marino prende alla lettera le metafore tradizionali: se i capelli sono d'oro, allora le ciocche strappate sono un tesoro da raccogliere; se la chioma è un mare, allora il pettine è una nave e l'amante può annegarci.

Un naufragio di lusso. Le terzine spostano lo sguardo dalla donna all'io. Il cuore dell'amante, «agitato» come una barca nella burrasca, va verso la morte; ma l'ultima terzina capovolge il dolore in un'esclamazione quasi soddisfatta: il naufragio è «ricco», perché almeno lo scoglio era di diamante e il golfo d'oro. Il diamante dice due cose insieme, secondo una tecnica tipica del concetto: la preziosità della donna e la sua durezza, cioè la resistenza che oppone all'amore. La morte per amore, il tema più serio della lirica d'amore, diventa un paradosso elegante che fa sorridere: il lettore ammira, più che commuoversi.

Forma e suono. Il sonetto ha lo schema regolare ABBA ABBA CDC DCD. Le rime in *-ea* (*fendea*, *reggea*, *dividea*, *cogliea*) e in *-oro* (*tesoro*, *moro*, *oro*) intrecciano il gesto della nave con il colore della chioma, e la parola «oro» chiude, in rima, l'intero componimento. Abbondano le allitte-

razioni delle liquide e delle vibranti (*tremolanti e belli*, *drittissimo solco*, *rincrespando apria*), che imitano il moto ondoso; l'**iperbato** del v. 1 (*onde dorate … fendea*, con il complemento oggetto lontano dal verbo) obbliga il lettore ad aspettare la soluzione. Nella lingua spiccano le forme letterarie della tradizione: *gìa* per «andava», *moro* per «muoio», *rubelli* per «ribelli», *fûr* per «furono».

ESEMPIO SVOLTO

Il computo sillabico di un verso di Marino

Verso: «navicella d'avorio un dì fendea» (v. 2).

1. **Dividi in sillabe**: na-vi-cel-la-d'a-vo-rio-un-dì-fen-de-a. Attenzione: *d'avorio* comincia con una consonante (la *d* elisa), quindi tra *-la* e *d'a-* non c'è sinalefe.
2. **Applica le figure metriche**: in *avorio* il nesso *-rio* è un dittongo e conta una sola sillaba (a-vò-rio); tra *-rio* e *un* c'è sinalefe: *-rio‿un* fa una sola sillaba.
3. **Conta**: na (1) vi (2) cel (3) la (4) da (5) vo (6) rio‿un (7) dì (8) fen (9) dè (10) a (11). Il verso termina con una parola piana (*fendèa*): è un endecasillabo.
4. **Individua gli accenti**: oltre all'accento obbligatorio sulla 10ª, cadono accenti forti sulla 6ª (*avòrio*) e sull'8ª (*dì*): è un endecasillabo *a maiore*. Il ritmo scorrevole accompagna il gesto regolare del pettine.

3.3.3 L'*Adone*

L'*Adone*, stampato a Parigi nel 1623 e dedicato al re di Francia Luigi XIII, è il frutto di un lavoro di più di vent'anni: nato come un poemetto di pochi canti sugli amori e sulla morte di Adone, crebbe di redazione in redazione fino a diventare un poema in 20 canti e 5.123 ottave, cioè 40.984 versi, il più lungo della letteratura italiana. La trama è semplicissima e viene dal mito greco, che Marino conosceva soprattutto attraverso Ovidio. Il bellissimo Adone, giovane principe nato in Arabia, approda per caso sull'isola di Cipro; Venere, ferita dalla freccia di Amore, se ne innamora; i due vivono un lungo idillio di piaceri nei palazzi e nei giardini della dea; Marte, geloso, si vendica, e Adone muore durante una caccia, squarciato da un cinghiale. Venere lo piange, lo trasforma in fiore e istituisce in sua memoria giochi solenni.

Su questo filo esile Marino innesta un numero sterminato di **digressioni**: miti raccontati dai personaggi (la favola di Amore e Psiche, il giudizio di Paride), descrizioni di giardini, di palazzi e di spettacoli, un viaggio celeste di Adone attraverso i cieli dei pianeti, gare di musica e di bellezza, il torneo finale. Il confronto con Ovidio misura l'operazione (Figura 3.4): nel libro X delle *Metamorfosi* la vicenda di Adone occupa poco più di duecento esametri, compreso il lungo racconto di Atalanta che Venere fa all'amato; Marino la dilata fino a farne un universo. Gli studiosi ricordano, tra i modelli, anche le *Dionisiache* del poeta greco tardoantico Nonno di Panopoli, un poema immenso e anch'esso pieno di digressioni.



Figura 3.4 Da Ovidio a Marino. In alto la favola di Adone nelle *Metamorfosi* (X 503–739), divisa nei suoi episodi; in basso i venti canti dell'*Adone*, ciascuno largo in proporzione al numero delle sue ottave. Conteggio delle ottave della redazione.

Rispetto alla *Gerusalemme liberata*, letta nel Capitolo 2, l'*Adone* è un rovesciamento quasi programmatico. Tasso aveva cercato l'unità dell'azione, un argomento storico e un fine morale cristiano; Marino sceglie un mito pagano, una trama ridotta al minimo e uno scopo dichiarato: il diletto. Al posto della guerra c'è l'amore, al posto dell'eroe che vince le proprie passioni un giovane che vi si abbandona; perciò l'*Adone* è stato definito un «poema di pace». Non per questo è un poema leggero. Le allegorie in prosa poste davanti a ogni canto ricordano, fin dal primo, che gli «amorosi piaceri» non sono «mai discompagnati da' dolori», e la morte del protagonista getta un'ombra su tutto il racconto. In più l'opera è un'enciclopedia del sapere del tempo: nel canto X, durante il viaggio celeste, Mercurio, che fa da guida ad Adone, descrive la superficie della Luna e predice l'invenzione del telescopio, attribuendola a Galileo («per te fia, Galileo, l'opra composta», *Adone* X 43, 2). Il poema barocco, che vive di meraviglia, celebra lo strumento che ha reso meraviglioso il cielo.

Lettura · Il proemio (*Adone* I 1–3)

Il poema si apre, come vuole la tradizione epica, con un'invocazione; ma la divinità invocata non è la Musa né Dio, come in Tasso, bensì **Venere**, la dea dell'amore, protagonista del poema accanto ad Adone. Il testo è quello dell'edizione curata da Marzio Pieri (Laterza), con gli accenti moderni.

1
Io chiamo te, per cui si volge e move
la più benigna e mansueta sfera,
santa madre d'Amor, figlia di Giove,
bella Dea d'Amathunta, e di Cithera;
te, la cui stella, ond'ogni grazia piove,
de la notte e del giorno è messaggiera;
te, lo cui raggio lucido e fecondo
serena il Cielo, ed innamora il mondo.

2
Tu dar puoi sola altrui godere in terra
di pacifico stato ozio sereno.
Per te Giano placato il tempio serra,
addolcito il Furor tien l'ire a freno:
poi che lo Dio de l'armi e de la guerra
spesso suol prigionier languirti in seno,
e con armi di gioia e di diletto
guerreggia in pace, ed è steccato il letto.

3
Dettami tu del Giovinetto amato
le venture e le glorie alte e superbe:
qual teco in prima visse, indi qual fato
l'estinse e tinse del suo sangue l'erbe.
E tu m'insegna del tuo cor piagato
a dir le pene dolcemente acerbe,
e le dolci querele, e 'l dolce pianto:
e tu de' Cigni tuoi m'impetra il canto.

Parafrasi. [1] Invoco te, per opera della quale gira e si muove il cielo più benevolo e mite [il cielo di Venere, il terzo], santa madre di Amore, figlia di Giove, bella dea di Amatunta e di Citera; te, la cui stella, da cui piove ogni grazia, annuncia la notte e il giorno; te, il cui raggio luminoso e fecondo rasserena il cielo e fa innamorare il mondo. [2] Tu sola puoi dare agli uomini il tranquillo riposo di una condizione di pace. Per merito tuo Giano, placato, chiude il suo tempio, e il Furore, addolcito, frena la sua ira: perché il dio delle armi e della guerra [Marte] spesso giace languendo, tuo prigioniero, sul tuo grembo, e combatte in pace con armi di gioia e di piacere, e il letto è il suo campo di battaglia. [3] Dettami tu le avventure e le glorie alte e magnifiche del giovinetto amato: come visse dapprima con te, poi quale destino lo uccise e tinse l'erba del suo sangue. E insegnami tu a dire le pene dolci e amare insieme del tuo cuore ferito, e i dolci lamenti e il dolce pianto: e ottienimi tu il canto dei tuoi cigni.

Guida alla lettura

Un inno a Venere. La prima ottava è costruita come un inno antico: l'invocazione «Io chiamo te», poi la serie degli epiteti e dei luoghi di culto della dea (Amatunta, città di Cipro, e Citera, isola a sud del Peloponneso), poi l'anafora del pronome *te*, ripetuto tre volte, due delle quali in apertura di verso (vv. 5 e 7), che martella l'attenzione su di lei. Venere è insieme una dea, un pianeta e una forza cosmica. È la dea, figlia di Giove e madre di Amore; è la «stella» che il lettore del Seicento vedeva in cielo come *Lucifero* all'alba e come *Espero* al tramonto, e perciò messaggera «de la notte e del giorno»; è il motore della «sfera» che porta il suo nome, il terzo cielo dell'astronomia tolemaica, lo stesso che Dante attraversa nel *Paradiso*. L'ultimo verso chiude con un parallelismo (verbo e complemento, due volte) che accosta due effetti, uno fisico e uno affettivo: il suo raggio «serena il Cielo, ed innamora il mondo».

Marte prigioniero. La seconda ottava allarga l'immagine alla politica: Venere è la sola che possa dare la pace. Per lei Giano chiude il suo tempio (a Roma, come racconta Livio nel primo libro, le porte del tempio di Giano restavano aperte in tempo di guerra e si chiudevano in pace), e il dio della guerra giace vinto nel suo grembo. Gli ultimi due versi sono un piccolo trattato di concettismo: Marte «guerreggia in pace» con «armi di gioia», e il letto diventa uno *steccato*, il recinto in cui si combattevano i duelli e i tornei. Il lessico militare passa all'amore, e l'**ossimoro** «guerreggia in pace» condensa il programma di un poema che sostituisce l'amore alla guerra.

L'argomento e il destino. La terza ottava, rivolgendosi ancora alla dea («Dettami tu»), espone l'argomento: le avventure di Adone, la vita con Venere e la morte, anticipata fin dal proemio nel verso «l'estinse e tinse del suo sangue l'erbe», dove il gioco fonico *estinse / tinse* lega l'uccisione al colore del sangue. La seconda parte promette il pianto della dea con una serie di formule della lirica petrarchesca: le «pene dolcemente acerbe» sono un ossimoro, e la ripetizione di *dolci, dolce* nel verso successivo dà un tono di lamento musicale. L'ultimo verso chiede alla dea il canto dei suoi cigni. Nella mitologia i cigni tirano il carro di Venere (anche in Ovidio la dea viaggia «per l'aria con i cigni aggiogati», *Metamorfosi* X 708); ma il cigno è anche l'uccello di Apollo, simbolo dei poeti, e si credeva che cantasse dolcissimo prima di morire. Marino chiede così, in un'immagine sola, l'ispirazione e il tono del lamento funebre che chiuderà il poema.

Tabella 3.2 Lucrezio e Marino: l'invocazione a Venere. Traduzione della redazione.

Lucrezio, *De rerum natura* I (trad. della redazione)	Marino, *Adone* I
«Madre degli Eneadi, piacere degli uomini e degli dèi, Venere datrice di vita» (vv. 1–2)	«santa madre d'Amor, figlia di Giove, / bella Dea d'Amathunta, e di Cithera» (1, 3–4)
«per te tutte le specie viventi sono concepite» (vv. 4–5); il cielo placato risplende di luce (v. 9)	«te, lo cui raggio lucido e fecondo / serena il Cielo, ed innamora il mondo» (1, 7–8)
«tu sola puoi giovare ai mortali con una pace tranquilla» (vv. 31–32)	«Tu dar puoi sola altrui godere in terra / di pacifico stato ozio sereno» (2, 1–2)
Marte «spesso si getta nel tuo grembo, vinto dall'eterna ferita d'amore» (vv. 33–34)	«Io Dio de l'armi e de la guerra / spesso suol prigionier languirti in seno» (2, 5–6)

COLLEGAMENTI

Latino · Lucrezio e Ovidio dietro l'*Adone*

Il confronto della Tabella 3.2 mostra che la seconda ottava è una vera **imitazione** del proemio del *De rerum natura*, in cui Lucrezio invoca Venere come forza che genera la vita e le chiede di ottenere la pace per Roma, convincendo Marte che riposa nel suo grembo. Marino riprende persino il dettaglio dell'avverbio: Marte si abbandona alla dea «spesso», come in Lucrezio. Ma lo scopo cambia: in Lucrezio la pace serve al lavoro del filosofo che deve spiegare la natura; in Marino è la condizione del piacere e del canto d'amore. La trama, invece, viene dal libro X delle *Metamorfosi* di Ovidio, dove la storia di Adone, nato dall'albero in cui era stata trasformata la madre Mirra, si chiude con la sua morte e con il fiore che nasce dal suo sangue, l'anemone, bello e fragile come la sua vita. Imitare gli antichi, nel Seicento, significa mettere in mostra la fonte e insieme superarla con l'abbondanza e la sorpresa.

3.4 Marinisti, classicisti e nuovi generi

3.4.1 I marinisti e l'ossessione del tempo

Il successo di Marino fu tale che una generazione di poeti, in tutta Italia, imitò i suoi modi: li chiamiamo **marinisti**. Molti si limitarono a moltiplicare i concetti; i migliori li usarono per temi nuovi. Accanto alle donne bellissime, nella loro poesia compaiono donne brutte, vecchie, malate, con difetti fisici; oggetti di uso comune (l'orologio, lo specchio, la lucerna, l'occhiale); fenomeni naturali o scoperte scientifiche. E soprattutto vi compaiono, con un'insistenza che è tipica del secolo, il tempo che fugge e la morte, temi che si legano alla sensibilità religiosa della Controriforma ma anche alla nuova percezione di un universo infinito e instabile.

Il friulano **Ciro di Pers** (1599–1663), cavaliere di Malta, dedicò all'orologio alcuni dei suoi sonetti più intensi. L'orologio meccanico era allora un oggetto prezioso e relativamente nuovo

nelle case; e per un poeta barocco era anche un concetto perfetto, una macchina che rende visibile e udibile lo scorrere della vita. Il testo è quello della raccolta *Lirici marinisti* curata da Benedetto Croce (1910), con gli accenti moderni (Tabella 3.3).

Tabella 3.3 Ciro di Pers, «L'orologio da ruote»: testo e parafrasi.

Testo	Parafrasi
Nobile ordigno di dentate rote lacera il giorno e lo divide in ore, ed ha scritto di fuor con fosche note a chi legger le sa: sempre si more.	Un nobile congegno di ruote dentate fa a pezzi il giorno e lo divide in ore, e ha scritto fuori [sul quadrante], con segni scuri, per chi li sa leggere: si muore continuamente.
Mentre il metallo concavo percuote, voce funesta mi risuona al core; né del fato spiegar meglio si puote che con voce di bronzo il rio tenore.	Mentre [il martelletto] batte sul metallo concavo [la campana], una voce di morte mi risuona nel cuore; né si potrebbe esprimere meglio il corso crudele del destino che con una voce di bronzo.
Perch'io non speri mai riposo o pace, questo, che sembra in un timpano e tromba, mi sfida ognor contro all'età vorace.	Perché io non speri mai riposo né pace, questo [orologio], che sembra insieme un tamburo e una tromba [di guerra], mi sfida continuamente a battermi contro il tempo che divora.
E con que' colpi onde 'l metal rimbomba, affretta il corso al secolo fugace, e perché s'apra, ognor picchia alla tomba.	E con quei colpi con cui fa rimbombare il metallo, accelera il corso del tempo che fugge, e bussa continuamente alla tomba perché si apra.

Guida alla lettura

Una macchina che scrive e che parla. Il sonetto procede per accumulo di metafore, una per strofa. Nella prima quartina l'orologio è uno scrittore: il quadrante porta numeri scuri («fosche note») che, per chi sa interpretarli, compongono una sola sentenza, «sempre si more». Nella seconda è una voce: il rintocco della campana diventa la «voce di bronzo» del destino. Nelle terzine l'orologio è un trombettiere e un tamburino che chiamano a una battaglia («timpano e tromba») contro un nemico invincibile, l'«età vorace»; infine è qualcuno che bussa, colpo dopo colpo, alla porta della tomba. Lo sguardo passa dalla vista (la scrittura) all'udito (la voce, il suono di guerra, il bussare), e il suono cresce fino al rimbombo dell'ultima terzina.

Il suono come significato. Lo schema è ABAB ABAB CDC DCD, con quartine a rima alternata. Le rime delle terzine (*tromba*, *rimbomba*, *tomba*) sono parole cupe, con la sequenza nasale-labiale *-mb-* che imita il rintocco: chi legge ad alta voce le sente battere come la campana. Il verbo del v. 2, «lacera», è una metafora violenta: le ruote dentate non misurano il giorno, lo strappano. Le immagini sono antiche, ma rese concrete da un oggetto tecnologico: il poeta barocco guarda con curiosità le macchine, e insieme vi legge la vanità di ogni cosa terrena.

Un pensiero che viene dagli antichi. L'idea che si muoia un poco ogni giorno è un luogo classico della filosofia morale. Seneca, nelle *Lettere a Lucilio* (24, 20), la formula così (trad. della redazione): «Moriamo ogni giorno: ogni giorno infatti ci viene tolta una parte della vita […].

Anche questo giorno che stiamo vivendo lo dividiamo con la morte»; e aggiunge l'immagine della clessidra, che non è svuotata dall'ultima goccia ma da tutte quelle cadute prima. Ciro di Pers sostituisce alla clessidra degli antichi la macchina moderna a ruote dentate, ma la lezione è la stessa: la sentenza «sempre si more» è il «moriamo ogni giorno» di Seneca, detto in volgare e da una macchina.

3.4.2 La linea classicista: Gabriello Chiabrera

Non tutti i poeti del Seicento seguirono Marino. Il savonese **Gabriello Chiabrera** (1552–1638) cercò un rinnovamento diverso: non attraverso il concetto, ma attraverso i **metri** e i modelli greci. Al posto di Petrarca scelse come guide due lirici della Grecia arcaica che oggi leggi in Greco: **Pindaro**, il poeta degli inni per i vincitori dei giochi, da cui derivò canzoni solenni divise in strofe, antistrofe ed epodo, e **Anacreonte**, il poeta del vino, dell'amore e della brevità della giovinezza, o meglio le odi che in età ellenistica e imperiale circolavano sotto il suo nome (le cosiddette *Anacreontiche*), da cui trasse componimenti leggeri e cantabili. Per questi ultimi inventò o rinnovò strofe brevi di versi corti, spesso settenari, quinari e ottonari, con rime facili e versi tronchi: la **canzonetta**, una forma che avrà fortuna nel melodramma e nell'Arcadia (Capitolo 8). Chiabrera fu anche uno dei primi autori di testi per musica: a Firenze, nel 1600, collaborò alle feste per le nozze di Maria de' Medici, la stessa regina che avrebbe accolto Marino a Parigi.

3.4.3 Il poema eroicomico: *La secchia rapita*

Un altro modo di reagire alla tradizione è riderne. Il modenese **Alessandro Tassoni** (1565–1635), polemista brillante che nelle sue *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* (1609) aveva osato criticare il poeta più venerato d'Italia, inventò un genere nuovo, o almeno gli diede il nome: il **poema eroicomico**. *La secchia rapita*, in 12 canti di ottave, scritta intorno al 1614 e stampata a Parigi nel 1622, racconta una guerra tra Modena e Bologna nata da un pretesto ridicolo: i Modenesi, inseguendo i Bolognesi dopo una battaglia, hanno portato via come trofeo una secchia di legno da un pozzo. La guerra, con l'intervento degli dèi dell'Olimpo divisi tra le due città, si trascina tra duelli, tregue e personaggi grotteschi, come il vanitoso e vigliacco conte di Culagna. Lo spunto è storico: la secchia esiste davvero ed è ancora conservata a Modena; ma Tassoni mescola con disinvoltura avvenimenti di epoche diverse del Duecento e del Trecento.

Il comico nasce dal contrasto tra lo stile alto dell'epica e una materia bassa e meschina. Basta il proemio, che fa la parodia di quelli di Ariosto e di Tasso (Tabella 3.4).

Tabella 3.4 Tassoni, *La secchia rapita* I 1: testo e parafrasi.

Testo	Parafrasi
Vorrei cantar quel memorando sdegno, ch'infiammò già ne' fieri petti umani un'infelice e vil Secchia di legno, che tolsero ai Petroni i Gemignani. Febo, che mi raggiri entro lo 'ngegno l'orribil guerra e gli accidenti strani, tu che sai poetar, servimi d'aio e tiemmi per le maniche del saio.	Vorrei cantare quell'ira memorabile che un tempo una disgraziata e misera secchia di legno, che i Modenesi [devoti di san Geminiano] portarono via ai Bolognesi [devoti di san Petronio], accese nei feroci cuori umani. Febo [Apollo], tu che mi fai girare nella mente la guerra terribile e gli strani avvenimenti, tu che sai far poesia, fammi da precettore e tienimi per le maniche della tonaca.

Il primo verso imita la solennità dell'epica fin dal suono («memorando sdegno» richiama l'ira di Achille con cui si apre l'*Iliade*); il secondo sembra annunciare passioni eroiche; il terzo, con la «Secchia di legno» definita «infelice e vil», fa crollare tutto. Nella seconda parte l'invocazione ad Apollo, il dio della poesia, finisce in un'immagine domestica: il poeta gli chiede di fargli da *aio*, il precettore dei bambini, e di tenerlo per le maniche come un ragazzino che inciampa. Anche i nomi dei due popoli sono un gioco: invece di «Bolognesi» e «Modenesi», Tassoni li chiama con i nomi dei loro santi patroni, come farebbe un cronista di paese. È lo stesso procedimento, parlare di cose piccole con parole grandi, che ritroverai nell'ironia di Parini (Capitolo 10).

APPROFONDIMENTO

L'antenato greco del poema eroicomico

La parodia dell'epica è antica quanto l'epica. Già nell'antichità circolava sotto il nome di Omero un breve poemetto in esametri, la *Batracomiomachia* («la battaglia delle rane e dei topi»), che oggi gli studiosi non attribuiscono più a lui: racconta con lo stile solenne dell'*Iliade*, con i discorsi degli eroi, l'assemblea degli dèi e i duelli, una guerra tra rane e topi scoppiata per un incidente banale. Il meccanismo è quello di Tassoni: una materia minuscola trattata con i mezzi più alti. Il genere avrà una lunga fortuna europea: nel Settecento *Il ricciolo rapito* di Alexander Pope (1712), il cui titolo ricorda quello della *Secchia*, farà la parodia dell'epica raccontando il furto di una ciocca di capelli.

3.4.4 Le fiabe di Basile

A Napoli, intanto, **Giambattista Basile** (morto nel 1632), letterato di corte e autore di poesie in italiano, scrive nella lingua della sua città il libro che oggi è tra i più letti del suo secolo: *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille* («Il racconto dei racconti, ovvero il passatempo per i piccoli»), pubblicato postumo tra il 1634 e il 1636. È la prima grande raccolta europea di **fiabe d'autore**: cinquanta racconti in cinque giornate, quasi tutti narrati da dieci vecchie novellatrici, entro una cornice che imita quella del *Decameron*. Il sottotitolo inganna: il libro è desti-

nato agli adulti, che si divertono con la lingua fantasiosissima, piena di metafore barocche, di proverbi e di invenzioni comiche. Vi compaiono per la prima volta in forma letteraria storie che diventeranno classiche nelle versioni di Perrault (1697) e dei fratelli Grimm (1812): una Cenerentola (*La gatta Cenerentola*), una Bella addormentata, una fanciulla chiusa in una torre. La scelta del dialetto non è un ripiego: è un modo di gareggiare con la lingua letteraria su un altro terreno, e di prendere sul serio la cultura popolare.

APPROFONDIMENTO

Il Barocco in Europa

Il Seicento è un secolo europeo, e i suoi capolavori più noti al grande pubblico non sono italiani. In Spagna **Miguel de Cervantes** pubblica il *Don Chisciotte* (1605 e 1615), parodia dei romanzi cavallereschi e insieme primo grande romanzo moderno; **Pedro Calderón de la Barca** scrive *La vita è sogno*, dramma sull'illusione e sulla libertà; Luis de Góngora porta all'estremo una poesia difficile e preziosa, il *culteranismo*, vicina al marinismo. In Inghilterra **William Shakespeare** (1564–1616) attraversa con il suo teatro il passaggio dal Rinascimento al Barocco, e i poeti detti «metafisici» costruiscono concetti arditi come quelli italiani. In Francia, a metà del secolo, i salotti di Parigi, la città che aveva onorato Marino, conobbero una moda di linguaggio raffinato, il *preziosismo*. Il gusto della metafora, della scena e della meraviglia attraversa tutto il continente.

3.5 La lingua: l'Accademia della Crusca e il *Vocabolario*

3.5.1 Dove eravamo rimasti

Nel volume precedente hai seguito la **questione della lingua** del Cinquecento: le prime grammatiche a stampa, come le *Regole* di Giovan Francesco Fortunio (1516); la proposta di Pietro Bembo, che nelle *Prose della volgar lingua* (1525) aveva indicato come modelli Petrarca per la poesia e Boccaccio per la prosa; le alternative della lingua cortigiana, comune alle corti italiane, e del fiorentino vivo. La soluzione di Bembo aveva vinto: alla fine del secolo si scriveva, in tutta Italia, una lingua letteraria fondata sul fiorentino del Trecento. Mancava però uno strumento che la rendesse consultabile da tutti, parola per parola: un vocabolario. Lo costruirà, a Firenze, un'accademia nata quasi per gioco (Figura 3.5).

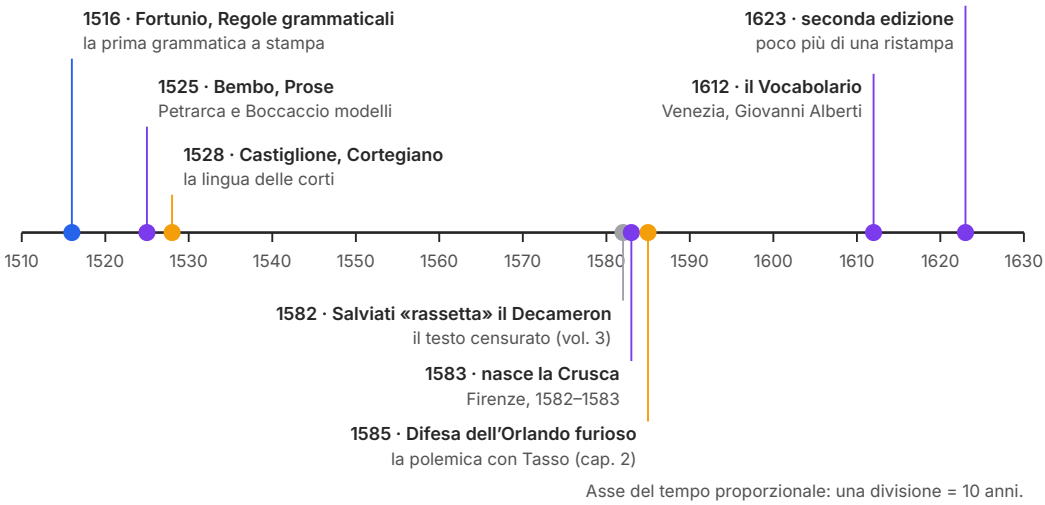


Figura 3.5 La questione della lingua dalle prime grammatiche al *Vocabolario* della Crusca, 1516–1623. Le tappe dal 1516 al 1528 sono quelle studiate in *Italiano 3*; dal 1582 in poi, quelle di questo volume.

3.5.2 Dalla brigata dei Crusconi all'Accademia

Qualche anno prima del 1582 alcuni letterati fiorentini, tra cui il commediografo Anton Francesco Grazzini detto il Lasca, si riunivano in allegria e si facevano chiamare la «brigata dei Crusconi». Le loro conversazioni scherzose si chiamavano *cruscate*: discorsi di poco conto, appunto «crusca», lo scarto del grano. Il loro bersaglio era la pedanteria dell'Accademia fiorentina, protetta dai Medici e dedita a lezioni solenni. Tutto cambiò quando, nell'ottobre del 1582, si unì al gruppo **Leonardo Salviati** (1540–1589), filologo e grande conoscitore del Trecento. Sotto la sua guida, tra il 1582 e il 1583, la brigata diventò l'**Accademia della Crusca**, con uno scopo serissimo: distinguere, nella lingua, la parte buona da quella cattiva.

Il nome scherzoso fu conservato, ma ricevette un nuovo significato. Come si separa la farina dalla crusca, così gli accademici avrebbero separato le parole e le forme degne da quelle da scartare. L'emblema dell'Accademia divenne il **frullone** (o buratto), la macchina che nei mulini setaccia la farina; il motto, «Il più bel fior ne coglie», adatta un verso di Petrarca («e 'l più bel fior ne colse», *Rvf* 73, 36), giocando sul doppio senso di *fior*: il fiore e il fior di farina, la parte migliore. Ogni socio ricevette un soprannome legato al pane e alla farina (Salviati era l'*Infarinato*) e una pala con la propria impresa: sono le pale che vedemmo all'inizio del capitolo.

Salviati era un fiorentino convinto. Rispetto a Bembo, che aveva limitato i modelli a due autori sommi, allargava il canone a tutti gli scrittori fiorentini del Trecento, anche i minori e gli anonimi, purché di quel secolo d'oro della lingua; e apprezzava l'uso vivo di Firenze quando concordava con gli antichi. Aveva curato nel 1582 la nuova edizione «rassettata», cioè corretta

secondo le richieste della censura, del *Decameron*, di cui hai letto in *Italiano 3*, e aveva scritto gli *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone* (1584–1586). E con lo stesso rigore fiorentino attaccò, nella *Difesa dell'Orlando furioso* (1585), la lingua e lo stile della *Gerusalemme liberata*: è la polemica che hai seguito nel Capitolo 2.

3.5.3 Il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612)

Il lavoro sul vocabolario cominciò intorno al 1590, dopo la morte di Salviati, e durò più di vent'anni. Gli accademici si divisero gli autori e ne fecero lo **spoglio**: lessero sistematicamente le opere, annotando ogni parola con la frase in cui compariva e il luogo preciso. Usarono le edizioni a stampa, ma anche molti manoscritti posseduti dai soci, i cosiddetti «testi a penna». Il risultato uscì nel 1612 a Venezia, allora la capitale della stampa italiana, presso lo stampatore Giovanni Alberti, con il titolo *Vocabolario degli Accademici della Crusca*.

Il *Vocabolario* ha tre caratteri che spiegano insieme la sua forza e i suoi limiti.

1. **È fondato sugli autori.** Ogni parola è giustificata da esempi tratti dagli scrittori, soprattutto dalle **Tre Corone** (Dante, Petrarca, Boccaccio) e dagli altri fiorentini del Trecento. Una parola senza esempi d'autore ha poche possibilità di entrare.
2. **È normativo.** Non descrive come parlano gli italiani, ma indica quali parole e quali forme *si devono* usare scrivendo bene. È, in questo senso, un **vocabolario normativo**, figlio diretto della scelta di Bembo.
3. **È ordinato e moderno nella tecnica.** Segue l'ordine alfabetico, dà definizioni brevi, distingue i significati, indica spesso la corrispondente parola latina; ogni citazione è accompagnata dal luogo da cui è tratta. Nessun dizionario italiano precedente era così ricco e affidabile.

ESEMPIO SVOLTO

Com'è costruita una voce della Crusca

Ogni voce, o articolo, segue uno schema fisso (Figura 3.6). Apre il **lemma**, la parola in maiuscolo; segue una definizione breve, talvolta un sinonimo; poi, spesso, la parola latina corrispondente («Lat. flos»), che serve a chiarire il senso a un lettore colto, abituato a pensare in latino. Vengono quindi gli esempi: il nome dell'autore abbreviato, l'opera e il luogo («Dant. Inf. 2»), e la citazione. Se la parola ha anche significati derivati o figurati, ognuno è introdotto da un paragrafo (§) con i suoi esempi. Nella voce modello della figura, il senso figurato di *fiore*, «la parte migliore», è proprio quello che spiega il motto dell'Accademia.

FIORE. La parte della pianta che precede il frutto, vaga di colori e d’odore.
Lat. flos.

Dant. Inf. 2. *Quali fioretti dal notturno gelo / Chinati e chiusi…*

§ I. Per metaf. La parte migliore e più scelta di qualunque cosa.

Petr. Rvf 73. *…cose cercando, e ’l più bel fior ne colse.*

lemma	la parola, in maiuscolo
definizione	breve, a volte con un sinonimo
Lat.	la parola latina corrispondente
Dant. · Petr. · Bocc.	esempi delle Tre Corone, con il luogo citato
§	i significati derivati e figurati

Voce costruita dalla redazione sullo schema del 1612 (non è un facsimile).

Figura 3.6 Una voce modello costruita dalla redazione sullo schema del *Vocabolario* del 1612 (non è la riproduzione di una voce reale). Le due citazioni sono verificate: *Inferno* II 127 e Petrarca, *Rvf* 73, 36.

ERRORE FREQUENTE

«Il primo vocabolario»: con quale precisione?

Si legge spesso che il *Vocabolario* della Crusca è «il primo dizionario della lingua italiana». È un’affermazione da maneggiare con cura. Nel Cinquecento erano già usciti lessici e repertori del volgare, come *La fabrica del mondo* di Francesco Alunno (1548), costruita sulle parole di Dante, Petrarca e Boccaccio; e in Spagna il dizionario della lingua castigliana di Sebastián de Covarrubias era uscito nel 1611, un anno prima. La formula corretta è un’altra: il *Vocabolario* del 1612 è il primo grande dizionario dell’italiano fondato su uno spoglio sistematico degli autori, e uno dei primi grandi dizionari monolingui di una lingua moderna in Europa.

3.5.4 Critiche, nuove edizioni, influenza

Il successo fu immediato, e così le critiche. Nello stesso 1612 il professore padovano Paolo Beni pubblicò l’*Anticrusca*, in cui accusava gli accademici di aver chiuso la lingua dentro le mura di Firenze e dentro il Trecento, preferendo autori minori e oscuri a scrittori moderni come Tasso, che nel *Vocabolario* non compariva affatto. Era un’obiezione seria. Il *Vocabolario*, infatti, conteneva molte parole antiche ormai uscite dall’uso, e pochissime parole tecniche e scientifiche: proprio mentre Galileo scriveva in italiano di ottica e di meccanica (Capitolo 4), il dizionario della lingua ignorava quasi del tutto quel lessico.

Gli accademici risposero lentamente, con le edizioni successive (Tabella 3.5). La seconda (1623) fu poco più di una ristampa; la terza (1691), in tre volumi, accolse anche autori del Cin-

quecento, tra cui finalmente Tasso (vi lavorò anche lo scienziato Francesco Redi, che incontrerai nel Capitolo 4), e distinse con una sigla le parole antiche da conservare solo per capire i vecchi testi; la quarta, in sei volumi (1729–1738), crebbe ancora. Intanto il modello della Crusca fu studiato in tutta Europa: l'*Académie française*, fondata a Parigi nel 1635 dal cardinale Richelieu, si diede tra i suoi compiti quello di un dizionario, uscito nel 1694, e per questo progetto il *Vocabolario* italiano fu un modello di riferimento.

Tabella 3.5 Le prime quattro edizioni del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*.

Edizione	Luogo e anno	Novità principali
prima	Venezia, 1612	spoglio degli autori fiorentini del Trecento; ordine alfabetico; esempi con il luogo
seconda	Venezia, 1623	poco più di una ristampa, con correzioni e nuove voci
terza	Firenze, 1691 (3 voll.)	entrano autori del Cinquecento, tra cui Tasso; le voci antiche sono segnalate come tali
quarta	Firenze, 1729–1738 (6 voll.)	ampliamento generale delle voci e degli esempi

Il *Vocabolario* diede all'Italia divisa una lingua scritta comune e uno strumento per impararla; ma la fissò su un modello antico, letterario e fiorentino. Il dibattito che ne nacque attraverserà i due secoli successivi: nel Settecento gli illuministi del *Caffè* dichiareranno ironicamente la loro «rinunzia» al *Vocabolario* della Crusca (Capitolo 8); all'inizio dell'Ottocento i puristi lo ristamperanno come un testo sacro e Vincenzo Monti ne proporrà la correzione (Capitolo 14); e Manzoni, cercando una lingua viva per tutta la nazione, guarderà di nuovo a Firenze, ma al fiorentino parlato dalle persone colte (Capitolo 15).

IN SINTESI

Il Seicento in quattro parole

- **Meraviglia**: il fine della poesia secondo Marino; nasce dalla sorpresa.
- **Concetto**: l'accostamento ingegnoso tra realtà lontane, quasi sempre una metafora (Tesauro, sulle orme di Aristotele).
- **Accademia**: il luogo della cultura del secolo, tra gioco e studio, letteratura e scienza.
- **Vocabolario**: lo strumento con cui la Crusca, nel 1612, fissa la lingua scritta sul fiorentino degli autori del Trecento.

SINTESI

- Il Seicento italiano è un secolo di **contrasti**: dominio spagnolo, guerra dei Trent'anni, crisi economica e peste del 1630, ma anche grandi cantieri artistici, il melodramma, i teatri pubblici e la nuova scienza.
- La cultura del secolo vive nelle **accademie** (Crusca, Gelati, Umoristi, Lincei, Incogniti, Cimento…), con soprannomi, imprese e un pubblico che ascolta e giudica.
- **Barocco** è un'etichetta posteriore, di etimologia incerta (la perla irregolare o il sillogismo *baroco*); la «decadenza» del Seicento è un giudizio della critica ottocentesca, non un fatto.
- La poetica barocca punta sulla **meraviglia**, ottenuta con il **concetto**; Tesauro, nel *Cannocchiale aristotelico* (1654), fonda la teoria della metafora sulla *Retorica* e sulla *Poetica* di Aristotele.
- **Giovan Battista Marino** (Napoli 1569 – Napoli 1625) vive tra Napoli, Roma, Torino e Parigi; scrive *La Lira*, la *Galeria* (poesia sulle opere d'arte, cioè ecfrasi) e l'*Adone*.
- In «Onde dorate» una donna che si pettina diventa un viaggio per mare e un «ricco naufragio»: una **metafora continuata** costruita con i materiali di Petrarca presi alla lettera.
- L'*Adone* (Parigi 1623; 20 canti, 5.123 ottave) dilata la favola di Ovidio con infinite **digressioni**; il proemio invoca Venere imitando Lucrezio; è un «poema di pace» opposto alla *Liberata*, messo all'Indice nel 1627.
- I **marinisti** applicano il concetto a oggetti, difetti e soprattutto al tempo e alla morte (Ciro di Pers, «L'orologio da ruote», che riprende un pensiero di Seneca).
- **Chiabrera** rappresenta la linea classicista: imita Pindaro e Anacreonte e rinnova i metri con la **canzonetta**.
- Il **poema eroicomico** (Tassoni, *La secchia rapita*, 1622) racconta una materia meschina con lo stile dell'epica; Basile, nel *Cunto de li cunti* (1634–1636), scrive in napoletano la prima grande raccolta europea di fiabe d'autore.
- L'**Accademia della Crusca** (Firenze, 1582–1583), guidata da Leonardo Salviati, sceglie come modello il fiorentino degli autori del Trecento; l'emblema è il **frullone**.
- Il **Vocabolario degli Accademici della Crusca** (Venezia, 1612) è normativo, fondato sullo spoglio degli autori, povero di lessico tecnico; criticato subito (Beni, *Anticrusca*), si apre agli autori moderni solo con la terza edizione (1691).

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Nel sonetto della *Murtoleide*, Marino afferma che il fine del poeta è la «meraviglia». Che cosa intende?
   - **A.** che la poesia deve insegnare la dottrina cristiana
   - **B.** che la poesia deve imitare fedelmente Petrarca
   - **C.** che la poesia deve descrivere la natura com'è
   - **D.** che la poesia deve stupire il lettore con invenzioni inattese

2. ● Che cos'era un'«impresa» per un accademico del Seicento?
   - **A.** un'immagine con un motto breve, che formava un piccolo enigma sul suo carattere
   - **B.** un'opera teatrale scritta per l'inaugurazione dell'accademia
   - **C.** la quota annuale che ogni socio doveva versare
   - **D.** il viaggio di studio che ogni socio doveva compiere

3. ●● Nella *Poetica* Aristotele chiama la vecchiaia «la sera della vita». Di quale tipo di metafora si tratta?
   - **A.** dal genere alla specie
   - **B.** per analogia
   - **C.** dalla specie al genere
   - **D.** dalla specie alla specie

4. ●● Perché il trattato di Tesauro si intitola *Il cannocchiale aristotelico*?
   - **A.** perché descrive gli strumenti di Galileo per i lettori di Aristotele
   - **B.** perché fu scritto per confutare il copernicanesimo
   - **C.** perché, come il cannocchiale, la metafora mostra rapporti mai visti, e la teoria parte da Aristotele
   - **D.** perché Tesauro fu allievo di Galileo all'Accademia dei Lincei

5. ●● In che cosa l'*Adone* rovescia l'impianto della *Gerusalemme liberata*?
   - **A.** racconta un fatto storico invece di un mito
   - **B.** sostituisce la guerra e l'unità dell'azione con l'amore, il piacere e le digressioni
   - **C.** abbandona l'ottava per l'endecasillabo sciolto
   - **D.** ha un protagonista che vince le proprie passioni

6. ●● Quale tratto distingue la linea di Chiabrera da quella di Marino?
   - **A.** l'uso del dialetto genovese
   - **B.** il rifiuto di ogni modello antico
   - **C.** il rinnovamento dei metri sul modello dei lirici greci invece del concetto
   - **D.** la scelta della prosa al posto della poesia

7. ●●● Il motto della Crusca, «Il più bel fior ne coglie», è efficace perché:
   - **A.** riprende un verso di Petrarca e gioca sul doppio senso di «fiore» come fior di farina, la parte migliore
   - **B.** cita un proverbio contadino toscano registrato nel *Vocabolario*
   - **C.** traduce il motto latino dell'Accademia fiorentina
   - **D.** allude al giglio, simbolo di Firenze

8. ●●● Quale critica mosse Paolo Beni al *Vocabolario* del 1612?
   - **A.** che era scritto in latino e non in volgare
   - **B.** che aveva chiuso la lingua dentro Firenze e il Trecento, escludendo scrittori moderni come Tasso
   - **C.** che conteneva troppe parole tecniche e scientifiche
   - **D.** che non citava mai le opere di Dante

Comprensione e parafrasi

9. ● Fai la parafrasi della prima quartina di «Onde dorate» (vv. 1–4), sciogliendo ogni metafora tra parentesi quadre.

10. ● Spiega il significato di *errori* (v. 4) e di *rubelli* (v. 8) in «Onde dorate». Perché la prima parola funziona in due sensi?

11. ●● Fai la parafrasi della seconda ottava del proemio dell'*Adone* (I 2), spiegando chi sono Giano, il Furore e «lo Dio de l'armi».

12. ●● Nella prima ottava dell'*Adone*, che cosa significano «la più benigna e mansueta sfera» e la stella che «de la notte e del giorno è messaggiera»?

13. ●● Fai la parafrasi della prima quartina dell'«Orologio da ruote» e spiega che cosa sono le «fosche note».

14. ●●● Riscrivi in italiano di oggi l'ottava I 1 della *Secchia rapita*, spiegando i nomi «Petroni» e «Gemignani» e la parola *aio*.

Analisi del testo

15. ● Elenca in due colonne («parola del testo» e «cosa indica») tutte le metafore marine di «Onde dorate».

16. ● Scrivi lo schema delle rime dell'«Orologio da ruote» e spiega quale effetto sonoro producono le rime delle terzine.

17. ●● Esegui il computo sillabico del v. 7 di «Onde dorate» («l'òr de le rotte fila Amor cogliea»), segnando le sinalefi e gli accenti principali.

18. ●● Scrivi lo schema delle rime della prima ottava dell'*Adone* ed esegui il computo del primo verso («Io chiamo te, per cui si volge e move»).

19. ●● Individua nell'*Adone* I 1 l'anafora e nell'*Adone* I 2 l'ossimoro. Quale programma del poema esprimono?

20. ●● Nell'«Orologio da ruote» l'orologio cambia identità in ogni strofa. Ricostruisci le quattro metafore (scrittore, voce, strumento di guerra, chi bussa) e il senso che le unisce.

21. ●●● Spiega il doppio valore di «diamante» nell'ultimo verso di «Onde dorate» e perché la chiusa trasforma il dolore in un paradosso.

22. ●●● Nell'ottava I 1 della *Secchia rapita*, mostra con almeno tre esempi il passaggio dal registro alto al registro basso.

Contestualizzare e collegare

23. ●● Confronta la seconda ottava del proemio dell'*Adone* con il proemio del *De rerum natura* di Lucrezio (Tabella 3.2): che cosa riprende Marino, e che cosa cambia nello scopo dell'invocazione?

24. ●● Confronta la sentenza «sempre si more» di Ciro di Pers con il passo di Seneca (*Lettere a Lucilio* 24, 20) citato nel capitolo. Quale immagine antica sostituisce il poeta barocco, e perché proprio quella?

25. ●● Spiega perché il poema eroicomico ha un antenato greco nella *Batracomiomachia* e in che cosa il suo meccanismo coincide con quello della *Secchia rapita*.

26. ●●● La pittura di Caravaggio, la scultura di Bernini e la poesia di Marino cercano, ciascuna con i suoi mezzi, la meraviglia. Scegli un'opera d'arte studiata in Storia dell'arte e mostra in che cosa il suo effetto somiglia a quello di un concetto.

Scrivere

27. ●● Scrivi un breve commento (10–15 righe) a «Onde dorate», mettendo in rilievo il rapporto con Petrarca.

28. ●● Scrivi un concetto barocco di tua invenzione (un sonetto, una quartina o un breve testo in prosa) su un oggetto quotidiano di oggi, il telefono o lo schermo, sviluppando una metafora continuata. Poi spiega in tre righe il legame nascosto che hai sfruttato.

29. ●●● «Il Seicento fu un secolo di decadenza.» Scrivi un testo argomentativo di circa 20 righe in cui discuti questo giudizio, distinguendo tra il fatto storico e la valutazione critica.

Verso la verifica

30. ●● Rileggi l'ottava I 3 dell'*Adone* («Dettami tu del Giovinetto amato …»). **a)** Fanne la parafrasi. **b)** Individua il gioco fonico del v. 4. **c)** Trova l'ossimoro del v. 6. **d)** Spiega il doppio significato dei «Cigni» dell'ultimo verso.

31. ●●● Rileggi la seconda quartina dell'«Orologio da ruote» (vv. 5–8). **a)** Fanne la parafrasi. **b)** Individua la sineddoche o metonimia contenuta nell'espressione «voce di bronzo». **c)** Indica le rime e lo schema della quartina. **d)** In 5 righe, spiega perché il concetto dell'orologio è tipico della sensibilità barocca.

PER APPROFONDIRE

- [FER] Per il quadro del Seicento, Marino e il marinismo, Chiabrera, Tassoni e Basile nella storia della letteratura italiana.
- [MIG] Per l'Accademia della Crusca, il *Vocabolario* del 1612 e la lingua del Seicento.
- [BEL] Per il sonetto, l'ottava e le forme brevi della canzonetta.
- [GER] Da rileggere accanto all'*Adone*: il giardino di Armida (canti XV–XVI), dove l'amore e il piacere sono, per Tasso, una deviazione dal dovere.

Glossario del capitolo

Accademia
Associazione di letterati, nobili e studiosi che si riuniscono per leggere, discutere e organizzare feste; nel Seicento è il luogo principale della vita culturale.

Analogia (metafora per)
Metafora fondata su una proporzione a quattro termini (A sta a B come C sta a D): «la sera della vita» per la vecchiaia.

Barocco
Lo stile dominante in Europa tra la fine del Cinquecento e la fine del Seicento; etichetta posteriore, in origine spregiativa, di etimologia incerta.

Concettismo
La tecnica poetica fondata sull'uso sistematico del concetto.

Concetto
Accostamento ingegnoso tra realtà lontane, di solito una metafora, costruito per stupire e da decifrare come un enigma.

Ecfrasi
Descrizione in parole di un'opera d'arte, reale o immaginaria; dal greco, «descrizione».

Fiaba d'autore
Racconto fiabesco di origine popolare riscritto da uno scrittore con stile personale, come nel *Cunto de li cunti* di Basile.

Frullone
Macchina che separa la farina dalla crusca; emblema dell'Accademia della Crusca.

Impresa
Immagine accompagnata da un motto breve, che insieme esprimono in forma enigmatica il carattere o il proposito di chi la sceglie.

Ingegno
Per i teorici del Barocco, la facoltà della mente che scopre somiglianze nascoste tra le cose e crea le metafore.

Lemma
La parola che apre una voce di vocabolario, di cui la voce dà definizione ed esempi.

Marinisti
I poeti del Seicento che imitarono la maniera di Marino.

Meraviglia
Lo stupore del lettore davanti a un'invenzione inattesa; per Marino, il fine della poesia.

Metafora continuata
Metafora prolungata per un intero testo, in cui ogni elemento del campo di partenza corrisponde a un elemento del campo di arrivo.

Poema eroicomico
Poema che racconta una vicenda bassa o ridicola con lo stile e le forme dell'epica, ottenendo un effetto comico.

Spoglio
Lettura sistematica di un testo per schedarne le parole con gli esempi e il luogo in cui compaiono.

Vocabolario normativo
Dizionario che indica quali parole e forme si devono usare, non soltanto quali si usano.

Soluzioni

1. D. La meraviglia è lo stupore del lettore davanti a un'invenzione inattesa; il sonetto è ironico, ma la frase esprime la poetica di Marino.

2. A. L'impresa univa un'immagine e un motto in un piccolo enigma; le pale della Crusca sono imprese.

3. B. Vecchiaia : vita = sera : giorno; è una proporzione a quattro termini, cioè una metafora per analogia.

4. C. Il cannocchiale fa vedere cose mai viste, come la metafora fa vedere rapporti mai visti; la teoria parte dalla *Retorica* di Aristotele.

5. B. L'*Adone* canta l'amore e il piacere, con una trama minima e innumerevoli digressioni: un «poema di pace».

6. C. Chiabrera cerca il nuovo nei metri e nei modelli greci (Pindaro, Anacreonte), non nell'accumulo dei concetti.

7. A. Il motto adatta *Rvf* 73, 36 («e 'l più bel fior ne colse») e gioca su *fiore* come fior di farina, la parte migliore.

8. B. Beni rimproverò alla Crusca il fiorentinismo arcaico e l'esclusione dei moderni, Tasso compreso.

9. Un giorno una piccola nave d'avorio [il pettine] solcava onde d'oro, e le onde erano capelli; una mano, bianca anch'essa come l'avorio, la guidava avanti e indietro tra queste preziose ciocche, in cui il pettine «va errando».

10. *Errori* è un latinismo (*errare*, «vagare»): indica i giri e le deviazioni della navicella tra le ciocche, cioè il movimento del pettine; ma nella lirica d'amore *errore* è anche lo smarrimento dell'amante, e così la parola prepara il naufragio finale. *Rubelli* è la forma antica di «ribelli»: coloro che resistono ad Amore, che li incatenerà con i capelli strappati.

11. Tu sola puoi concedere agli uomini, sulla terra, il riposo sereno di una condizione di pace. Per te Giano, placato, chiude il suo tempio [a Roma le porte del tempio di Giano si chiudevano in tempo di pace], e il Furore, addolcito, frena l'ira; perché il dio delle armi e della guerra, Marte, spesso giace languendo come tuo prigioniero nel tuo grembo, e combatte in pace con armi di gioia e di piacere, e il letto è il suo campo di battaglia (lo *steccato*, il recinto dei duelli).

12. La «sfera» è il cielo di Venere, il terzo dell'astronomia tolemaica, che la dea fa girare: è detta «benigna e mansueta» perché da esso, secondo l'astrologia, discendono influssi d'amore e di dolcezza. La stella è il pianeta Venere, visibile come *Lucifero* all'alba e come *Espero* al tramonto: perciò annuncia il giorno e la notte.

13. Un nobile congegno di ruote dentate fa a pezzi il giorno e lo divide in ore, e porta scritto all'esterno, con segni scuri, per chi li sa leggere: «si muore di continuo». Le «fosche note» sono i numeri e i segni del quadrante, scuri sul fondo chiaro; letti da chi sa interpretarli, dicono che ogni ora passata è vita perduta.

14. Vorrei cantare quell'ira memorabile che una povera e misera secchia di legno, portata via dai Modenesi ai Bolognesi, accese un tempo nei feroci cuori umani. Apollo, che mi fai girare nella mente la guerra terribile e le vicende bizzarre, tu che sai fare poesia, fammi da precettore e tienimi per le maniche della tonaca. I «Petroni» sono i Bolognesi, devoti di san Petronio, e i «Gemignani» i Modenesi, devoti di san Geminiano; l'*aio* è il precettore che educa e accompagna i ragazzi.

15. onde dorate → capelli biondi; navicella d'avorio → pettine; man pur d'avorio → mano bianca della donna; errori → giri del pettine tra le ciocche; flutti tremolanti → capelli mossi; drittissimo solco → la riga; rotte fila d'oro → capelli strappati; catene → legami d'amore; aureo mar procelloso → chioma agitata; naufragio → innamoramento e «morte»

d'amore; scoglio di diamante → la donna, preziosa e dura; golfo d'oro → la chioma che inghiotte l'amante.

16. ABAB ABAB CDC DCD (rote/ore/note/more; percuote/core/puote/tenore; pace/tromba/vorace; rimbomba/fugace/tomba). Le rime *tromba, rimbomba, tomba*, con il nesso nasale-labiale *-mb-* e la vocale cupa *o*, imitano il colpo della campana e legano il suono dell'orologio alla tomba.

17. l'òr (1) de (2) le (3) rot (4) te (5) fi (6) la‿A (7) mor (8) co (9) glie (10) a (11): sinalefe tra *fila* e *Amor*; *cogliea* si divide co-glie-a, con *gl* + *i* che forma una sola sillaba con *e*. Accenti principali sulla 1ª (*òr*), 4ª, 6ª, 8ª e 10ª: endecasillabo piano, con accento di 4ª e di 6ª.

18. ABABABCC (move/sfera/Giove/Cithera/piove/messaggiera/fecondo/mondo). Computo: Io (1, con sineresi) chia (2) mo (3) te (4) per (5) cui (6) si (7) vol (8) ge‿e (9) mo (10) ve (11); sinalefe tra *volge* ed *e*; accenti sulla 2ª, 4ª, 8ª e 10ª: endecasillabo a minore.

19. Anafora: *te* all'inizio dei vv. 5 e 7 (dopo «Io chiamo te» del v. 1), che concentra l'attenzione sulla dea come in un inno. Ossimoro: «guerreggia in pace» (I 2, 8), con le «armi di gioia e di diletto»: il lessico della guerra passa all'amore. Esprimono il programma di un poema che invoca Venere al posto della Musa e canta l'amore al posto della guerra.

20. Prima quartina: l'orologio è uno scrittore, che sul quadrante scrive «sempre si more»; seconda: è una voce, la «voce di bronzo» del destino; prima terzina: è uno strumento di guerra («timpano e tromba») che sfida il poeta contro il tempo; seconda terzina: è qualcuno che bussa alla tomba perché si apra. Il senso comune è che ogni attimo misurato è un passo verso la morte: l'orologio non segna il tempo, lo consuma.

21. Il diamante è prezioso, come l'oro del golfo, e insieme duro: indica la bellezza della donna e la sua resistenza all'amore, lo «scoglio» su cui l'amante si infrange. La chiusa trasforma il naufragio, cioè il dolore e la morte d'amore, in un motivo di vanto («Ricco naufragio»): il lettore è invitato ad ammirare l'ingegno del paradosso più che a commuoversi.

22. Registro alto: «Vorrei cantar» (formula proemiale epica), «memorando sdegno» (l'ira di Achille), «fieri petti umani», l'invocazione a Febo, «orribil guerra». Registro basso: «infelice e vil Secchia di legno»; i santi patroni al posto dei popoli («Petroni», «Gemignani»); Febo trasformato in *aio* che tiene il poeta «per le maniche del saio». Il contrasto tra i due registri produce il comico.

23. *Traccia*: Marino riprende da Lucrezio l'idea che Venere sola possa dare la pace ai mortali, l'immagine di Marte vinto che giace nel suo grembo, persino l'avverbio «spesso». Ma in Lucrezio la pace è richiesta per Roma e per il lavoro del poeta-filosofo che deve spiegare la natura; in Marino è la condizione del piacere e diventa un concetto («guerreggia in pace», il letto come «steccato»). L'imitazione mostra la fonte e la piega a un fine nuovo, il diletto.

24. *Traccia*: Seneca afferma che moriamo ogni giorno, perché ogni giorno perdiamo una parte di vita, e usa l'immagine della clessidra, svuotata da tutte le gocce cadute e non solo dall'ultima. Ciro di Pers sostituisce la clessidra con l'orologio meccanico a ruote dentate, un oggetto moderno e prezioso del suo tempo: il concetto nasce proprio dal contrasto tra la macchina, frutto della tecnica, e la verità antica che essa ripete a ogni rintocco.

25. *Traccia*: la *Batracomiomachia*, attribuita nell'antichità a Omero, racconta con lo stile dell'*Iliade* (discorsi, assemblea degli dèi, duelli) una guerra tra rane e topi nata da un incidente banale. Come Tassoni, applica i mezzi più alti dell'epica a una materia minuscola; nella *Secchia* il pretesto è una secchia di legno e gli dèi dell'Olimpo si dividono tra Modena e Bologna.

26. *Traccia*: per esempio, la luce di Caravaggio che fa emergere dal buio volti presi dalla strada (sacro e quotidiano accostati), oppure il marmo di Bernini che sembra carne o il colonnato di San Pietro come due braccia. In tutti i casi c'è l'accostamento di due ordini lontani (pietra e carne, sacro e quotidiano, architettura e corpo) e uno stupore che nasce dal superamento dei limiti della materia, come nel concetto.

27. *Traccia*: situazione (la donna che si pettina) e metafora continuata del mare; il v. 1 che svela l'immagine; i materiali petrarcheschi (*Rvf* 90, le catene d'Amore, il naufragio) presi alla lettera; la chiusa paradossale del «ricco naufragio». Criteri: comprensione corretta, uso del lessico tecnico (metafora continuata, paradosso), citazioni brevi e pertinenti, confronto preciso con Petrarca.

28. *Traccia*: scegliere due campi lontani (per esempio lo schermo come finestra, specchio, prigione), sviluppare la metafora con coerenza in ogni dettaglio e chiudere con una sorpresa. Criteri: coerenza della metafora, distanza tra i campi, chiarezza della spiegazione del legame nascosto.

29. *Traccia*: distinguere i fatti (dominio spagnolo, crisi economica, peste, censura) dalla valutazione (la critica romantica e De Sanctis); mostrare che lo stesso secolo produce Galileo, Bernini, Borromini, Marino, il melodramma, il *Vocabolario*; concludere che «decadenza» è un giudizio storico, legato ai valori di chi lo formulò. Criteri: tesi chiara, distinzione fatto/giudizio, esempi pertinenti, conclusione coerente.

30. a) Dettami tu le avventure e le glorie alte e magnifiche del giovinetto amato: come visse dapprima con te, poi quale destino lo uccise e tinse l'erba del suo sangue. E insegnami tu a dire le pene, dolci e amare insieme, del tuo cuore ferito, e i dolci lamenti e il dolce pianto: e ottienimi tu il canto dei tuoi cigni. **b)** «l'estinse e tinse»: paronomasia (quasi rima interna) che lega la morte al colore del sangue. **c)** «pene dolcemente acerbe». **d)** I cigni tirano il carro di Venere (come in Ovidio, *Met.* X 708), ma sono anche simbolo dei poeti e del canto che precede la morte: Marino chiede ispirazione e tono del lamento funebre.

31. a) Mentre il martelletto batte sulla campana di metallo, mi risuona nel cuore una voce di morte; né si potrebbe esprimere meglio il corso crudele del destino che con una voce di bronzo. **b)** «voce di bronzo»: il materiale (il bronzo) per l'oggetto (la campana) e per il suo suono; è una metonimia della materia, che insieme suggerisce durezza e solennità. **c)** percuote/core/puote/tenore: ABAB, con le stesse rime della prima quartina (ABAB ABAB). **d)** *Traccia*: l'oggetto tecnico e quotidiano, l'accostamento di campi lontani (la macchina e la morte), l'ossessione del tempo che fugge, la meditazione religiosa sulla vanità; tutto affidato a una catena di metafore che il lettore deve sciogliere.