

d'interesse presso il pubblico, in fondo consueti, ma di cui l'Artale, *der Blutgierige Ritter*, si avvale con insistenza, quasi ossessivamente, al punto da indurci a credere che, mentre l'*Edipo* tesauriano — come è stato asserito a ragione — indaga i riti cruenti del potere ma anche il dramma dell'identità, psicologica e politica, il *Cordimarte* e la «tragedia di lieto fine» sembrano muovere un passo ulteriore e fare luogo, per una consapevolezza istintiva ma con una certa povertà di mezzi espressivi, a quanto di torbido e di irrisolto è depresso nella vita intima degli eroi, o degli uomini.

Il *Cordimarte*, per essere frutto tardivo della stagione romanzesca, ne eredita anche una saturazione linguistico-stilistica abile a intralciare la lettura, se non a disperderla dai fatti avventurosi ai meandri della sintassi e alle anomalie dei costrutti; con la prontezza che gli è congeniale, il Pieri annota che «questo spadaccino, coraggioso e si dice sanguinario [...], è come se scrivendo, soffrisse d'enfisema» (p. 250). Non sarebbe agevole documentare altrove con altrettanta efficacia un infortunio di tali proporzioni, di un linguaggio che, per essere magnifico, cresce su se stesso sottraendosi al comunicare e dando in aggravio alla macchina narrativa il proprio ritmo desultorio; anche in questo caso un breve referto, sul filo della crisi logico-sintattica, si rende opportuno: «Ma dall'altra parte Ormauro — nulla di ciò pensando, che a star vie più saldo in sella, quanto più furibonde scorgea le nemiche furie —, abbassando noderoso cerro, e speronando con disperata forza quell'animoso destriero: che sentendo chiamarsi da sì pungente toccata, diede a vedere con pronta gagliardia, e con ferocissimi movimenti, ch'eran troppo ingiusti quegli stimoli a quel fianco, che da per se stesso complice col suo debito» (libro I, p. 42). Nel romanzo artaliano, dunque, «quadruplicare le Furie, e duplicare i Marti» (*ibid.*) non si rivela mero espediente narrativo, quanto piuttosto legge operante ai diversi livelli costitutivi del testo, tecnica di mantenimento a sostegno di un organismo ormai spoglio di risorse inventive proprie.

ANGELO COLOMBO

*Lectura Marini*, a cura di FRANCESCO GUARDIANI, University of Toronto Press, Toronto 1989 (*Italian Studies*, 6). Un vol. di pp. 347.

Lo studio di Gianbattista Marino ha toccato oggi una fortuna tale da giustificare tentativi di sintesi, o meglio di messa a fuoco, delle di-

verse tendenze interpretative del suo capolavoro, l'*Adone*. In questo senso la raccolta di saggi *Lectura Marini*, curata da F. Guardiani per gli *Italian Studies dell'Università di Toronto* nasce proprio all'insegna della pluralità; si tratta di una lettura collettiva, aperta però a vari e possibili modi di intendere il poema. Pubblicata nel 1989, la raccolta rappresenta il più recente tentativo di fare i conti con il poeta della meraviglia, degli amori sensuali e imperfetti, della pace agognata dal tormentato spirito barocco.

Il primo saggio, *Oltre l'idillio*, di Alessandro Martini ha per oggetto il canto d'apertura del poema: *La fortuna*. Il Martini inizia la sua analisi dalla causa dell'innamoramento fra Venere e Adone, unici principi motori del canto, ponendo in evidenza quanto l'intento del Marino «d'ordir testura ingiuriosa agli anni» (ott.4) andasse al di là dei modesti poemetti in cui la favola di Adone, nel giro di un ventennio, era stata svolta dai suoi cinquecenteschi cultori, da Ludovico Dolce a Girolamo Parabosco. La catena di cause dell'innamoramento non copre comunque una notevole porzione del testo: quello che chiama in causa la Fortuna, ossia Adone che si mette in mare su invito di lei. La Fortuna, dice il Martini, è certo infida nei confronti di Adone e la questione del suo ruolo all'interno della narrazione potrebbe sembrare persino oziosa, se il canto a lei non si intitolasse e se essa non fosse doppiata da una tempesta che a sua volta può dirsi fortuna, la quale provoca un di per sé inutile dirottamento. È questo, come fa notare il Martini, un primo paradosso narrativo, parallelo all'ossimoro che fonda ogni materia amorosa e regge l'impianto patetico del poema.

Interessante per ricchezza di particolari e per l'analisi comparativa svolta tra l'*Adone* e altre opere è il saggio di Antonio Rossi dedicato al secondo canto del poema. Con minuzia ed attenzione, il Rossi percorre le tappe dell'innamoramento tra Adone, personaggio definito 'passivo', e Venere, al contrario pienamente attiva all'interno della vicenda. E da notare l'attenzione posta dal Rossi all'aspetto fonico del canto, di cui ricordiamo, per esempio, la riproduzione del gorgheggiare degli uccelli e dei suoni che provengono dai ruscelli e dalle aure attraverso nessi g gutturale + o - e - a - i oppure g palatale + a - e.

Il saggio di Ottavio Besomi *Amore e Psiche in intarsio* ha per oggetto il quarto canto del poema, tutto occupato dalla favola di Amore e Psiche, che lo stesso Amore racconta ad Adone per dimostrare che anche lui può essere soggetto all'innamoramento. Il Be-



somi pone a confronto il testo del Marino con quelli dei suoi modelli, Apuleio e Ercole Udine, proponendone una lettura parallela che lascia intendere come il Marino sia andato componendo il canto seguendo l'ordine del racconto fornito dai modelli e come li ricalchi nella sua organizzazione generale.

Il saggio di Vania de Maldè analizza il setto canto del poema, ponendo l'accento sul tema dell'iniziazione sensitiva e intellettuale di Adone, mediante l'espedito neo-ducen-tesco di una ricognizione del palazzo di Venere. L'autrice, inoltre, si preoccupa di fissare la data di composizione del canto e di fornirne alcune tra le numerose fonti.

Intenzione di Valeria Giannantonio, autrice del saggio dedicato al settimo canto dell'*Adone*, è una lettura, fondamentalmente tematica dello stesso, attenta a cogliere la realizzazione da parte del Marino di un percorso unitario suggerito sin dalle battute iniziali nei suoi principali motivi. Si mette in evidenza come tutto il canto ruoti intorno al nucleo centrale dell'esaltazione dell'armonia della natura e quindi dell'amore, concepito nella sua forza istintuale e come sostanziale attrazione dei sensi. Tale centralità è ribadita, sul piano lessicale, dal frequente uso di termini legati alla sfera semantica del suono.

Un'interessante analisi del nono canto è fornita da Guido Baldassarri, il quale pone in evidenza l'allegoria del canto se non altro per rilevarne la singolarità all'interno della sequenza del poema: l'unica a non recare tracce di una lettura 'moralizzata' e a offrire soltanto chiavi di decifrazione piuttosto precise delle molteplici allusioni alle ragioni dell'elogio e della committenza, delle polemiche letterarie e delle prospettive in senso lato 'storiografiche', in materia di poesia, dell'autore.

Antonio Vassalli, nel saggio *Falsirena in musica: un'altra redazione del soliloquio d'amore* sottolinea il momento d'arresto dell'andamento della narrazione, il soliloquio della maga malvagia Falsirena, che si interroga sulla natura del sentimento che la pervade e dell'emozione in lei suscitata dalla vista di Adone. Vassalli nota, a proposito di questo soliloquio, come i dubbi che assillano chi è toccato dalle pene amorose vengano analizzati al microscopio di una incalzante, iterata introspezione fra perplessità, inquietudine e deduzioni contrapposte con cui la donna prova a contrastare il sospetto di essersi innamorata.

Si tratta, rileva il Vassalli, di uno dei tradizionali vertici dell'azione verso cui gli autori dei poemi cavallereschi dirigevano i loro romanzi per fermare la corsa narrativa o spezzarne il ritmo descrittivo.

Dopo il saggio di Bruno Porcelli, *Il luogo della peripezia e gli antimodelli del Marino*, nel quale si osserva che certe tappe obbligate del percorso narrativo mariniano corrispondono, per caratteristiche e posizione, a tappe del percorso narrativo della *Gerusalemme Liberata*; Antonio Franceschetti analizza uno dei canti più lunghi dell'*Adone*, il quattordicesimo. L'autore rileva che il canto è facilmente divisibile in due nuclei fondamentali: le vicende di Adone caduto in mano a Malagorre e ai suoi briganti e il lungo racconto degli amori di Sidonio e Dorisbe. Malgrado ciò l'autore fa notare una certa qual unità del canto dovuta innanzitutto alla presenza costante del protagonista Adone e poi alla ricomparsa in vari ruoli di alcuni personaggi. Il Marino, dice Franceschetti, è riuscito a stabilire una quantità sufficiente di simmetrie, di antitesi e di corrispondenze tra i personaggi del canto tali da determinare una sostanziale unità e coesione all'interno del canto stesso.

Degno di nota è il contributo di Paolo Cerchi (*Il distacco e l'inutile rimedio*) che osserva come il canto diciassettesimo dell'*Adone* sia un esempio luminoso di vanificazione del racconto ottenuta assemblando tutta una serie di azioni contraddittorie e inconcluse che finiscono col vuotare il canto di ogni funzione veramente costruttiva limitandosi a ritrarre i protagonisti nel momento più alto della loro incapacità di controllare gli eventi. Il Cerchi trova una verifica di questa sua affermazione nel sistema delle analogie e dell'analogo/diverso: negli episodi principali del canto vengono esperiti elementi che hanno già avuto una funzione narrativa in altri episodi ma che ora va perduta.

Il canto della morte di Adone, il diciottesimo del poema, è oggetto di studio da parte di Francesco Guardiani, il quale suppone che si tratti del più antico o meglio di quello che deve essere stato meno soggetto a sostanziali rimaneggiamenti nel corso della più che ventennale laboriosa incubazione dell'*Adone*. Il Guardiani, inoltre, pone in luce un certo qual rapporto di similarità tra questo canto e l'ottavo e tra i due e il ventesimo.

Francesco Guardiani è anche autore dell'ultimo saggio del volume, dedicato a Marzio Pieri, riguardante il capitolo finale dell'*Adone: Gli Spettacoli*. Prima di passare ad una attenta e minuziosa analisi del canto, l'autore osserva come il tono della scrittura abbia assunto una compostezza aulica che mancava, o in ogni caso non era di tal grado, nei canti precedenti.

Il filo conduttore che unisce i venti saggi compresi in questa 'lettura' è il comune entu-

siasmo che dimostrano per l'opera del Marino gli autori, i quali attestano l'ormai avvenuta rivalutazione dello scrittore e la pluralità delle angolazioni da cui la sua opera maggiore può essere guardata offrendo un'operazione critica e, in senso lato, culturale tra le più significative e valide dei nostri tempi.

Laura Molina

Maria Antonietta Terzoli, *Il libro di Jacopo. Scrittura sacra nell'«Ortis»*, Salerno Editrice, Roma 1988. Un vol. di pp. 284.

L'intento di Maria Antonietta Terzoli, l'analisi della presenza della *Bibbia* nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, sembra paradossale rispetto alla consueta posizione della critica a proposito di Ugo Foscolo, normalmente inteso quasi soltanto in direzione 'laico-risorgimentale', secondo una chiave di lettura ispirata dallo stesso Foscolo.

Le 'fonti culturali' del poeta erano quindi state sempre individuate in «Virgilio e Dante, Alfieri e Petrarca, Goethe e Sterne», e naturalmente Ossian e Monti. Tuttavia la Terzoli sottolinea quanto siano importanti, nella formazione intellettuale, le esperienze e le conseguenze della fanciullezza e dell'adolescenza: sebbene Foscolo si sia dato in seguito un'identità greca classica, la sua lingua materna (in senso stretto) è il dialetto neogreco di Zante, usato dallo stesso Foscolo nelle lettere alla madre. La religione della madre è greco-ortodossa, come pure la formazione scolastica ricevuta dal giovane Niccolò Ugo nel Seminario di Spalato. Bisogna poi notare che la Sacra Scrittura è presente fisicamente lungo tutta la vita del poeta, dal suo *Piano di Studi* del 1796 in cui, programmando le proprie letture, inserisce al primo posto il Vangelo, al 1826, quando in una lettera ricorda, tra i pochi libri ancora in suo possesso, una *Bibbia* greca postillata.

La Terzoli afferma che senza prendere in considerazione questi 'fatti' culturali è impossibile capire la scelta di un 'alter ego' come Didimo Chierico autore, tra l'altro, di un'opera come l'*Ipercalisse*, in latino biblico. L'*Ortis* viene ad essere il testo ideale per capire questa componente dell'autore, a causa della sua stesura 'stratificata', prolungata nel tempo e che pertanto riflette gli sviluppi del pensiero di Foscolo.

La studiosa compie quindi un'accurata indagine sull'*Epistolario*, per rintracciare e comprendere i numerosissimi richiami testuali e le

riprese bibliche compiute da Foscolo, a volte parafrasate, ma più spesso direttamente in latino, e ne porta una ricca messa di esempi. L'*epistolario* si rivela inoltre fondamentale non soltanto perché l'autore, in generale, fornisce notizie su letture e studi (citando frequentemente, tra questi, la Scrittura), ma soprattutto perché rivela il proprio atteggiamento nei confronti della *Bibbia*. Non si tratta infatti di una adesione 'razionale' alla fede, bensì di un afflato sentimentale che Foscolo stesso definisce 'malinconia di *Bibbia*': le sue preferenze si rivolgono pertanto ai libri che più stimolano la meditazione sulla *vanitas*, come l'*Ecclesiaste* e *Giobbe*.

La Scrittura è quindi sentita da Foscolo, in generale, come fonte di riflessione e 'repertorio' di citazioni; tuttavia la Terzoli (nel capitolo *Il mito dei «primitivi scrittori»*) si sofferma su un altro aspetto, per cui la *Bibbia* diventa anche un esempio di scrittura, un modello di *inventio* nell'ambito della prosa, secondo una 'moda' di riscoperta degli antichi stimolata particolarmente dalla *Scienza nuova* di Vico. Foscolo manifesta il suo entusiasmo per Omero e Ossian, ma, come anche Alfieri nella *Vita* e Leopardi nello *Zibaldone*, introduce un parallelo tra Omero e i 'Profeti Ebrei'. Tuttavia per Foscolo non si tratta di riesumere la materia biblica, ma, come si è detto, di trovare un esempio di prosa.

L'«innesto» biblico in ambito profano non era sicuramente un fenomeno nuovo, ma Foscolo trovò esempio ed autorizzazione nel *Sentimental Journey* di Lawrence Sterne, tradotto con lo pseudonimo di Didimo Chierico nel 1813. Oltre ad esaminare il rapporto Foscolo-Didimo, l'autrice nota che il lavoro di traduzione del *Viaggio* (e il conseguente impegno nella ricerca delle allusioni scritturali che abbondavano nel testo di Sterne), si svolse contemporaneamente alla rielaborazione dell'*Ortis*.

La Terzoli non si sofferma molto su Didimo Chierico, ma osserva che la scelta di comporre un'opera come l'*Hypercalypseos liber singularis* non comporta solo il rimando all'*Apocalisse*, ma implica anche la scelta di Giovanni come modello di scrittura e soprattutto come esempio di testimone che riporta fedelmente ciò che ha visto (secondo l'ammoneimento dell'angelo in *Apoc.* 1 10-11 e 1 19) investendo di sacralità la propria opera e il proprio ruolo.

Il momento centrale del libro è il capitolo III, *Jacob alter Christus*, in cui la studiosa dimostra che Jacopo Ortis viene a costituirsi, attraverso l'acquisto di caratteristiche che lo differenziano da personaggi similari, in chia-