



OPERE
DI
GIAMBATTISTA MARINO

IV

OPERE DI GIAMBATTISTA MARINO
a cura di Marzio Pieri e Marco Albertazzi

PIANO DELL'OPERA

- 1) L'ADONE, a cura di M. Pieri, in 3 tomi.
- 2) LA LIRA, a cura di L. Salvarani, in 2 tomi.
- 3) LA GALERIA, a cura di M. Pieri e A. Ruffino.
- 4) LA SAMPOGNA, a cura di M. Pieri, L. Salvarani e A. Ruffino.
- 5) DICERIE SACRE, a cura di M. Pieri.
- 6) POEMETTI VARI, LA SFERZA, LETTERE SECONDO LE STAMPE SECENTESCHE, VITE DEL MARINO, a cura di M. Pieri e D. Varini.

GIAMBATTISTA MARINO

LA SAMPOGNA

CON LE EGLOGHE BOScarecCE

E UNA SCELTA DI IDILLII
CAPPONI - ARGOLI - PRETI - BUSENELLO

A CURA DI

Marzio Pieri
Alessandra Ruffino Luana Salvarani

AGGIUNTIVI I PAESAGGI D'ADONE
LA NASCITA DEL POETA DI TEATRO
DALLA PRATICA DEL BAROCCO D'USO
MUSICA E PROSODIA NELL'IDILLIO

CD-ROM
Nascita del Paesaggio



LA FINESTRA
TRENTO
MMV

TUTTI I DIRITTI SONO RISERVATI

Questo volume è realizzato con il contributo e nell'ambito del "PROGETTO ENRICO DA SUSÀ" coordinato dal Prof. Emanuele CONTE (progetto di ricerca PRIN-COFIN, bando 2004, durata biennale), sezione: "ORATORIA GIUDIZIARIA, RETORICA, PREDICAZIONE E POESIA NEL BAROCCO SETTENTRIONALE", a cura dell'Unità di ricerca dell'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA, DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELLA FORMAZIONE E DEL TERRITORIO, coordinata dal Prof. Marzio PIERI.

COPERTA: GIOVANNI TAMBURELLI

2005 © LA FINESTRA EDITRICE
piazza Grazioli, 12, 38015 Lavis (TN) - ITALIA
WWW.La-Finestra.com - Info@La-Finestra.com

MADE IN CEE

INDICE

<i>Paesaggi d'Adone</i> , di MARZIO PIERI	VII
<i>I paesaggi elusivi della Sampogna</i> , di ALESSANDRA RUFFINO	XXXV
<i>Musica e prosodia dell'idillio</i> , di LUANA SALVARANI	LV
<i>Nota metrica</i> (l. s.)	CIII
<i>Breve storia e nota al testo della Sampogna</i> , di MARZIO PIERI	CXXIX
I.	
LA SAMPOGNA	
<i>Tre lettere</i> (Achillini Preti Marino)	9
<i>Idillii favolosi</i>	29
<i>Idillii pastorali</i>	207
Codicillo: Erasmo, <i>Proci et puellae</i> , con versione a fronte	255
<i>I sospiri d'Ergasto</i>	287
Prima redazione	313
Ottave confluite nell'Adone	343
<i>Minima annotazione di servizio</i> (m.p.)	357
II.	
EGLOGHE BOScarecCE	417
APPENDICE:	
<i>Il Rapimento d'Europa e Il Testamento Amorofo</i> , col <i>Duello Amorofo</i>	469
III.	
BOLOGNA IN BAROCCO	
<i>Felsina in sylvis</i> , di MARZIO PIERI	491
Giovanni CAPPONI, <i>Egloghe boscherecce</i> , con una gavillazione capponiana	499
<i>La Salmace e altri idillii barocchi</i> (anastatica)	
ENSALADA	
<i>La capanna indiana. Scherzo filologico</i> , di m. p.	

I PAESAGGI ELUSIVI DELLA *SAMPOGNA*

DI
ALESSANDRA RUFFINO

I PAESAGGI ELUSIVI DELLA *SAMPOGNA*

ovvero

L'OCCHIO CHE ASCOLTA

Mettiamo in avviso i lettori in apertura, scorciando di netto il panorama sulla *Sampogna*: qui non si andrà alla ricerca di teatrini bucolici e di scenette arcadiche dove il divorzio tra vissuto e figura si consuma nell'improbabile speranza che torni l'età dell'oro. Qui si andrà alla ricerca delle trappole che il poeta tende ai suoi lettori. Non ci s'aspetti perciò d'attraversare oasi pastorali dove si reclamizzano le virtù dello stato di natura, solo perché il viaggio che ci attende si promette in forma di idilli. Marino promette sempre ciò che non darà. La sua poesia — insegnano i manuali — pretende la meraviglia. La meraviglia, certo, ma accettabile solo se la s'intenda come stupore dell'intelligenza, o una meraviglia più segreta.

Come nella *Galeria* è inutile cercare l'identificazione immaginabile, così nella *Sampogna* sarebbe inutile cercare il trionfo del paesaggio letterario. Che — semplicemente — non c'è. Non c'è non solo, come sarebbe naturale, nel suo senso pittoresco-cartolinistico — come messo in voga dagli Inglesi e dagli Illuministi nel Settecento, — ma non c'è nemmeno nella sua declinazione eroica alla Poussin, né in quella pittoresca di Salvator Rosa o in quella ferace e vitalistica di Gaspard Dughet.

A Marino la Natura interessa poco, gli interessa piuttosto il *farsi-d'altra-natura* («Piagni il tuo dolce figlio/ fatto d'altra natura./ Piagni del caro pegno/ la cangiata figura...»)¹, cioè quella facoltà di mutazione di cui sono capaci esseri e cose (ad ampio spettro: diciamo dai trasformismi degli uomini di corte alle favole di metamorfosi

¹ Cfr. *Atteone*, 149-152.

alla reversibilità d'una forma espressiva nell'altra). Lo aveva notato il Praz, quando, comparando Marino e Jan Brueghel, aveva scritto:

le cose sensuali si ostentano in tutto lo splendore della loro materia, diventan quasi specie mistiche, pur senza nulla perdere della loro terrestrità. È un'apoteosi di nature morte quella a cui il Brueghel e il Marino ci fanno assistere. L'uomo, in questo spettacolo di cose intese al servizio dei suoi cinque sensi, quasi scompare. Venere e Adone nei magici giardini del Marino passan come ombre; a Brueghel l'uomo interessava così poco, che egli affidò ad altri pittori l'esecuzione di quelle figure umane che l'avrebbero distolto dall'universo di oggetti in cui amava rifugiarsi.²

Lo spettacolo delle cose — diventate specie mistiche — accade secondo strategie di distribuzione e moltiplicazione: si svolge per composizione di masse di colore senza disegno, o rovesciandosi in cortine di parole, di suoni, fraseggiati in *crescendo* o in dei *pianissimo* (le parole di Atteone in punto di morte, ad esempio, che s'affievoliscono in settenari, fino all'ultimo respiro).³

Marino vede (vede?) la Natura da naturamortista e i suoi paesaggi sono arazzi,⁴ tappezzerie e ricami,⁵ e non solamente perché nel Seicento — malgrado le scoperte della scienza — resisteva una visione del cosmo *sub specie rhetorica* (per tutti i dotti e dovuti rinvii si riveda il Curtius) e l'esperienza diretta della natura era dunque ancora di là da venire (il santino del Petrarca-alpinista sul Mont Ventoux è un precedente un poco sopravvalutato). La questione è un'altra. È una questione di tecnica, cioè di sostanza: Marino accumula pezzi, secondo uno specifico metodo compositivo rimproveratogli da subito dallo Stigliani, che contestava, nell'*Adone*, l'esorbitante risultato d'una somma di piccole unità madrigalistiche. Mari-

² M. PRAZ, *Il giardino dei sensi*, Milano, Mondadori 1975, p. 400.

³ Cfr. *Atteone*, 804 sgg.

⁴ Cfr. *Europa*, 24-28: «Qui lungo i salsi flutti / Quasi di turco drappo aureo lauoro, / O serica testura/ d'Ethiopica tela, / Era trapunto in mille guise un prato».

⁵ Cfr. *La bruna pastorella*, 110-116: «Sediam colà, sotto quell'ombra opaca, / Doue il fiorito seno / Di quell'herboso prato,/ E la verde spalliera / Di quel cedro odorato/ Tapeti di natura, e dela selua/ Tapezzerie frondose, / Far ne potranno inun seggio, e cortina»; per il 'ricamo' vedi p.es. *Proserpina*, 677 sgg.: «Fregia il ricco pauese / Del bel pratel dipinto a più colori, / Di fiorami per terra,/ D di semplici rari, e d'herbe elette / Vn ricamo gentil, compôsto ad arte, / In cui groppi, e figure/ D'auiticchiati cori, / Caratteri, e scritte/ D'amorosi concetti».

no fa a pezzi. E se noi, della *Sampogna* o di qualunque altro suo scritto, volessimo — come lui non faceva — riordinare le tessere di cui disponiamo, potremmo ben archiviare un campionario comprensivo di tramonti⁶ e di ‘notturni’, d’immancabili aurore⁷ e di ‘marine’ (soprattutto nei sottogeneri spettacolosi di tempeste & naufragi)⁸ e perfino d’altri squisiti quadretti di stagione, tipo un’elaborata immagine di campagna al disgelo.⁹ Potremmo certo riempire le caselle di un nutrito catalogo, sì, e tuttavia, mancando il bersaglio, non avremmo per le mani se non i frantumi di uno «spettacolo violento», che ci mette di fronte a un mondo che non può esaurirsi:

Risguarda intanto, e taci,
 Ché qui tosto vedrai
 Spettacol violento,
 Che bench’a prima vista
 Potrà recar spauento,
 Sortirà poscia effetto
 Di gioia, e di diletto.¹⁰

L’ordine a mirar la violenza dello spettacolo di una natura stregata è impartito da Venere nell’idillio V della *Sampogna*, ma qui interessano soprattutto l’ingiunzione al silenzio e, più ancora, la cadenza di quel *poscia*, dietro il quale balena la promessa di un piacere conseguente all’orrore. Quel ‘dopo’, in pratica, è la chiave che dichiara la principale qualità della poesia mariniana: una poesia da misurarsi nella dimensione del tempo, e non dello spazio. Va misurata, cioè, nella dimensione della musica e della durata.

⁶ Cfr. *La bruna pastorella*, 460-475: «Già l’ombra dela terra / Si dilata pertutto; ecco dintorno / Vn denso humido velo/ La gran faccia del Cielo / Ricopre, e folta nebbia / Occupando le piagge, imbruna i colli. / Vedi la Luccioletta, / Fiaccola del contado/ E baleno volante, / Viua fauilla alata,/ Viua stella animata...»

⁷ Ma tutte ancora figurate in metafora preziosa, cfr. p.es. *Proserpina*, 397-406: «Già con altri nitriti / Fugauano le stelle/ I destrier’ di colui che’l dì conduce; / E da’ confini Eöi/ La lampa Orientale/ Vibraua già la sua rosata luce, / I cui raggi sereni / Quasi di foco e d’oro / Tremolanti baleni, / Ferial del vicin mar l’humido argento [...]»

⁸ Un magnifico naufragio si legge nell’*Adone*, nella lunga sequenza della morte di Leandro in *Adone*, XIX, 252-292, il soggetto è poi presente, attraverso un dipinto di Rubens, in *Galeria, Favole*, 19.

⁹ Cfr. *Europa*, 1-10: «In quella parte apunto / Del’anno giouinetto, / Che’l Sol con dolce e temperato raggio / Scioglie in liquida fuga ai pigri fiumi / Dai ceppi di christallo il piè d’argento [...]»

¹⁰ Cfr. *Proserpina*, 360-366.

La musica è il silenzio delle parole:¹¹ le partite mariniane, di fondo, si giocano sempre tra poesia e silenzio, ben più di quanto si giochino tra poesia e pittura o tra poesia e musica. Si spendono tutte, le scommesse mariniane, sulla soglia del dicibile e dell'ineffabile, ben più che su quella del figurabile. E allora — se proprio si volesse trovare un *pendant* dei paesaggi elusivi della *Sampogna*, questo non andrebbe tratto, che so, da Carracci, da Poussin o da qualche paesista fiammingo, ma andrebbe distillato da quelle immagini che intuiscono la convergenza tra i linguaggi senza parole della musica e del paesaggio (teniamo buona, una per tutte, l'icona del *Concerto campestre* di Tiziano ora a Londra),¹² che suggeriscono in emblema l'omologia di due linguaggi ineffabili.

La musica non si può dire, esattamente come il paesaggio. Un canto divino, perciò, come nell'idillio *Orfeo*, non potrà esser detto se non lanciando le parole in una liquida rincorsa col mare ondeggiante,¹³ un mare che — per sua parte — sospira, muove «cadenze meste», inanella «contrapunti», rinunciando al suo stato di elemento naturale, per risolversi in questioni di pause, intervalli e — in breve — in una pura questione di tempi.

Alla sua nascita storica in pittura, invece, il paesaggio — che con la *Fuga in Egitto* di Annibale Carracci,¹⁴ guadagnò l'indipendenza — era la scoperta d'uno spazio esterno che, attraverso l'esercizio d'una messa a distanza, poteva pur divenire strumento di diletto. Proprio grazie a una presa di distanza (che era in qualche modo una neutralizzazione) il rapporto tra uomo e natura poteva così essere pro-

¹¹ V. JANKÉLÉVITCH, *Il non-so-che e il quasi niente*, Genova, Marietti 1987, p. 65.

¹² Vedi CD-rom *Nascita del paesaggio*, fig. 12.

¹³ *Orfeo*, 92 sgg.: «Sembra un mar tempestoso, / Ch'ondeggiando hor col flutto / Porta il legno ale stelle, / Hor l'affonda agli abissi, / Peròche, mentre hor con cadenze meste, / Hor con alti sospir' cala, e sormonta, / Precipitando e solleuando i cori, / I cori insieme, e i sensi/ Sospende a voglia sua di chi l'ascolta»

¹⁴ Vedi CD-rom *Nascita del paesaggio*, fig. 16. La più famosa delle sei lunette eseguite per il cardinal Pietro Aldobrandini (1602-04), di cui Marino, in quegli'anni, era segretario. L'apprezzamento e la conoscenza mariniana di Annibale Carracci (1560-1609) son attestate nella *Galeria*, dove il pittore entra con un'*Erodiade con testa di Giovanni* (cfr. *Historie*, 13a, in realtà un'attribuzione errata per Ludovico Carracci) e col *Polifemo e Galatea* della Galleria Farnese [cfr. *Favole*, 22], ad Annibale, cit. pure in *Adone* VI, 57 e in *Tempio*, 40, è dedicato un madrigale *in mortem* (cfr. *Galeria, Ritratti-Huomini* (xiv) 8b), che poi sarà posto in calce alla biografia dell'artista redatta da Giovan Pietro Bellori nel 1672.

iettato nel cielo dell'ideale — un ideale (neo)classico¹⁵ — ed esser contemplato nella luce innaturale, ma sentimentale, della nostalgia, anche etica magari, per i bei tempi antichi (come in Poussin), o zuccherato da una vaga fiducia nella possibilità d'un ritorno dei prosperi «Saturnia regna».

Ma Marino non ci crede già più. Marino non crede. Saturno, per lui, non è il nume dell'età dell'oro, ma è l'idolo geloso che divora i propri figli. È un suo limite da assimilare: Marino non sa fare i conti coi modi ortodossi di visione e, pur essendo sommo maestro dell'anamorfosi poetica,¹⁶ nella visione d'insieme resta piuttosto difettoso; e per quanto padroneggi con notevole abilità tecniche di zoom e di repentino cambio di scala, Marino è inabile alla visione a-primavista, né sa adeguarsi al punto di vista unitario preteso, allora come sempre, dai classicismi in irresistibile ascesa, o già assurti al potere.

Non meno di quanto non sia poeta della distanza, Marino non è nemmeno il poeta della superficie. È il poeta dell'affondo e dei livelli che si moltiplicano: anzi, è il poeta del naufragio e dello sprofondare in abissi. Non si vede la linea dell'orizzonte, nella poesia mariniana. Forse non c'è. Né il poeta riesce a scorgere l'«orizzonte del primo barocco»,¹⁷ ovvero quella linea di fuga (*anche* in Arcadia) individuata in quel giro d'anni anzitutto per via di architettura (Bernini su tutti), e fissata poi per forza d'astrazioni archeologiche. Così, mentre il

¹⁵ Resta fondamentale un rinvio a *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna, settembre-novembre 1962) a cura di Cesare Gnudi, prefazione di Germain Bazin, Bologna, Nuova Alfa 1962. Una precisa ricetta di che cosa sia il paesaggio 'ideale' si legge in S. GINZBURG, *Il paesaggio "ideale"*, in *La pittura di paesaggio in Italia – Il Seicento*, a cura di Ludovica Trezzani, Milano, Electa 2004, p. 183: «Caratteristica di questa pittura di paese è la rappresentazione di una natura osservata dal vero nelle variazioni di luce e di atmosfera ma tradotta nel linguaggio compositivo della pittura di storia, spesso ordinata geometricamente secondo più o meno esplicite leggi prospettiche e popolata di edifici antichizzanti, nella quale figure di piccolo formato svolgono un'azione sacra o mitologica. Come un parallelo figurativo del topos letterario del *locus amoenus*, questo genere di paesaggio non funge da semplice sfondo dell'evento rappresentato, ma lo evoca, lo commenta, ne costituisce un'espressione parallela».

¹⁶ Come è stato ampiamente dimostrato da M.-F. TRISTAN, *La scène de l'écriture. Essai sur la poésie philosophique du Cavalier Marin*, Préface de Yves Hersant, Paris, Champion 2003, pp. 73-81.

¹⁷ Alludo, con evidenza, all'importante saggio di Yves BONNEFOY, *Rome, 1630. L'horizon du premier baroque* suivi de *Un des siècles du culte des images*, Paris, Flammarion 2000.

Poussin, sceso a Roma dietro raccomandazione del cavalier Marino, non smise — per tutta la sua onoratissima carriera — di trasfondere nei suoi paesi dipinti le qualità dell'architettura, il poeta di *Adone* poteva seguitare a piantumare la sua immensa foresta fluida,¹⁸ una foresta dai confini permeabili, difficile da attraversare e da mirar da lungi. Si compiaceva di ciò, il poeta, tanto che si potrebbe convenire ben di quanto pertinente potesse suonare una sua rivendicazione più o meno in questi termini: *Numquam in Arcadia ego!*¹⁹

Prendiamo fiato. Dalle cose fin qui premesse, un po' a precipizio, la normalità dell'esclusione del paesaggio 'moderno' dall'universo poetico mariniano dovrebbe conseguire senza strappi. D'accordo. Tale considerazione, tuttavia, non si offre alla nostra attenzione in modo pacifico. Perché il paesaggio in pittura, proprio come in poesia l'idillio (di cui Marino si vantava d'esser il novissimo ritrovatore),²⁰ perché il paesaggio era un genere non tanto 'nuovo' (è storicizzato fin dal XIV secolo, ma esiste da sempre), quanto ancora libero dalle codificazioni di una norma accademica e dalle consuetudini di una funzione autonoma. Per questo suo particolare statuto, avrebbe dovuto far gola a un poeta sempre a caccia di primizie. Questo non è il solo 'perché' che ci preme, però. Essendo il paesaggio secentesco artificiale, perché il Marino, per cui nel conflitto Natura-Cultura è sempre quest'ultima a spuntarla, non gli si alleò? Perché al Marino, ricercato cultore di preziosità rare, la minorità del paesaggio tra i generi pittorici non parve abbastanza appetibile da renderlo un banditore entusiasta di quella novità? E ancora: perché un poeta che proclamava di voler piacere ai vivi e di volersi accomodare al gusto del secolo,²¹ non prestò orecchio all'ultimo grido della moda?

¹⁸ «Il faut tenter de se perdre en cette forêt fluide», diceva a proposito di Leibniz in M. SERRES, *Le système de Leibniz*, Paris, PUF 1990³, p. 2.

¹⁹ Cfr., in questo volume, il saggio di M. PIERI, *Paesaggi d'Adone*, p. XXVII.

²⁰ «essendo stato io il ritrouatore, et l'introduttore di questa specie di componimento nella nostra lingua», cfr., nella presente ed., *Sampogna, Dedicà*, p. 5.

²¹ «Gran stranezza al parer mio il volersi mirar dietro alle chiappe come faceva Giano, e riprender poi uno che si miri dinanzi come fanno coloro che orinano. Ora insomma chi vuol piacer a' morti, che non sentono, piacciasi. Io per me vo' piacere ai vivi, che sentono» G. MARINO, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi 1966, p. 618, e cfr. *ivi*, p. 396: «Io pretendo di saper le regole più che non sanno tutti i pedanti insieme; ma la vera regola (cor mio bello) è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente ed al gusto del secolo».

Parrebbe proprio che quella nuova arte, da ammirare non per il soggetto, ma per altre qualità, avesse tutti i requisiti che ne potevano favorire un felice innesto con la poesia marinana. Ma l'innesto non avvenne, e sarebbe bene leggere questo appuntamento mancato in parallelo con un altro incontro eluso dal Marino: quello col recitar cantando dell'opera in musica. Se il mancato incontro col canto monodico si spiega con l'opposta natura polifonica della scrittura marinana e un po', anche, col presentimento dei venturi cedimenti 'borghesi' del genere²² (gli stessi, per altro, propri della pittura di paesaggio), per quanto riguarda l'occasione persa di un Marino-paesista, bisogna guardar in avanti e valutare i dati delle rispettive vicende storiche della poesia mariniana e del genere del paesaggio. All'arte del poeta napoletano — come sappiamo — l'avvenire riserverà una *damnatio* senza fine (dalla messa all'Indice del 1627 fino alle battaglie per il Barocco di metà-Novecento), alla pittura di paesaggio, viceversa, toccheranno in sorte una popolarità e un successo commerciale probabilmente non paragonabili a quelli raggiunti da qualunque altro genere pittorico. A lume di ragione, le due vicende artistiche erano destinate a divaricarsi: nelle sue affermazioni più 'classiche', il paesaggio non offende, quella del Marino, invece, è un'arte conturbante e offensiva per eccellenza. Come aveva fatto il Caravaggio, che infatti non prestò la sua arte alla pittura di paesi, Marino aveva capito che per uscire dal Manierismo, non si doveva procedere dalla natura alla poesia, ma, viceversa, dalla poesia arrivare alla natura.²³

Qui, per altro, sarebbe forse il momento di chiarire una volta per tutte che Marino la moda non la seguiva affatto. E anche quando schiamazzava slogan divenuti poi la bandiera dei suoi detrattori, mentiva. O, quantomeno, diceva verità parziali. Per dire: niente sarebbe stato più facile — proprio in ambito pastorale — di assecondare il gusto del secolo e di confezionare tragicommedie di

²² Cfr. M. PIERI, *Per Marino*, Padova, Liviana 1976, p. 307: «Il melodramma origina dallo spirito della monodia. L'écriture mariniana è polifonica. Il lettore ideale dell'*Adone* o delle *Dicerie sacre*, conosce e apprezza i Fiamminghi».

²³ Cfr. C. BRANDI, *Disegno della pittura italiana*, Torino, Einaudi 1980, p. 403: «il Caravaggio in un primo tempo credè, per uscire dal Manierismo, di potere andare dalla natura alla pittura; ora sa che deve procedere in senso inverso, dalla pittura alla natura»

sicuro successo sulla via aperta da Battista Guarini: eppure Marino non lo fece. Non lo fece perché la legge della moda è regolata dalla convenienza e dalla convenzione (sia pure da bruciarsi in una stagione), ovvero da virtù opposte alle doti contaminatorie del Marino e intimamente estranee al suo genio pluristilistico. Se non poteva seguir la moda, era però bravissimo ad anticiparla e a darle inizio: e qui non si pensi tanto ai 'marinisti' che verranno, ma si pensi ad anticipazioni davvero d'avanguardia. Nella *Galeria*, per esempio (altro che moda!), si compie una vera rivoluzione di prospettiva, perché l'occhio — là dentro — non guarda, l'occhio ascolta. E da quel momento si dovrà aspettare fino al XX secolo, perché un francese, viziato dai sapienti cinesi, possa dedicare uno sguardo consimile alle opere d'arte.²⁴

Pure quando dice di voler rompere le regole, e anche quando di fatto le rompe, Marino non trasgredisce, ma restituisce all'arte la sua fondamentale qualità di reversibilità (quell'eterna ambizione al *farsi-d'altra-natura* su cui s'è cominciato). Obliquo e furtivo, Marino sa che «reinventare una regola significa resistere all'infinito lineare dello spazio analitico per trovare uno spazio reversibile».²⁵ Il che, insieme a una generosa misura di sfiducia (quindi, tra l'altro, quanto lontano il Marino da certo neobarocco dannunziano, dall'*Alcyone*, per dire, dove l'umano si dissolve nel naturale), comporta, appunto, il rifiuto della linea d'orizzonte. Nella pressione di un'incessante tensione, la sfiducia (già il *desengaño*, volendo) non cessò di chiedere il conto a questo poeta che per riuscire a scrivere doveva serrare il giorno fuori dalla sua stanza. Perché al buio si vede meglio... E allora per lui non l'aria aperta, ma l'afa di una serra (e dunque via con i cataloghi botanici),²⁶ per lui non la veduta a volo d'uccello, ma la natura ridotta ad arazzo, per lui non una contemplazione da lontano, ma uno sguardo viscerale — in profondità, sempre, e dal basso — su una natura che si fa specchio ironico (come nel paesaggio ravennate d'una famosa lettera zeppa di malumori in fermento),²⁷ per lui non lo sguardo da una finestra, ma la

²⁴ Cfr. *L'œil écoute*, bel libro di Paul CLAUDEL, accademico di Francia e ambasciatore in Cina, pubblicato nel 1946.

²⁵ J. BAUDRILLARD, *Della seduzione*, Milano, SE 1997, p. 140.

²⁶ Cfr. *Orfeo*, 770-880; *Europa*, 59 sgg.

²⁷ Cfr. MARINO, *Lettere*, cit., p. 49, si tratta quasi d'una *laus civitatis* al rovescio.

visione da un buco di serratura, per lui mai, mai, la natura come epifania dello *schlechthin Grosse* di Kant, ma la natura miniaturizzata o scomposta in frantumi che conservano la propria irriducibile disequaglianza, e che Marino si guarda bene dal comporre in unità, rifiutando qualunque processo di *mise en cadre*, in mancanza del quale, appunto, il genere-paesaggio non esiste.

Ora si potrebbe anche aprire un discorso sulle rivoluzioni della percezione: parlare del cannocchiale che rivela distanze inconcepibili, e dire della dismisura dell'infinitamente piccolo (con riferimento astronomico ed anatomico),²⁸ o del "copernicanesimo" del Marino²⁹ e via dicendo. Tutto vero. Ma intanto, se pur nel 1612 il *Sidereus Nuncius* aveva descritto per la prima volta il paesaggio della Luna, Marino continuava a concedersi stupende licenze: sicché le macchie lunari di cui si discuteva da secoli potevano ancora essere — con buona pace di tutti — le impronte dei baci stampati da Pan sulle gote della regina della notte...³⁰ Questo era possibile perché lo *charme*, come la seduzione, «non appartiene mai alla sfera della natura, ma a quella dell'artificio»³¹ e si tratta di una forza sempre vigile, tanto che «ogni discorso è minacciato da questa improvvisa reversibilità o assorbimento nei propri segni, senza traccia di senso».

Marino è un seduttore. Nel suo sistema regnano leggi di trasformazione e di *versabilità* (per dirla con Tesauro):³² gli animali provano i sentimenti che gli umani non sentono più, gli uomini, «d'hu-

²⁸ Un rapporto tra Vesalio prima, e Galileo poi, è letto proprio come determinante d'un nuovo modo di vedere in un capitolo (§ *Lo spazio mutevole e infinito*) del recentissimo studio di Maurizio VITTA, *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, Torino, Einaudi 2005, pp. 149-155. Si ricordi che quando «Marino (teste Stigliani) paragonava il poema a una raccolta di disegni anatomici, alludeva non tanto all'effetto degli episodi uno per uno, quanto all'effetto opposto: "quello che fa la pagina d'un grande artista in cui siano raccolti dettagli incompiuti del corpo umano; oppure a quello ancora più complesso che fa séguito al voltar delle pagine"» M. PIERI, *Per Marino*, cit., p. 239.

²⁹ Cfr. D. VARINI, *I rovesci della pace. Prospezioni per un Marino 'politico' con la 'Sferza' antiugonotta edita e commentata*, Prefazione di Francesco Spera, Parma, Archivio Barocco 2004, pp. 97-102.

³⁰ Cfr. *Siringa*, 132-135: «Vedi le macchie liuide,/ Che'l suo [= della Luna] bel volto stampano?/ Sono i segni, e i caratteri/ De' miei baci indelebili».

³¹ BAUDRILLARD, *Della seduzione*, cit., pp. 11-12.

³² Per i rapporti ideali tra il Marino e questo concetto presente nel *Cannocchiale aristotelico*: cfr. PIERI, *Paesaggi d'Adone*, cit., pp. XIX-XX.

manitate ignudi» (*Orfeo*, 1058-1061), dàn prove d'una ferocia più che bestiale o, a loro volta, si cangiano in animali pieni di commozione.³³ Nella *Sampogna*, tuttavia, la stessa vecchia consuetudine di umanizzare gli elementi risponde a ragioni più filosofiche che retoriche, risponde cioè alla concezione bruniana che avverte nella natura la saldatura tra infimo e sublime. Allora i tronchi avranno orecchi ed occhi,³⁴ potranno provare «senso di meraviglia, e di diletto»³⁵ (si apprezzi la profondità non-mensurabile di quel *senso di*), e il mare avrà una lingua con cui lambire di baci salmastri il piede di Arianna. Tanto al livello degli esseri viventi, quanto al livello degli stati dell'essere vige un medesimo inquieto desiderio di cambiare natura: e allora — nella lente dell'arte maestra della natura — un cipresso, equiparato a una piramide, sarà «emulator degli obelischi» (*Orfeo*, 769-771); una rustica spelonca potrà presentare gl'indubbi caratteri d'una grotta artificiale (cfr. *Atteone*, 316-321):

Di pomice scabrosa un arco opaco,
E di ruvido tofo ala cauerna
Fa testugine e vòlta,
Che di spugne, e di nicchi,
E di rustiche chiòcciole, e cocchiglie
(Quasi natie grottesche)
Tutta è fregiata [...]

O, ancora (*Atteone*, 292-299), in una valle solitaria si apriranno scenari imprestati dal Sacro Bosco di Bomarzo (e si traveda per bene il debito di quel luogo del Viterbese col *Polifilo* del Colonna):

Nela valle Gargafia, ale radici
D'un solitario monte
Spatiosa spelonca apre le fauci.
Appio fiorito, e verdeggiante musco
Con vari altri arboscelli
Soura, dentro, e dintorno
Fan dela bocca sua negra l'entrata.

³³ È il caso di Atteone («Così dagli occhi languidi stillando / Per lo volto ferin lagrime humane, / Piangea l'ultimo fato», *Atteone*, 755-757) e durante la commossa tenzone con i suoi cani, potremmo dire, ferocemente innamorati.

³⁴ «Che s'orecchie hebber già platani e faggi/ Per ascoltar d'Orfeo la dolce voce, / Chi potrà dir che non hauesser'occhi/ Per mirar di Dīana i membri ignudi?», *Atteone*, 455-458.

³⁵ *Atteone*, 454.

Durando nel proposito di scovare nel Marino qualche paesaggio davvero idillico, siamo nell'obbligo (obbedendo al solito gioco di slittamenti e disorientamenti provocato dal poeta) di risfogliare le *Lettere*. Due di esse — buone, più di due secoli prima, per figurar a commento d'un quadro della Scuola di Posillipo — presentano i paradisi di Partenope, «luogo tutto vezzoso ed ameno», con simili toni flautati:

Qui l'acque del mare sono sempre tranquille [...] Qui l'ombre degli alberi anche nel fitto meriggio difendono dal caldo il nocchiero. Qui le fontane sempre dolcissime e purissime porgono diletto e refrigerio ai marinari; ed insomma questo spazio di mare è un teatro gloriosissimo dove ogni sera viene la nobiltà napoletana dentro le gondole a goder un'aria di paradiso. Io darei troppo nell'affettato, se volessi minutamente descriver tutte le bellezze di questo luogo [...] S'ella fu mai in Posillipo, si ricorderà che da questo luogo scaturiscono i vezzi e le delizie...³⁶

I toni, i sentimenti, anzi, sono già quelli d'una canzone melodica napoletana, perfino l'anafora di quel *qui* ribattuto aspira alla funzione di ritornello cantabile: un Marino avviato al *pop*, insomma. Per contro, in una cartolina di Mergellina,³⁷ allungata con qualche liquore arcadico, Marino sovrimprime alla descrizione delle soavità del luogo l'aulica (e un po' sedicente) memoria di certe sue periodiche giovanili visite ai sepolcri di Virgilio e del Sannazzaro, come a dire: sulla tomba dell'Arcadia. Pur attillato in una prosa tersa e tenuta, «come ogni volta che il Marino si sente in pericolo, costretto a contrabbandare per buona una immagine di sé, “ufficiale”, di “rètore dalla bocca d'oro”»,³⁸ si riesce lo stesso a sentire, sotto, tutta la voglia del poeta di scartare quel sentiero per correre — secondo il

³⁶ *Lettere*, cit., p. 391.

³⁷ Cfr. *Lettere*, cit., p. 369, indirizzata all'amico convalescente Antonio Bruni leggiamo: «...loderei assaissimo che V. S. passasse buona parte di questo inverno in Mergellina, da dove goderà tutta Napoli, e l'amenità de' monti accompagnata da una perpetua tranquillità di mare gioverà non poco alla sua convalescenza. Potrà per suo esercizio passarsene talora a visitar il sepolcro di Virgilio, dopo che avrà contemplato quello del nostro Sannazzaro, perché quelle ceneri sono atte a infondere nobilissimi spiriti di poesia a chi degli scritti dell'uno e dell'altro è così devoto come è V. S. Io in quei primi anni della mia gioventù almeno una volta la settimana andava a riverir quelle ossa...».

³⁸ PIERI, *Per Marino*, cit., p. 57.

suo talento — vie mai corse. Davvero Marino poteva essere Marone solo nel gioco concettoso d'un encomio barocco.³⁹ E comunque, piuttosto, Marino voleva essere Nasone...

Va be', restiamo al gioco, ma tornando alla *Sampogna*. Anche nella raccolta di idilli la tipica dialettica mariniana tra tensione e distensione si traduce talvolta in soluzioni 'comiche'. Ho in mente la scena di Proserpina accompagnata da Minerva e Diana nel giardino di Vertumno. Un giardino truccato di prodigi, nel quale una veduta allusiva, sbotta — grazie a un *trompe l'œil* — in una specie di capriccio sospeso tra l'Arcimboldi e il Vignali della *Cazzaria*.⁴⁰ Di fronte all'«impudico mistero» di una natura oscenamente trasfigurata per maleficio di Venere, le reazioni simultanee della verginella che «stupisce, e pensa, e tace» (di nuovo il silenzio che s'accampa carico di senso) e del rossore verecondo delle dèe più smalziate risultano irresistibili. Si faccia attenzione: è, quello, uno scherzo che non induce al riso, ma — come i tutti i giochi che si rispettino — induce alla soppressione del verbo in silenzi pensosi. In questa scena (un'invenzione mariniana, assente dal testo di Claudiano che fa da calco all'idillio), parsa a critici del passato una triviale trovata del Marino,⁴¹ va soprattutto notato il montaggio spregiudicato: quella scena maliziosa e divertita, infatti, abbassa bruscamente la tensione, ma precede il colmo di *suspense* che accompagna il terremoto che annuncia l'imminente e terrificata comparsa di Plutone: una tempistica dosata a perfezione. Il tempo, Marino lo

³⁹ Cfr. l'omaggio onomastico di Arrigo Falconio, sulla soglia delle *Rime* del 1602: «Da le ceneri illustri/ del gran VERGILIO a la Sirena in seno,/ quasi nova Fenice,/ questo nacque fra noi Cigno felice./ Or di dolcezza pieno/ di lui leggendo i dolci detti e belli,/ MARONE il mondo, e non MARIN l'appelli», cit. in PIERI, *Per Marino*, cit., pp. 28-29. La predilezione per Ovidio è ben nota, valga come esempio la lettera n. 216 in MARINO, *Lettere*, cit., pp. 395-396: «le poesie d'Ovidio sono fantastiche, poiché veramente non vi fu mai poeta, né vi sarà mai, che avesse o che sia per avere più fantasia di lui».

⁴⁰ Antonio Vignali (Siena 1500 ca.-1559), detto l'Arsiccio Intronato, scrisse *La Cazzaria*, curiosa opera priapea disponibile in un'edizione moderna a cura di Pasquale Stoppelli, con introduzione di Nino Borsellino, Roma, Edizioni dell'Elefante 1984. Per l'arcimboldismo del Vertumno mariniano — in gara con quello di G. COMANINI, *Il Figino o vero del fine della pittura*, Mantova, Osanna 1591 — cfr. G. BERRA, *Arcimboldi e Caravaggio: "diligenza" e "patienza" nella natura morta arcaica*, in «Paragone», nn. 8-9-10 (1996), pp. 120 sgg.

⁴¹ Cfr. la nota introduttiva all'idillio in G. MARINO, *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Parma, Guanda 1993, pp. 279-282.

sapeva, è la miniera delle occasioni,⁴² e l'energia — forse solo vero oggetto dell'arte — sta nella sospensione dinamica tra fatto e fattibile, efficacia ed effetto. Nell'arte comica del resto — ancora oggi nel *cabaret*, a pensarci, — i 'tempi' sono tutto: la loro esattezza garantisce la riuscita d'una vera messa in discussione delle istituzioni. In Marino, un capace impiego del tempo — in funzione di dissacratoria — si unisce all'abitudine a perseguire effetti stranianti avventurando il suo obiettivo in vedute ravvicinatissime (è, quello, anche il caso del noto dittico burlesco delle lettere tra il Pupolo e la Pupola),⁴³ o introducendo brusche interruzioni nel corso d'un fluire che si prospettava prevedibile, come nell'*Adone* il caso, ben analizzato di recente da Diego Varini,⁴⁴ della cetra della musa Talia, cui si spezza una corda sul più bello, mentre la musa era intenta a intonare le litanie dell'*omnia vincit amor*. Infatti Marino non crede neanche a quello. E così anche l'idolo petrarchesco è liquidato.

Nella miscredenza, tuttavia, Marino mostra una singolare coerenza. Mai i suoi 'paesaggi' — nella *Sampogna* come nell'*Adone* — mai avrebbero potuto rispondere ad alcuna delle nuove funzioni che il genere stava conquistando in pittura, e tanto meno avrebbero potuto aderire a quell'Arcadia (che di fondo era ancora un Paradiso) cui si anelava per scampo da un mondo andato a male — egualitariamente — tanto nelle sale dei palazzi patrizi, piene di manichini ossequenti, quanto nelle strade di città, piene di quegli stessi straccioni che, tra la fine del terzo decennio del Seicento e l'inizio degli anni '40 del secolo, diventeranno (s)oggetti 'pittoreschi' per Pieter van Laer e per i Bamboccianti. E forse, più ancora delle ingenuità di quel «presepe laico»,⁴⁵ che tentava una rappresentazione della Natura come-dovrebbe-essere, Marino soffriva e fuggiva la scottante attualità dell'utopia arcadica. Perché nel Seicen-

⁴² In tal senso potrebbe essere interessante rivedere le iconologie di Fortuna e Occasione in *Adone*, I, 48-50 e VI, 193-196.

⁴³ Cfr. *Lettere*, cit., pp. 540-543; ma un affine gioco di ingrandimento e 'ritaglio' di un particolare, che assume così vita propria, si trova anche nella lettera burlesca al *Padre Naso*, ivi, pp. 514-515.

⁴⁴ Cfr. VARINI, *I rovesci della pace*, cit., pp. 121-122.

⁴⁵ Cfr. A. GRISERI, *Arcadia: crisi e trasformazione fra Sei e Settecento*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte seconda, vol. II (*Dal Cinquecento all'Ottocento*), Torino, Einaudi 1981, p. 527; ma l'intero saggio è una miniera di conoscenza.

to la legge naturale — come nello *Stato rustico* dell'Imperiali⁴⁶ o nel giusnaturalismo di Grozio — fu anche il luogo di un'utopia politica. Ma come che fosse, basti che sulla tomba di Arcadia Marino ci era già andato da giovane, e non se ne parli più.

Le topografie astratte della *Sampogna* e dell'*Adone*, dunque, non possono che rinnegare per intero quell'emporio coi sui mercati, le sue leggi, i suoi clienti, i suoi ideali, facendo — per converso — brillar fuori la sola legge fisica del mondo mariniano. Che è la scrittura. La carne del mondo, la sola cosa fisica in Marino è la scrittura. È quasi già come in Mallarmé: mondo e natura esistono solo per giustificare un libro. Non l'immagine, non lo sguardo, né la veduta, e forse nemmeno la musica. Solo la parola è la regina del mondo. Questa la più pura teologia mariniana.

Quando prima ho accennato — con qualche indubbia licenza di sintesi — a un Marino sulle orme dei Veneti, ho mancato di precisarne una differenza capitale. In formula, la correzione potrebbe essere: Marino sulle orme dei Veneti, ma con meno gioia di Tiziano, e con meno mistero di Giorgione. Meno mistero perché Marino non riesce più a sentire che *omnia Jovis plenum*; meno gioia perché per lui il fondo della natura è oscuro, forse perfino minaccioso. È in sostanza immutabile e, anzi, tanto variate e volubili sono le vicissitudini della materia, quanto immobile permane l'essenza. Affiora, in questa concezione, una prossimità stretta tra la Natura e la Fortuna, «Nel'incostanza sua sempre costante» (*Adone*, I, 50), quasi una collaborazione in nome della comune soggezione a una legge di Necessità. Andando di quel passo, però, si rischia di finire su una china pericolosa, che più ancora che a Lucrezio, rinvia a Machiavelli. E per certo vi è almeno un incrocio delicato dove Marino e Machiavelli s'incontrano: ovvero nella comune svalutazione delle capacità dell'occhio. Il quale — si intende tra le righe — è fatto per essere ingannato o per ingannare.⁴⁷

Per il Segretario Fiorentino gli uomini astuti si distinguono dai

⁴⁶ Gian Vincenzo Imperiali, poeta e mecenate genovese, autore nel 1607 del poema *Lo Stato Rustico*, altri non è che il pastore Clizio di *Adone*, I, 142-149.

⁴⁷ Cfr. «Gli occhi dal cor traditi» (*Dafni*, 90); «L'occhio, ch'adùla al core, / Al credulo pensiero / Il falso persuade» (*Piramo e Tisbe*, 1029-1031); o la vista cui è interdetto il piacere consentito al gusto in *Proserpina*, 709-713.

malaccorti non per la capacità di colpo d'occhio, ma per una qualità più interiore di senso («li uomini, *in universali*, iudicano più alli occhi che alle mani; perché tocca a vedere a ognuno, a sentire a pochi», *Principe*, XVIII). Ognuno è in grado di vedere, ma pochissimi sanno 'sentire' e toccare. Anche per Marino — e ve ne sono numerose prove testuali⁴⁸ — non è la vista sovrana dei sensi, ma il tatto, o il gusto, o il sesto senso, magari. La vista è fatta per essere ingannata — dicevamo — o altrimenti è destinata alla chiarezza (ma allora, come insegnava il mito, si è migliori veggenti se si è ciechi). È per questo che la poesia del Marino non-fa-vedere-niente, è per questo che le pitture della *Galeria* son immagini per ciechi o da contemplarsi ad occhi chiusi. In questa poesia però, a starci attenti, sentiamo tutto. A non sentire invece — nella *Sampogna* come altrove — è proprio la Natura che anche invocata — secondo tradizione — a testimone dei dolori, degli amori, degli orrori,⁴⁹ non risponde. Questo è il problema. La Natura non può rispondere, e continua a giacere distante, piena e silente ('natura silente': ricordate il Marino naturamortista in apertura?), tanto che ci si potrebbe chiedere se davvero anche nella *Sampogna* «L'indifferenza della natura» non sia già «tale da consegnare l'atto stesso di cantarne le lodi [...] alla sfera dell'inessenziale e del superfluo».⁵⁰

Giunti a questo punto, non possiamo far altro che affidarci a una conclusione elusiva, al pari dei paesaggi del Marino, e di molta poesia barocca. Una parabola di congedo potrà forse aiutare a intuire l'essenza di questa poesia che scappa da tutte le parti e che nessuna cornice inquadra. In un passo del libro di Claudel che ho sfiorato in precedenza, due interlocutori discutono di che cosa sia un oggetto d'arte. Divagando per le sale d'un museo, tra quadri antichi, sculture, reperti archeologici e porcellane cinesi, indivi-

⁴⁸ Cfr. la vista difettosa in *Adone*, IV, 98 («de la vista il difetto adempie il tatto»), dove si «conferisce a sorpresa al Tatto il compito di custodire l'interiorità» (A. RUFFINO, *Gallerie. Marino e l'immagine in esilio*, in G. Marino, *La Galeria*, a cura di M. Pieri e A. Ruffino, Trento, La Finestra 2005, p. XLVII) cfr. anche M.F. TRISTAN, *La scène de l'écriture*, cit., p. 409.

⁴⁹ Cfr. *Orfeo*, 678-685; cfr. *Piramo e Tisbe*, 1453-1460: «Notte chiara, e serena, / Foreste erme, et oscure, / Solitarie paùre, / Antri, fonti, e ruscelli, / Fiori, herbette, arboscelli, / Siate voi dela pena, / Ch'a morir mi conduce, / Giudici, e testimoni».

⁵⁰ VARINI, *I rovesci della pace*, cit., p. 122.

duano come emblema dell'oggetto d'arte una statua antica; la conversazione poi continua così:

Parliamo di questo movimento nella fissità che è l'oggetto dell'arte. Abbiamo trovato come esempio la statua antica, che realizza questo miracolo di un essere per l'eternità davanti al suo creatore, lì su due piedi.

– Ma il vaso cinese...

– Ma il vaso cinese, ma il vaso cinese è una meraviglia più segreta! Non assomiglia a niente di quanto s'incontri in natura o, se non altro, non gli si ricollega se non alla maniera dell'idea col desiderio. E d'altronde è disimpegnato da qualunque servizio profano, mentre il vaso greco, ad esempio, è fatto per l'uso, per attingere, per contenere, per spandere qualcosa. L'essenza del vaso cinese è d'essere vuoto...⁵¹

Con il richiamo alla Cina sarebbe facile volger il ricordo a un libro memorabile, in cui si spiegava come il Seicento avesse imparato dall'Oriente l'idea del vuoto come forza,⁵² e non come orrore inerte. La stessa idea che emana da una prodigiosa veduta di Vermeer di Delft, dove ciò che seduce non è il visibile, ma un non-so-che, imponderabile, che irradia fuori da quella tavola magica, tanto che là (e non paia un'iperbole), fissando lo sguardo sulla piccola ala di muro gialla «dipinta così bene da apparire, a guardarla isolatamente, simile a una preziosa opera d'arte cinese, di una bellezza che basta a se stessa»,⁵³ tanto che là davanti si può anche morire.

Il vuoto non è il niente. È un quasi-niente. È — al pari del tempo

⁵¹ P. CLAUDEL, *L'œil écoute*, Paris, Gallimard 2003, pp. 106-107: «Nous parlions de ce mouvement dans la fixité qui est l'objet de l'art. Et nous avons trouvé comme exemple la statue antique qui réalise ce miracle d'un être pour l'éternité devant son créateur debout sur ses deux pieds.

– Mais le vase chinois...

– Mais le vase chinois, mais le vase chinois est une merveille plus secrète ! Il ne rassemble à rien de ce que nous rencontrons dans la nature ou du moins il ne s'y rattache qu'à la manière de l'idée avec le désir. Et d'autre part il est dégagé de tout service profane, tandis que le vase grec par exemple est fait pour l'usage, pour puiser, pour contenir, pour répandre quelque chose. L'essence du vase chinois est d'être vide» ; la traduzione dal francese è mia.

⁵² G. DELEUZE, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Torino, Einaudi 1990.

⁵³ Come il poeta Bergotte, nelle celebri pagine di Marcel PROUST, *La prigioniera* (1923), tr. it. di Paolo Serini, Milano, Mondadori 1963, p. 166; segnalo qui due originali letture di Vermeer, letto non solo nella prospettiva del suo celebre rapporto con Proust: il saggio di R. DIODATO, *Vermeer, Góngora, Spinoza. L'estetica come scienza intuitiva*, Milano, Bruno Mondadori 1997, e quello di L. RENZI, *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, Bologna, Il Mulino, 1999. Per l'immagine vedi CD-rom *Nascita del paesaggio*, fig. 35.

— un *je-ne-sais-quoi* che «sospende sul paesaggio della coscienza una specie di bruma che cancella i contorni delle cose ed è il vero clima dell'anima». ⁵⁴ Forse non sono elusivi, i paesaggi della *Sampogna*, ma sono paesaggi della coscienza. E in essi, come in tutta la poesia filosofica del cavalier Marino, quel vuoto, quel non-so-che «così evasivo e controverso», resta «la cosa più importante del mondo». O è il mondo.

⁵⁴ JANKÉLÉVITCH, *Il non-so-che e il quasi niente*, cit., p. 164.