IN LUCEM

GIOVAN BATTISTA MARINO

LA MURTOLEIDE

Nuova edizione criticamente rivista e commentata
con collazione delle stampe del 1626 e del 1629

AD
VERITATEM

AD VERITATEM

In Lucem

Prima edizione Ad Veritatem: 2026

L'opera di Giovan Battista Marino è di pubblico dominio.
Edizioni di riferimento: La Murtoleide, con la Marineide,
Francofort, Giovanni Beyer, 1626;
Spira, Henrico Starckio, 1629.
Trascrizione, revisione e cura editoriale: Luigi Gaggero.

© 2026 Luigi Gaggero per l'introduzione, le note,
il commento e gli altri apparati originali.
Tutti i diritti riservati sui soli apporti originali.

Pubblicato sotto il marchio editoriale Ad Veritatem

adveritatem.it

ISBN 979-12-82328-63-0

Indice

INTRODUZIONE vii
NOTA ALL'EDIZIONE xvi
FISCHIATE I–LXXXI 1
APPARATO CRITICO ESSENZIALE 165

INTRODUZIONE

La sera del 1° febbraio 1609, a Torino, una polemica letteraria smise per qualche minuto di essere letteraria. Gaspare Murtola aspettò Giovan Battista Marino per strada e gli sparò. Il bersaglio principale fu appena sfiorato; rimase ferito l'uomo che gli camminava accanto. Murtola fu arrestato, confessò, rischiò la pena capitale; Marino, che fino a quel momento gli aveva dedicato una quantità ormai ragguardevole di sonetti nei quali lo chiamava asino, porco, castrone, buffone, latrina, poeta di cavoli e altre cose non tutte stampabili in una presentazione decorosa, intervenne perché gli fosse risparmiata la vita. È difficile trovare, nella storia della letteratura italiana, un episodio che abbia un finale più adatto al libro che il lettore sta per aprire: una guerra di metafore termina con una pistola, e la pistola, fallendo, restituisce la parola ai poeti.

Sarebbe tuttavia un peccato cominciare e finire qui, come se la Murtoleide fosse soltanto l'antefatto buffo d'un fatto di cronaca. La pistola fa rumore, naturalmente, e perciò si ricorda; ma prima della pistola ci sono due uomini, due carriere, due idee della poesia, una corte, una lotta per il prestigio, un poema sulla Creazione, un'intera civiltà letteraria nella quale un sonetto poteva essere un complimento, una moneta, una raccomandazione, una vendetta, una pubblicità, un'arma. E soprattutto ci sono ottantuno Fischiate che, lette una dopo l'altra, finiscono per essere molto più di ottantuno insulti. Sono un trattato comico sulla poesia, sul corpo, sulla gloria, sulla lingua, sulla stupidità, sulla morte; e, per uno di quei paradossi che Marino avrebbe apprezzato, anche una delle vie più vive per entrare nel Seicento italiano.

Quando Marino arrivò a Torino, nel gennaio del 1608, Murtola c'era già. Era genovese, nato intorno al 1570, aveva studiato diritto, aveva cercato a lungo protezioni e impieghi, aveva frequentato Roma, corti cardinalizie, ambienti nei quali poesia e carriera non erano due faccende separate. Nel 1603 aveva pubblicato un ampio volume di Rime; aveva scritto in latino; aveva composto testi d'occasione, epitalami, versi encomiastici; nel 1607 era riuscito a inserirsi nella corte di Carlo Emanuele I di Savoia, che per uno scrittore senza patrimonio significava insieme stipendio, pubblico, dignità sociale e possibilità di durare. Non era dunque il povero sciocco trovato per caso da un genio in cerca di divertimento. Era un letterato professionale del suo tempo, con ambizioni serie, una cultura reale e quel misto di prudenza e ostinazione che occorreva per sopravvivere fra principi, segretari, cardinali, stampatori e colleghi.

Marino aveva quasi la stessa età e una biografia molto meno disciplinata. Nato a Napoli nel 1569, figlio d'un giurista, era stato avviato anche lui al diritto e aveva scelto invece la poesia, cioè una professione che allora non esisteva se non nella misura in cui si sapeva inventarsela. Napoli, Roma, Ravenna, Torino, poi Parigi: la sua vita è una carta geografica della ricerca di protezione e nello stesso tempo una fuga

perpetua dalla protezione ottenuta. Prigioni, inimicizie, accademie, cardinali, principi, collezionisti, pittori, musicisti, librai; e dentro tutto questo una capacità quasi imprudente di trasformare ogni cosa in letteratura, compresa la propria carriera. Marino non fu soltanto un grandissimo poeta: fu un uomo che capì con una lucidità modernissima che la fama non viene dopo l'opera, ma le cresce intorno mentre l'opera si fa, e che anche un nemico, se è abbastanza rumoroso, può diventare parte della propria macchina di gloria.

Per questo i due rivali si assomigliano più di quanto la Murtoleide voglia farci credere. Sono quasi coetanei; vengono entrambi dal diritto; dipendono entrambi dalle corti; pubblicano liriche, scrivono per grandi signori, cercano una posizione che sia insieme economica e simbolica; sono entrambi attentissimi a ciò che gli altri dicono di loro. Perfino le Rime del Murtola del 1603 organizzavano la materia in forme non lontane da quelle adoperate da Marino l'anno prima. La loro guerra non nasce dall'incontro fra la poesia e la non-poesia, ma da qualcosa di più pericoloso: dall'incontro fra due uomini che occupano quasi lo stesso spazio e che, proprio per questo, hanno bisogno che quello spazio appartenga a uno solo.

La corte di Carlo Emanuele era un luogo perfetto perché una simile rivalità diventasse spettacolo. Le corti non erano soltanto case molto grandi dove abitavano i principi; erano macchine di visibilità. Ogni matrimonio, viaggio, nascita, vittoria, ritratto, festa chiedeva versi; ogni verso poteva avvicinare al signore o allontanarlo; un epitalamio poteva essere un gesto politico; una dedica valeva una visita; un panegirico, se riusciva bene, poteva valere un titolo. Nel 1608 le doppie nozze delle figlie del duca con i Gonzaga e gli Este mettevano in movimento precisamente questo mondo. Marino e Murtola vi partecipano entrambi, scrivono, accompagnano, osservano, competono. Una delle prime scene dello scontro avviene durante il viaggio verso Mantova. Poi la baruffa cresce, e quando Murtola pubblica a Venezia il Della creatione del mondo, Marino trova finalmente non più soltanto un rivale, ma un bersaglio grande quanto l'universo.

Il titolo, già da solo, era un invito alla catastrofe. Della creatione del mondo. Poema sacro. Giorni sette, canti sedici. Murtola si collocava in una tradizione altissima e recente, quella che aveva in Torquato Tasso e nel Mondo creato il precedente italiano inevitabile. Ma non lo copiava semplicemente. Là dove Tasso poteva mantenere una gravità cosmologica e teologica, Murtola aveva scelto l'ottava e una curiosità minuziosa, quasi enciclopedica, per le cose. Se Dio ha creato tutto, tutto può entrare nel poema: stelle, venti, animali, erbe, mestieri, fenomeni naturali, corpi; e, naturalmente, cavoli, bietole, cipolle, agli, rape, zanzare, scorpioni, ragni, vermi. Gli obiettori gli rimproveravano precisamente questo abbassamento. Murtola rispose che non era un abbassamento affatto: il suo «fine» era far nascere anche da quelle creature umili una «meraviglia maggiore» e mostrare meglio, attraverso di esse, la Provvidenza di Dio.

Bisogna fermarsi un momento qui, perché in questa dichiarazione è già nascosto

mezzo libro. Murtola non mette il cavolo nel poema malgrado il carattere sacro della Creazione: ce lo mette a causa di quel carattere. Se il creato è davvero creato, non esistono oggetti indegni dello sguardo. La poesia può scendere fino alla bietola senza tradire Dio, perché Dio, per così dire, vi è arrivato prima. È un'idea tutt'altro che sciocca; anzi, è una delle idee più feconde del Seicento: la realtà non si divide più comodamente fra cose poetiche e cose impoetiche, perché lo stupore può nascondersi dappertutto e il compito dello scrittore consiste nel trovarlo.

Marino capisce perfettamente la forza e il pericolo di questa idea. E fa ciò che fa sempre quando incontra un'idea altrui che gli interessa: la ruba, la gira, la accelera e la usa contro il proprietario. La Murtoleide, in gran parte, nasce così. Marino non deve inventare che Murtola parla di cavoli: i cavoli ci sono. Non deve attribuirgli una passione per la milza, il polmone, gli animali, le erbe, le cose minute: quelle cose appartengono davvero al poema enciclopedico. Il gesto satirico consiste nello strappare il dettaglio dal cosmo che lo giustificava e lasciarlo solo sul tavolo. Nel Della creatione un cavolo sta fra le opere della Provvidenza; nella Murtoleide lo stesso cavolo, privato del cielo che lo sovrasta, diventa la prova che l'autore è un ortolano. Marino non falsifica: monta.

È un'arte di montaggio feroce. Basta cambiare l'ordine delle grandezze. Murtola voleva muoversi da Dio alle creature e dalle creature tornare a Dio; Marino conserva le creature e toglie Dio, o meglio lo lascia sullo sfondo come misura della sproporzione. Il risultato è un mondo nel quale la Creazione si riduce a mercato, l'Eden a orto, il poema sacro a lista della spesa. «Il Creator di nulla fece il tutto», dice una delle prime Fischiate; Murtola compie l'operazione opposta, «del tutto un nulla». È forse il più economico giudizio critico mai pronunciato su un poema troppo lungo: non che manchi di materia, ma che la materia, invece di diventare forma, perda valore mentre viene nominata.

E poi, al centro della raccolta, accade la cosa straordinaria. Marino finge di difendere il rivale. Si indigna contro chi sostiene che Murtola non sappia poetare, assicura che nessuno al mondo sa «far meravigliare» come lui, e finalmente pronuncia i tre versi che tutti conoscono anche quando non sanno da dove vengono: «È del Poeta il fin la meraviglia / (Parlo de l'eccellente, non del goffo): / Chi non sà far stupir, vada à la striglia». Isolato, il primo verso è diventato la targa ufficiale del Barocco. Dentro il sonetto è una trappola. Marino ha preso proprio dal Murtola le due parole decisive, «fine» e «meraviglia»: erano nella sua difesa del poema sacro. Gliele restituisce sotto forma di legge universale della poesia e subito dopo dimostra che Murtola osserva quella legge nel modo sbagliato. Il lettore vede il cavolo e il carciofo, inarca davvero le ciglia per lo stupore, e si meraviglia — soltanto — che un uomo possa essere tanto gaglioffo.

La storia letteraria ha avuto spesso il torto di dover scegliere: o il verso è un manifesto serio della poetica mariniana, o è soltanto una battuta contro Murtola. È entrambe le cose, ed è proprio questo a renderlo mariniano. Le parole più vere so-

no quelle capaci di funzionare anche capovolte. Marino non interrompe la satira per fare teoria; fa teoria perché la satira gli offre improvvisamente la forma perfetta della teoria. La meraviglia non è un comandamento appeso fuori dalla poesia: è ciò che succede quando il linguaggio avvicina due cose che un istante prima sembravano lontane, quando costringe l'occhio a vedere un oggetto dentro un altro, quando una parola cambia improvvisamente temperatura e il lettore, per mezzo secondo, perde l'equilibrio.

Questo spiega perché la Murtoleide sia molto più importante di quanto farebbe pensare il suo argomento. È una specie di laboratorio in cui Marino lavora senza il peso della grande opera e quindi lascia vedere gli ingranaggi. Un mondo diventa una palla, un poeta un mappamondo, il lauro una guarnizione da fegatello, un ritratto una condanna all'impiccagione, una grammatica una squadra di picchiatori, la fama una scorreggia. Il procedimento è sempre lo stesso e non è mai lo stesso: prendere una parola sul serio fino al punto in cui, presa troppo sul serio, diventa ridicola. Il Barocco, prima di essere un museo di metafore complicate, è questa fiducia quasi infantile e insieme sofisticatissima nella capacità delle parole di aprire botole sotto le cose.

Qui nasce anche la prima grande ironia della contesa: Marino e Murtola sono più vicini di quanto Marino possa permettersi di ammettere. Murtola ama la molteplicità del creato, il dettaglio, le specie, le cose piccole; Marino costruirà una poesia che vive precisamente di molteplicità, dettaglio, catalogo, metamorfosi, curiosità. Fra i progetti mariniani c'è persino una Polinnia, destinata a percorrere «tutta la scala della Natura» fino a Dio, e gli studi hanno riconosciuto in quel progetto la parentela con i poemi esameronici di Tasso, Du Bartas e dello stesso Murtola. Anche Marino, insomma, vuole il mondo intero. Solo che non vuole possederlo come un inventario ordinato: vuole farlo scintillare mentre cambia forma.

La guerra fra i due poeti è dunque, almeno in parte, una guerra di famiglia. Murtola dice: nulla è troppo umile per essere cantato, perché tutto appartiene alla Creazione. Marino risponde: d'accordo, ma non basta nominare tutto perché tutto diventi poesia. Murtola accumula; Marino trasforma. Murtola contempla la varietà; Marino la mette in corto circuito. Naturalmente è Marino a raccontarci questa differenza, e la racconta dopo aver legato l'avversario al palo, quindi conviene non scambiare il verdetto per un verbale imparziale. Ma proprio l'eccesso dell'aggressione ci permette di vedere la posta in gioco: non si litiga su un cavolo. Si litiga su chi abbia il diritto di trasformarlo in poesia.

Le ottantuno Fischiate non sono un poema narrativo, e tuttavia hanno una loro storia interna. All'inizio il bersaglio dominante è il Mondo creato: il titolo, la Creazione, Dio e l'anti-Dio, il cosmo ridotto a orto. Poi Murtola esce lentamente dal proprio libro e diventa corpo. Il corpo invade tutto. È tondo, grasso, peloso, puzzolente, mal vestito, animale; ha naso, ventre, culo, polmoni, milza, testicoli; mangia, evacua, suda, si muove, viene tosato, cavalcato, impiccato, dipinto, medicato. La

critica letteraria cessa quasi completamente di usare parole astratte. Marino non dice che lo stile è pesante: gli mette il Mondo sulle spalle. Non dice che i versi sono cattivi: li annusa. Non dice che la poesia è sterile o prolissa: diagnostica l'intestino del poeta.

È facile chiamarla volgarità, e naturalmente lo è. Ma la parola, da sola, non spiega nulla. La bassezza corporea nella Murtoleide non è una pausa in cui Marino dimentica di essere poeta: è uno dei suoi strumenti poetici più esatti. Il corpo serve perché non mente. Un'idea può fingere, un titolo può gonfiarsi, una dedica può adulare; il naso sente, il ventre pesa, la pelle puzza. La satira sottopone continuamente la gloria letteraria alla prova materiale. Parnaso sarà anche il monte di Apollo, ma se ci arrivano gli stronzi di Murtola l'aria cambia; la Fama sarà anche una divinità alata, ma se il suo «suon» è una correggia, l'allegoria deve fare i conti con l'acustica.

Per questo il libro ha un'energia sensoriale che sorprende ancora. Si vede molto, ma soprattutto si sente, si annusa, si pesa, si tocca. Le parole hanno consistenza. I sonetti di Murtola sono meloni grossi di testa, salsicce infilzate, carta da bottega, cartocci; la poesia può diventare cibo, rifiuto, medicina, animale. Perfino la cultura libresca acquista peso: quando Murtola pretende di stare fra i letterati, Marino vorrebbe dargli in testa un Dante commentato, possibilmente di stampa antica e con le tavolette, cioè abbastanza solido da svolgere finalmente una funzione critica incontestabile. È difficile immaginare una recensione più concreta.

C'è poi un bestiario. Murtola è asino, porco, castrone, becco, bue, elefante; a volte cambia specie nel giro di pochi versi, senza che Marino si preoccupi minimamente della zoologia. Non è incoerenza: è metamorfosi satirica. Il bersaglio non deve essere una bestia precisa, deve perdere il privilegio di una forma stabile. Se per una battuta conviene che sia cavallo, sarà cavallo; se nel verso successivo occorre lana, diventerà pecora. La vera condanna non consiste nell'essere paragonato a un animale, ma nel non riuscire a rimanere neppure lo stesso animale abbastanza a lungo da farsene un'identità.

Lo stesso accade con i mestieri e con i ruoli sociali. Murtola è poeta, segretario, dottore, montimbanco, semplicista, prete e non è davvero nessuna di queste cose. Porta i segni esteriori delle professioni senza possederne l'essenza. In una società ossessionata da titoli, abiti, precedenze e gerarchie, l'insulto è più profondo di quanto sembri: Marino non si limita a dire «sei ridicolo», ma «non c'è un nome che ti tenga». Ed è forse per questo che il nome proprio, Murtola, ricorre con tanta insistenza: quando ogni altra definizione fallisce, resta almeno il bersaglio.

Un gruppo particolarmente bello di Fischiate riguarda il ritratto. Qui la guerra letteraria incontra quella passione figurativa che attraversa tutta l'opera di Marino e che troverà nella Galeria la sua forma più evidente. Murtola viene dipinto, osservato di profilo, giudicato come composizione pittorica; il pittore, secondo Marino, ha avuto la prudenza di fermarsi alla cintura per non rivelare la coda di castrone; altrove il volto è più adatto allo scalpello che al pennello, oppure il modello potrebbe

servire per ricavare il bue e l'asinello d'un presepio. Infine il ritratto appare appeso in una bottega, e basta il doppio senso di «impiccare» perché Marino desideri che alla copia tocchi finalmente la stessa sorte dell'esemplare. Non sono semplici scherzi sul brutto. Sono esercizi sul problema della rappresentazione: che cosa fa un'immagine quando somiglia troppo bene al proprio soggetto? E che cosa succede se il poeta può correggere con le parole ciò che il pittore ha avuto la delicatezza di nascondere?

Altrove cambia scena e arriva la scuola. Donato, Prisciano, il Doctrinale, la Ianua grammaticale vengono chiamati non come autorità da citare, ma come una squadra da pestaggio. Murtola ha maltrattato la grammatica, dunque i grammatici devono maltrattare Murtola. Anche qui il gioco consiste nel materializzare. La Ianua, che è il titolo d'un manuale, torna a essere una porta e avrà quindi un chiavistello; il Doctrinale diventa «messer Dottrinale» e porta sul grugno i segni dell'aggressione. La cultura non è mai, nella Murtoleide, una vetrina di nomi dotti. Se un nome entra nel sonetto, prima o poi deve fare qualcosa.

E poi vengono le monete, i dadi, i debiti, le stampe, la corte. È un altro livello del libro, meno appariscente ma essenziale. Questi poeti vivono di denaro, pensioni, favori, edizioni, doni; sanno che un libro costa e che una dedica può rendere. Quando Murtola cade in disgrazia, Marino lo descrive attraverso zecchini, quattrini, ducatoni, testoni e fiorini, finché il denaro finisce e restano i bastoni. In un'altra Fischiata la sua intera carriera diventa una partita d'azzardo: mette tutto sulla posta e perde il «Mondo». La satira capisce benissimo che la poesia di corte non è sospesa sopra la vita economica; ci è immersa fino al collo. Il sublime ha un salario.

Anche la forma della raccolta va immaginata nel suo ambiente originario. Questi sonetti non nascono tutti per essere letti in silenzio, uno dietro l'altro, da un lettore futuro seduto in poltrona. Circolano separatamente, si mandano agli amici, si copiano, si recitano. Marino stesso dice che alcune Fischiate passano «per man di Dame, e Cavalieri» e vengono recitate, provocando risate tanto violente da sfondare brache e brachieri. È una poesia che vuole una stanza piena di persone. La punta del sonetto ha bisogno del tempo esatto che intercorre fra l'ultimo verso e la risata. Per questo, anche oggi, la Murtoleide andrebbe letta spesso ad alta voce: certe rime, certi accumuli, certe cadute di registro si capiscono con l'orecchio prima che con il dizionario.

Quella risata collettiva, però, ha un prezzo. La Murtoleide è anche un documento sulla violenza sociale della letteratura. Ridere insieme crea una comunità, ma quasi sempre la crea intorno a qualcuno che resta fuori. Murtola diventa progressivamente non soltanto un autore criticato, ma il personaggio comico di una corte; ogni sua caratteristica può essere confiscata e rimessa in circolo come battuta. La sproporzione di talento fra i due contendenti rende la cosa ancora più dura, perché Marino possiede un'arma che l'altro non sa maneggiare con la stessa velocità. Murtola risponde, accusa, compone le sue Risate e altri testi polemici; ma sul terreno dell'invenzione comica l'iniziativa rimane quasi sempre all'avversario.

È qui che la pistola del 1609 smette di essere un'appendice pittoresca. Non giustifica niente, naturalmente, e non traduce automaticamente i sonetti in pallottole; ma ricorda che quelle parole vivevano in un mondo reale, fra uomini che avevano impieghi da perdere, reputazioni da difendere e patroni da convincere. Murtola, congedato dal servizio ducale e persuaso che Marino avesse avuto parte nella sua rovina, tentò di ucciderlo. Marino trasformò immediatamente anche l'attentato in racconto, in difesa pubblica, in occasione di posizione; e tuttavia chiese che l'avversario fosse graziato. Non occorre decidere quanto ci fosse di generosità, calcolo o gusto teatrale in quel gesto: i documenti ci permettono di registrarlo, non di entrare nella coscienza di chi lo compì. Ma è difficile non vedere la perfezione quasi romanzesca della scena: l'uomo che ha simbolicamente ammazzato Murtola ottantuno volte salva il Murtola che ha cercato di ammazzarlo una volta sola.

La raccolta che leggiamo non fu, del resto, un libro tranquillo neppure nella sua trasmissione. Le Fischiate circolarono a lungo in manoscritti e copie, dentro una tradizione mobile, e arrivarono alla stampa quando entrambi i contendenti erano ormai morti. Questo spiega molte cose: la varietà dei testimoni, le divergenze, l'aria talvolta di testo colto ancora in movimento. La Murtoleide non è un'opera che Marino abbia necessariamente seduto a ordinare un pomeriggio come un architetto che controlla l'ultima pianta dell'edificio. È anche il deposito d'una guerra, la sedimentazione di colpi nati in occasioni diverse e poi raccolti sotto un titolo che li trasforma retroattivamente in ciclo.

Questa origine intermittente spiega la ripetizione dei motivi, che non è povertà ma rituale. Il cavolo torna, il culo torna, il Mondo torna, il naso torna, l'asino torna. Ogni ricorrenza è una variazione. Marino lavora come un musicista su temi riconoscibili: il pubblico deve sapere già che Murtola è tondo perché la nuova rotondità faccia ridere; deve ricordare il Mondo creato perché «perdere il Mondo in una posta» significhi contemporaneamente perdere il pianeta, il poema e la reputazione. Le Fischiate costruiscono così una memoria interna. Dopo cinquanta sonetti basta una parola perché ne risuonino dieci precedenti.

Ed è proprio in questa memoria che compare l'aspetto più serio, e forse più inatteso, del libro: il problema della Creazione non scompare mai davvero. Marino può trasformarla in orto, cucina, latrina, bisca; ma per poterla rovesciare deve continuare a tenerla presente. Dio crea, Murtola disfa; Dio dal nulla fa il tutto, Murtola dal tutto il nulla; il poema sacro viene giudicato sul modello dell'atto creatore che pretende di cantare. Dietro la bestemmia comica c'è sempre una metafisica della forma: creare significa dare ordine, differenza, proporzione; scrivere male significa riportare le cose verso la confusione.

Questo non fa della Murtoleide un libro religioso nel senso abituale, ma le dà una profondità spirituale che sarebbe un errore trascurare. Il suo oggetto dichiarato è un poema sulla Provvidenza; la parola «meraviglia» nasce, nel Murtola, precisamente dal desiderio di riconoscere la Provvidenza perfino nelle cose minime. Marino pren-

de quella parola e la trasferisce dalla teologia all'arte senza cancellarne completamente l'origine. La meraviglia del poeta e la meraviglia davanti al creato continuano a guardarsi di sbieco. Che cosa significa vedere veramente una cosa? Che cosa la rende degna d'attenzione? Basta che esista? Basta che Dio l'abbia fatta? Oppure occorre una seconda creazione, quella dello stile, capace di farcela vedere come se non l'avessimo mai vista?

Marino stesso impedisce di dividere troppo comodamente il mondo fra il poeta profano e il poeta sacro. Pochi anni dopo le Fischiate pubblicherà le Dicerie sacre, affrontando con un'erudizione biblica e patristica impressionante la Sindone, le parole di Cristo in croce, il cielo; nelle sue Rime esistono sezioni di devozione; fra i suoi grandi progetti c'è la Strage degli innocenti. La stessa immaginazione che qui trascina la teologia nella latrina può, altrove, trascinare la pittura e la musica dentro l'oratoria sacra. Il Seicento non prova il nostro bisogno di tenere il sacro in una stanza e l'osceno in un'altra. Marino, meno di tutti.

Forse è anche per questo che il lettore moderno non dovrebbe scandalizzarsi troppo in fretta né compiacersi troppo facilmente. Se leggiamo soltanto le parolacce, il libro diventa più povero; se le ripuliamo, muore. Il punto è capire perché siano lì. L'osceno mariniano è quasi sempre preciso. Arriva nel momento in cui una grande parola si è gonfiata abbastanza da poter essere bucata. Gloria, Parnaso, Creazione, fama, dottrina, poesia: Marino lascia che il termine salga e poi cerca l'ago più basso possibile. Il piacere nasce dalla caduta, non dalla bassezza in sé.

La crudeltà, invece, resta crudeltà e non c'è bisogno di nobilitarla. Murtola è spesso trasformato in oggetto, animale, rifiuto; la sua povertà, il suo corpo, la sua disgrazia cortigiana diventano materiale comico. Un lettore di oggi può sentirsi a disagio, e fa bene. La grande letteratura non è un reparto sterile in cui gli uomini del passato si comportano secondo le nostre migliori intenzioni. La Murtoleide ci permette anzi di osservare, in forma quasi pura, il potere dell'intelligenza quando decide di umiliare. Marino è irresistibile proprio nei punti in cui vorremmo resistergli. Ridiamo e, un istante dopo, ci accorgiamo di aver contribuito al pestaggio.

Per questo è necessario restituire a Murtola almeno la parte che la satira gli toglie. Non fu il «goffo» assoluto inventato dall'avversario. Fu un uomo colto, un giurista, un autore prolifico, un poeta latino non privo di qualità, un cortigiano capace di costruirsi una carriera, e soprattutto l'autore d'un poema che, qualunque giudizio si dia sulla sua riuscita, poneva un problema autentico: come cantare tutto il mondo senza perdere la gerarchia del canto? Se la sua soluzione ci appare spesso prolissa o ingenua, il problema non lo è. Tanto meno lo è se pensiamo che Marino stesso, nell'Adone, farà della digressione, dell'accumulo e della curiosità enciclopedica una delle proprie grandezze.

Viene allora il sospetto che la vittoria di Marino su Murtola sia stata troppo completa. Conosciamo Murtola soprattutto perché Marino lo ha sconfitto. È una forma di immortalità terribile: sopravvivere dentro la caricatura che il nemico ha fatto

di te. Ma la Murtoleide stessa, se letta con attenzione, lascia continuamente passare il fantasma dell'uomo reale dietro la maschera. Perché ogni insulto ha bisogno d'un dettaglio vero su cui appoggiarsi; e dai dettagli emerge un poeta che scrive un libro enorme, cerca favori, perde il posto, risponde, si arrabbia, sbaglia tragicamente, ricomincia altrove. Il personaggio ridicolo non riesce a cancellare del tutto la persona.

La Fischiata finale porta questo paradosso alla perfezione. «Giace sepolto un huom, che mai non visse»: Murtola viene privato retroattivamente perfino dell'esistenza. Le sue opere erano morte prima di lui, la Corte ha deriso ciò che ha fatto e scritto, il suo canto sembra una malattia. Eppure, quasi contro la volontà di chi parla, compare la parola decisiva: «s'è immortalato». Marino naturalmente la avvelena subito. Ma non può ritirarla. Quattro secoli dopo sappiamo che aveva ragione in un senso che forse non desiderava: Murtola è immortale, e lo è anche perché Marino non ha saputo smettere di occuparsi di lui.

Qui la Murtoleide tocca qualcosa che riguarda ogni letteratura e non soltanto il Barocco: il rapporto fra amore e memoria, fra odio e memoria. Si conserva ciò che si ama, crediamo; ma si conserva benissimo anche ciò che si odia abbastanza. Dante ha salvato all'inferno persone che senza di lui sarebbero polvere anonima; Marino, in scala più piccola e più comica, fa lo stesso con Murtola. La satira vorrebbe cancellare il bersaglio, ma per cancellarlo deve nominarlo continuamente; e nominarlo continuamente è precisamente il modo con cui lo salva.

Perché dunque leggere oggi ottantuno sonetti scritti per demolire un poeta che quasi nessuno legge più? La prima risposta è la più semplice: perché sono spesso molto divertenti. Non è un merito minore. La storia letteraria ha qualche volta trattato il riso come un difetto di serietà, quasi che un testo diventasse importante soltanto quando smette di farci piacere. Marino sa costruire una battuta in quattordici versi con una precisione che somiglia alla musica: preparazione, deviazione, sospensione, chiusa. Sa farci aspettare una parola e darcene un'altra. Sa usare la rima come trappola. Sa ripetere un motivo senza ripetere l'effetto.

Ma li leggiamo anche perché qui si vede la poesia pensare. La Murtoleide discute, mentre insulta, che cosa sia uno stile, che cosa renda poetico un oggetto, che rapporto ci sia fra materia e forma, fra imitazione e invenzione, fra erudizione e pedanteria, fra fama e valore. Non offre risposte ordinate perché non è un trattato; offre qualcosa di meglio, una serie di esperimenti. Ogni sonetto prende una parola — mondo, meraviglia, ritratto, dottrina, fama — e la sottopone a pressione finché non mostra un significato imprevisto.

Li leggiamo, inoltre, perché riconosciamo fin troppo bene il teatro sociale che li produce. Non abbiamo più la corte di Carlo Emanuele, ma conosciamo l'economia dell'attenzione, la reputazione che si costruisce pubblicamente, il successo d'una battuta capace di ridurre una persona a una formula, la rivalità che diventa contenuto, la necessità di rispondere perché il silenzio sembra una sconfitta. Sarebbe sciocco

dire che la Murtoleide è un social network del Seicento; non lo è. Ma sarebbe altrettanto sciocco non accorgersi che la tecnologia cambia più in fretta del desiderio umano di essere visto e del terrore di essere visto male.

E infine li leggiamo perché la lingua, sotto la crosta grafica del Seicento, è viva. Non tutta allo stesso modo: alcune parole hanno bisogno di una nota, alcuni giochi si sono chiusi, alcuni nomi non dicono più niente. Ma quando il meccanismo riparte, la distanza scompare. «Il Creator di nulla fece il tutto, / Costui del tutto un nulla» non ha bisogno di essere modernizzato. «È del Poeta il fin la meraviglia» nemmeno. E neppure quella straordinaria conclusione sul ritratto: «Hor perche hò visto la copia impiccare, / Vorrei per esser poi lieto, e felice, / Veder anch'impiccato l'esemplare». Sono versi che fanno ancora esattamente ciò per cui furono scritti: arrivano.

Questa edizione li accompagna con note e commenti proprio perché possano arrivare senza che il lettore debba ogni volta fermarsi a costruire da solo il ponte sul Seicento. Ma il commento dovrebbe idealmente scomparire dopo aver compiuto il proprio servizio. La Murtoleide non chiede venerazione. Chiede orecchio. Chiede di accettare per qualche pagina che la critica letteraria possa passare attraverso un melone, che una poetica possa nascondersi in una parolaccia, che la Provvidenza conduca ai cavoli e i cavoli alla meraviglia, che una guerra per la gloria finisca per dare gloria a entrambi i combattenti.

Marino vinse, naturalmente. Vinse nella corte, vinse nella memoria letteraria, vinse soprattutto nella lingua. Ma una vittoria poetica non è mai pulita come una vittoria militare. Il vinto rimane dentro i versi del vincitore, li provoca, li nutre, ne determina la forma. Senza Murtola non avremmo alcune delle battute più belle di Marino, e non avremmo il verso che per secoli è stato usato per definire un'intera civiltà estetica. Il goffo, senza volerlo, ha aiutato l'eccellente a dire che cosa fosse l'eccellenza.

E forse questa è la ragione più profonda per cui vale la pena riaprire oggi la Murtoleide. Non per decidere ancora una volta chi avesse ragione; la sentenza è stata pronunciata abbastanza. Ma per assistere al momento in cui due poeti, tentando di distruggersi, rendono visibile qualcosa che li supera entrambi: la potenza ridicola, pericolosa, spirituale e corporale della parola. Dopo quattro secoli le pistole tacciono. I fischi, per fortuna, no.

Luigi Gaggero

NOTA ALL'EDIZIONE

La Murtoleide non ebbe la fortuna, o forse la disciplina, di nascere come nascono i libri tranquilli. Circolò prima di tutto in fogli, copie, trascrizioni; fu inseguita, sequestrata, ricopiata, accresciuta; e quando finalmente arrivò alla stampa, Marino era già morto. Anche le prime edizioni hanno qualcosa di quella vita clandestina: luoghi di stampa non sempre degni di fede, testi che passano da un'officina all'altra, lezioni che cambiano quasi sotto gli occhi del lettore. Non è dunque un'opera che si possa semplicemente «ristampare». Prima di leggerla bisogna, per quanto è possibile, restituirle le parole.

La presente edizione nasce precisamente da questa esigenza.

Come base di lavoro è stata assunta la stampa di Spira, appresso Henrico Starckio, 1629, nell'esemplare conservato alla Zentralbibliothek di Zurigo (segnatura 25.11), integralmente digitalizzato. Il testo è stato però verificato lungo l'intera raccolta sulla precedente stampa datata Francoforte, appresso Giovanni Beyer, 1626, e, per un ulteriore controllo indipendente, su un secondo esemplare della stampa del 1629, quello conservato presso la Thomas Fisher Rare Book Library dell'Università di Toronto.

La scelta di una stampa come base non significa naturalmente considerarla depositaria di un'autorità che la storia della Murtoleide non le concede. Le Fischiate ebbero una lunga e accidentata circolazione manoscritta prima di approdare alle edizioni postume; e proprio per questo nessuno dei testimoni a stampa può essere trattato come un autografo travestito da libro. Il 1629 di Zurigo è stato assunto come filo continuo della lettura: là dove però il confronto con il 1626, con l'altro esemplare del 1629, con la lingua di Marino, con il senso o con la misura del verso rendeva preferibile un'altra lezione, il testo è stato corretto e la scelta dichiarata in apparato.

È un lavoro meno spettacolare di quanto possa sembrare e più paziente di quanto normalmente si racconti. Significa fermarsi su una parola che pare ovvia e scoprire che non lo è; accorgersi che due esemplari della stessa edizione non dicono sempre esattamente la medesima cosa; distinguere un errore di lettura moderno da una variante antica; resistere soprattutto alla tentazione di migliorare Marino quando è Marino stesso a essere irregolare, aspro o volutamente sgangherato.

Perciò questa edizione conserva largamente la fisionomia linguistica delle stampe: forme come hor, perche, poiche, hoggi, hà, sete appartengono alla voce grafica del testo e non sono state ricondotte all'italiano moderno. Sono state sciolte soltanto le convenzioni puramente tipografiche che oggi ostacolerebbero inutilmente la lettura, come la s lunga e l'alternanza materiale di u e v; la punteggiatura è stata rispettata fin dove rimaneva intelligibile, intervenendo soltanto quando la trasmissione o la riproduzione moderna producevano un evidente guasto.

Qualche esempio può forse dire meglio del metodo stesso che cosa significhi lavorare su un testo simile. In più punti letture apparentemente plausibili sono risulta-