IN LUCEM

GIAMBATTISTA MARINO

LA STRAGE DE GL'INNOCENTI

Nuova edizione criticamente rivista e commentata

a cura di Luigi Gaggero

AD
VERITATEM

Giambattista Marino

La strage de gl'innocenti

Nuova edizione criticamente rivista e commentata

L'opera di Giambattista Marino appartiene al pubblico dominio.

Introduzione generale e introduzioni ai quattro libri: Luigi Gaggero.

Apparati, glosse e approfondimenti critici a cura di Ad Veritatem.

© 2026 Luigi Gaggero per tutti i materiali originali della presente edizione.

Ad Veritatem · In Lucem · Prima edizione, 2026

adveritatem.it

ISBN 979-12-5831-027-0

INDICE

INTRODUZIONE GENERALE vii
Il mondo visto da sotto 1
Libro I · Sospetto d'Erode 6
Approfondimenti al Libro I 25
Il cuore di rubino 37
Libro II · Consiglio de' Satrapi 44
Approfondimenti al Libro II 88
Gli occhi del re 117
Libro III · Essecutione della Strage 124
Approfondimenti al Libro III 154
La notte che aspetta l'alba 168
Libro IV · Il Limbo 176
Approfondimenti al Libro IV 214
Ultime pubblicazioni 237

INTRODUZIONE GENERALE

Nel Vangelo di Matteo la strage dei bambini di Betlemme occupa poche righe. Erode, sentendosi minacciato dalla nascita di un altro re, ordina che vengano uccisi tutti i bambini della città e del suo territorio fino ai due anni di età; subito dopo l'evangelista richiama le parole di Geremia, e dalla lontananza dei secoli si leva il pianto di Rachele, che cerca i suoi figli e rifiuta ogni consolazione. La brevità del racconto ha qualcosa di sconcertante, perché fra l'ordine del sovrano e quel pianto rimane uno spazio immenso, popolato da tutte le vite che l'ordine ha raggiunto, dalle case nelle quali è entrato, dai gesti che ha interrotto, dalle parole che qualcuno avrà pronunciato e che nessuno ha raccolto. Matteo consegna alla memoria un avvenimento e un lamento, lasciando che l'uno continui a risuonare nell'altro. In quello spazio Giambattista Marino trovò la materia di un poema.

Per comprendere la grandezza della sua impresa bisogna anzitutto pensare a ciò che significa dare una durata poetica a un episodio che la Scrittura ha concentrato in poche frasi. Il poeta può immaginare il tempo che precede una decisione, seguire il corso dei pensieri, attraversare le stanze, ascoltare le voci, accompagnare gli avvenimenti fin dove il racconto evangelico li ha lasciati. Può soprattutto restituire alla parola collettiva *strage* la moltitudine di esistenze che essa contiene, perché una parola simile, per quanto terribile, finisce sempre per raccogliere sotto un unico nome ciò che è accaduto a persone diverse, ciascuna delle quali occupava il proprio posto nel mondo e aveva intorno a sé una trama irripetibile di affetti. La poesia comincia a lavorare proprio su questa distanza fra il nome dell'avvenimento e l'esperienza di chi vi è stato coinvolto, e la percorre con tutti i mezzi di cui dispone: il racconto, la descrizione, il dialogo, la similitudine, l'invocazione, il canto. Nasce così un'opera che, pur muovendosi entro un orizzonte religioso ben riconoscibile, lascia affiorare una quantità sorprendente di esperienze umane, spesso di una concretezza che il lettore difficilmente dimentica.

Marino possedeva, per tentare un'impresa del genere, una fiducia nella parola poetica che oggi può apparirci quasi smisurata. Era un uomo capace di fare entrare in un verso i colori di un giardino, l'architettura di un palazzo, la bellezza di un corpo, il movimento degli astri, le meraviglie della natura e le invenzioni degli artisti, con una curiosità che sembrava crescere a ogni nuova cosa incontrata. La sua immaginazione lavorava continuamente sulle somiglianze, cercando rapporti fra oggetti lontanissimi, trasferendo le

qualità di un essere in un altro, facendo circolare le immagini attraverso i confini che l'abitudine aveva stabilito fra le diverse parti dell'esperienza. Chi conosce l'*Adone* sa fino a quale prodigiosa abbondanza possa arrivare questa facoltà, e quanto Marino ami indugiare sulle cose, rigirarle fra le mani, scoprirne una proprietà imprevista e ricominciare da quella. Nella *Strage de gl'innocenti* la medesima immaginazione incontra una materia che la sollecita in ogni direzione, dalla magnificenza delle visioni soprannaturali alla più fragile presenza di un corpo umano, e trova così occasioni nuove per esercitare la propria potenza.

È significativo che Marino tenesse moltissimo a questo poema. Lo aveva in progetto almeno dal 1605, quando ne parlava in una lettera al pittore Bernardo Castello, e continuò a occuparsene nel corso di una gestazione lunga e complessa, che accompagnò buona parte della sua vita letteraria. La *Strage* apparve a Napoli nel 1632, sette anni dopo la morte dell'autore, e conobbe presto altre edizioni, fra le quali quella veneziana del 1633 che impose la divisione in quattro libri oggi generalmente adottata. In una lettera Marino arrivò a considerarla una delle sue composizioni migliori, giudicandola persino più perfetta dell'*Adone*, il poema immenso al quale il suo nome sarebbe rimasto legato. C'era certamente, in questa preferenza, la consapevolezza di aver raggiunto una forma più raccolta, nella quale le molte possibilità della sua poesia potevano concorrere alla rappresentazione di una vicenda già conosciuta e profondamente radicata nella sensibilità religiosa dei lettori. E c'era forse anche il desiderio, comprensibile in un autore la cui fama era stata accompagnata da tante polemiche, di essere riconosciuto nella pienezza della propria arte, capace di attraversare la poesia amorosa, la mitologia e la materia cristiana con una libertà d'invenzione che sentiva interamente sua.

Il Seicento al quale questo libro appartiene aveva una familiarità con le immagini sacre che oggi dobbiamo in parte recuperare. Le chiese, i dipinti, le sculture, le prediche e le rappresentazioni religiose offrivano ai fedeli un universo di figure nel quale gli avvenimenti della storia cristiana acquistavano una presenza sensibile, vicina alla vita quotidiana e capace di suscitare emozioni fortissime. Il racconto della Passione, le sofferenze dei martiri, i dolori della Vergine e le vicende dell'infanzia di Cristo erano stati meditati e raffigurati per secoli, e ciascuna generazione aveva trovato un linguaggio nuovo per avvicinarli. La cultura successiva al Concilio di Trento aveva attribuito alle immagini e alla parola religiosa una particolare responsabilità nell'educazione degli affetti, riconoscendo alla commozione un posto importante nell'esperienza della fede. Marino appartiene pienamente a questo mondo, ne conosce le convenzioni, ne adopera i simboli e ne accoglie l'energia emotiva; al tempo stesso vi porta tutta la ricchezza di una formazione letteraria nutrita di poesia antica e moderna, di mitologia, di teatro, di pittura e di una curiosità instancabile per le forme della bellezza.

Anche per questo la *Strage* occupa un posto singolare nella storia del poema sacro. Marino aveva davanti a sé una tradizione illustre, nella quale l'epica classica e la materia cristiana si erano incontrate dando vita a opere di grande ambizione, e conosceva perfettamente il modello della *Gerusalemme liberata*, con la sua architettura di azioni terrene e potenze soprannaturali. Aveva letto Virgilio e Ovidio, conosceva la letteratura religiosa del Rinascimento e poteva attingere a una quantità straordinaria di testi, comprese le prose di Pietro Aretino dedicate alla vita di Cristo, che avrebbero lasciato tracce profonde nella sua rappresentazione della strage. Tutte queste presenze entrano nel poema attraverso un lavoro incessante di appropriazione e trasformazione. Un'immagine nata per raccontare una battaglia può servire a descrivere una scena domestica; una similitudine amorosa acquista una gravità inattesa; una figura mitologica offre parole e gesti a un personaggio cristiano. Marino conosce il piacere dell'emulazione, quella gara con i grandi autori del passato nella quale il poeta dimostra la propria originalità facendo nascere nuove immagini da immagini già esistenti, e la *Strage* è anche un luogo privilegiato per osservare questa forma di creatività, così lontana dall'idea moderna di un'invenzione che debba sorgere interamente da sé.

La memoria letteraria lavora qui come una materia viva. Quando Marino richiama un poeta antico, il lettore può sentire affiorare dietro la nuova scena un'altra storia, un altro personaggio, talvolta persino un intero mondo di significati che sembrava appartenere a tutt'altra esperienza. È una delle gioie più sottili della sua scrittura, e richiede una certa disponibilità a lasciarsi sorprendere. I modelli si riconoscono con il procedere della lettura; la loro presenza aggiunge profondità alle parole e permette di avvertire quanto a lungo un'immagine possa vivere, passando da un autore all'altro, cambiando soggetto e continuando a conservare qualcosa della propria origine. Per un poeta del Seicento questa capacità di raccogliere e rinnovare la tradizione era parte essenziale dell'arte, e Marino la esercita con una libertà che può sembrare temeraria, portando nella storia sacra il linguaggio degli eroi, degli amanti, dei pastori, degli dèi antichi, della natura e delle arti. La sua poesia si nutre di questa circolazione incessante, e il lettore finisce per riconoscere una continuità profonda fra tutte le forme nelle quali gli uomini hanno cercato di esprimere la paura, la tenerezza, la speranza e il dolore.

La ricchezza delle fonti aiuta anche a comprendere la straordinaria varietà di registri del poema. Ci sono pagine che hanno il respiro dell'epica, con grandi movimenti di masse e paesaggi che sembrano dilatarsi fino ai confini del mondo; altre prendono la forma di un dialogo drammatico, nel quale una parola pronunciata al momento giusto può cambiare il destino di molte persone; altre ancora si raccolgono intorno a un sentimento e ne seguono le variazioni con la pazienza della lirica. Talvolta la scena si dispone come in un dipinto, talvolta il movimento delle voci e delle immagini suggerisce quello di un'azione teatrale, e in certi momenti la successione degli interventi

assume una qualità musicale che fa pensare alle forme della devozione cantata. Questa mobilità appartiene profondamente al genio di Marino, che attraversa i generi con un'agilità straordinaria e sa trovare in ciascuno la risorsa più adatta all'emozione che vuole rappresentare. La *Strage* vive anche di questi continui mutamenti di distanza, di ritmo e di prospettiva, attraverso i quali il lettore viene condotto da un'esperienza all'altra mantenendo sempre viva l'attenzione.

Eppure, a tenere insieme tanta varietà, è una forma metrica di grande disciplina: l'ottava, con i suoi otto endecasillabi, le sei rime alternate e il distico conclusivo. Marino la conosce come pochi, ne possiede tutti i segreti e se ne serve con una libertà che nasce da un dominio assoluto dello strumento. L'ottava può accogliere un ragionamento complesso, una descrizione minuziosa, una preghiera, un racconto rapidissimo; può aprirsi lentamente, indugiare sulle circostanze e raccogliere negli ultimi due versi un'immagine destinata a rimanere nella memoria, oppure farci avanzare con un movimento così continuo che la rima conclusiva sembra arrivare mentre stiamo ancora cercando di seguire gli avvenimenti. La grande abilità di Marino sta anche nel modo in cui distribuisce l'energia all'interno di questa struttura, alternando periodi ampi a improvvise concentrazioni, lasciando che una parola prepari la successiva, che una pausa crei un'attesa, che un'immagine cambi significato nel momento in cui trova la propria conclusione. Leggere il poema a voce alta permette di scoprire una parte essenziale di questa arte, perché sotto la magnificenza delle figure si avverte una sapienza del ritmo che accompagna ogni passaggio e dà corpo persino ai pensieri più astratti.

Il gusto per le immagini, naturalmente, è uno degli aspetti che più possono sorprendere il lettore moderno. Marino attribuisce alla bellezza una forza quasi inesauribile, e la sua lingua sembra continuamente cercare nuove occasioni per manifestarla, anche quando ciò che racconta dovrebbe indurre al silenzio. I colori si fanno più intensi, i materiali acquistano una presenza tattile, le forme si moltiplicano, le similitudini chiamano a raccolta animali, piante, pietre preziose, fenomeni del cielo e del mare, come se l'intero universo dovesse partecipare alla rappresentazione di ciò che sta accadendo. A volte questa ricchezza ci conquista immediatamente, altre volte può suscitare una resistenza, soprattutto quando viene impiegata per raffigurare la sofferenza. È una difficoltà che merita di accompagnare la lettura, perché riguarda qualcosa di essenziale nell'arte di Marino e, più largamente, nel rapporto fra poesia e dolore. Che cosa accade quando un'immagine bellissima viene chiamata a rappresentare un'esperienza terribile? Quale relazione si stabilisce fra il piacere che proviamo ascoltando un verso e l'emozione suscitata da ciò che quel verso racconta? Sono domande che appartengono alla storia della letteratura da molti secoli, e che la *Strage* rende particolarmente vive.

La sensibilità barocca, con il suo amore per la meraviglia, aveva una fiducia straordinaria nella capacità delle immagini di scuotere gli affetti. Una cosa familiare poteva apparire improvvisamente nuova attraverso una somiglianza inattesa; un oggetto comune acquistava grandezza entrando in relazione con qualcosa di lontanissimo; un sentimento sembrava diventare più profondo quando il poeta riusciva a trovargli un'espressione sorprendente. In Marino questa ricerca ha spesso una qualità festosa, il piacere evidente di un'intelligenza che scopre possibilità inesauribili nella materia del mondo. La *Strage* sottopone quella stessa facoltà a una tensione singolare, perché l'invenzione deve confrontarsi con l'esperienza del male e con il dolore di persone sulle quali il lettore è invitato a soffermarsi a lungo. La meraviglia assume allora forme diverse: può nascere dall'audacia di una similitudine, dalla precisione di un particolare, dalla capacità di rappresentare un movimento interiore, e talvolta da un'improvvisa semplicità che acquista una forza enorme proprio dopo tante immagini magnifiche. Questa oscillazione dà al poema una parte importante della sua vitalità, e permette di avvertire, sotto la superficie dell'ornamento, la continua ricerca di un linguaggio adeguato a ciò che viene raccontato.

C'è qualcosa di profondamente umano, del resto, nel bisogno di ricorrere alle immagini quando un'esperienza diventa troppo grande per essere contenuta nelle parole abituali. Diciamo che un dolore ci spezza, che un ricordo ci brucia, che una paura ci stringe il cuore, e adoperiamo spontaneamente figure poetiche perché il nostro linguaggio conosce da sempre questa possibilità di dare forma sensibile a ciò che accade dentro di noi. Marino porta il procedimento a una complessità straordinaria, lo sottopone alla disciplina del verso e lo alimenta con la memoria di secoli di letteratura. Il risultato può apparire a tratti vertiginoso, e richiede al lettore di abituarsi a una velocità di trasformazione delle immagini che oggi incontriamo raramente nella poesia narrativa. Una parola sembra aprirsi in molte direzioni; ciò che era stato presentato attraverso una somiglianza ritorna sotto un'altra forma; un elemento del paesaggio diventa il riflesso di una condizione interiore. A poco a poco ci si accorge che questa lingua possiede una propria coerenza, fatta di relazioni continue fra gli esseri e le cose, e che la sua abbondanza risponde a un modo particolare di sentire la presenza del mondo.

La stessa attenzione merita il posto occupato dai corpi. Nella poesia di Marino il corpo umano è una realtà infinitamente eloquente, capace di esprimere attraverso un movimento, una postura, una reazione involontaria ciò che le parole potrebbero soltanto raccontare. È una sensibilità che appartiene al grande incontro fra letteratura e arti figurative del suo tempo, e che nella *Strage* acquista una particolare intensità. La vita appare attraverso gesti elementari, legati alle necessità e agli affetti più profondi dell'esistenza, e il poeta sa riconoscere in essi una bellezza che nasce dalla loro stessa

familiarità. Talvolta basta un movimento minimo perché una figura acquisti una presenza umana completa, con una naturalezza che sorprende in mezzo a tanta magnificenza verbale. Questa capacità di avvicinarsi alle persone è uno dei doni più preziosi dell'arte mariniana, e contribuisce a spiegare perché alcune scene continuino a impressionarci anche dopo che il ricordo delle descrizioni più sontuose si è attenuato. Il lettore conserva la memoria di un gesto, di una voce, di un corpo colto nel suo movimento più spontaneo, e attraverso quel particolare sente la vicinanza di un'esistenza intera.

Anche la rappresentazione dei sentimenti deve molto a questa attenzione per la loro manifestazione concreta. Marino conosce il linguaggio della passione amorosa, lo ha praticato in tutte le sue varietà e possiede un repertorio inesauribile di immagini per descrivere desiderio, timore, gelosia, tenerezza, lontananza. Nella *Strage* molte di quelle risorse vengono trasferite in una regione diversa dell'esperienza, dove gli affetti hanno una gravità particolare e il legame fra le persone può essere colto nella sua forma più immediata. La poesia scopre così nuove possibilità all'interno di un linguaggio già familiare, e certe espressioni che altrove potrebbero sembrare preziose acquistano qui una concretezza inattesa. È uno degli aspetti più affascinanti della continuità fra le diverse opere di Marino: la sua sensibilità rimane riconoscibile attraverso soggetti lontanissimi, e il lavoro sulla parola rivela una curiosità profonda per le forme nelle quali l'essere umano manifesta ciò che prova. La tenerezza, soprattutto, trova in queste pagine occasioni di un'intensità rara, e talvolta emerge attraverso sfumature così delicate da farci dimenticare, per un momento, l'apparato grandioso nel quale il poeta ama collocare i propri personaggi.

Naturalmente un poema costruito intorno alla morte di bambini innocenti solleva questioni che oltrepassano il piacere della lettura. La prima riguarda la responsabilità degli esseri umani, la possibilità che una decisione presa da qualcuno raggiunga persone lontane dal luogo nel quale è stata concepita, trasformando irreparabilmente la loro esistenza. La seconda riguarda il valore di quelle esistenze, che il racconto sacro riconosce entro un disegno provvidenziale e che la poesia restituisce alla nostra esperienza attraverso il peso concreto della loro perdita. La terza, forse la più difficile, riguarda il rapporto fra sofferenza e significato: il bisogno che abbiamo di comprendere ciò che accade, il desiderio di trovare una risposta, la resistenza che certe esperienze oppongono a ogni tentativo di racchiuderle in una spiegazione. Marino lavora all'interno di una visione cristiana della storia, nella quale la morte dei bambini è compresa attraverso il martirio e la promessa della salvezza; questa visione offre al poema il suo orizzonte religioso e ne orienta profondamente la conclusione. Lungo il cammino, tuttavia, la rappresentazione degli affetti conserva una forza propria, e i personaggi continuano a parlare con la voce di un dolore che il lettore può riconoscere anche attraverso la distanza delle credenze e dei secoli.

È importante, a questo proposito, ricordare quanto la parola *innocente* fosse carica di significato nella tradizione cristiana. Nel linguaggio comune l'innocenza indica l'assenza di colpa, e nei bambini acquista una evidenza che sembra precedere ogni ragionamento morale, perché la loro dipendenza dagli altri fa parte della condizione stessa della vita che comincia. Nella storia religiosa degli Innocenti questo significato si arricchisce di una dimensione particolare: la Chiesa li venera come martiri, associando la loro morte alla vicenda di Cristo e attribuendo al sangue versato una testimonianza della quale essi stessi erano inconsapevoli. Si tratta di un'idea teologica antica, che la liturgia, la predicazione e le arti hanno elaborato per secoli e che il lettore incontrerà spesso nel linguaggio del poema. Marino la accoglie con tutta la ricchezza simbolica della tradizione, trovandovi anche una possibilità poetica singolare: quella di far convergere in una medesima vicenda la fragilità dell'infanzia e la grandezza attribuita al martirio. Le immagini religiose acquistano così una forza emotiva particolare, mentre le persone rappresentate conservano, attraverso la concretezza del racconto, tutta la vulnerabilità della loro condizione terrena.

Questo incontro fra il tempo degli uomini e l'orizzonte dell'eternità appartiene alla struttura profonda dell'opera. Il poema sacro dispone di una prospettiva nella quale le azioni visibili partecipano a una storia più vasta, e Marino sa muoversi fra dimensioni lontanissime con una libertà che costituisce una delle caratteristiche più riconoscibili della sua immaginazione. I luoghi terreni, le regioni soprannaturali, il paesaggio della memoria mitologica e quello della tradizione biblica entrano continuamente in relazione, formando un universo nel quale ogni avvenimento sembra possedere una risonanza più ampia della propria durata. La poesia può avvicinare una scena domestica e un movimento del cielo, un dolore individuale e un'immagine cosmica, una vicenda umana e una figura dell'eternità, affidando alla loro prossimità un significato che il lettore avverte prima ancora di poterlo tradurre in concetti. È un procedimento profondamente barocco, e rivela anche la particolare ambizione del poema: fare dell'intero mondo creato una presenza partecipe, capace di rispondere attraverso le proprie forme a ciò che accade agli uomini.

La dimensione religiosa si intreccia inoltre con una riflessione sulla parola e sul suo potere. Marino viveva in un'epoca nella quale l'eloquenza occupava un posto centrale nella vita pubblica, nella predicazione, nei tribunali, nelle accademie e nelle corti. La capacità di persuadere era considerata un'arte fondamentale, e la retorica forniva gli strumenti per ordinare gli argomenti, suscitare emozioni, guidare il giudizio degli ascoltatori. La *Strage* mette continuamente alla prova questa fiducia nella parola, mostrando quante possibilità si aprano quando qualcuno parla e qualcun altro ascolta, e quanto diverso possa essere l'esito di un discorso secondo l'intenzione di chi lo pronuncia e la disposizione di chi lo riceve. Il poema contiene pagine di

grande eloquenza, nelle quali Marino dimostra una conoscenza finissima dei procedimenti della persuasione, e la stessa arte che governa quei discorsi agisce sul lettore attraverso il ritmo dei versi, la disposizione delle immagini e la successione delle emozioni. È una delle ragioni per cui la sua lettura può risultare tanto coinvolgente: la poesia ci fa sperimentare direttamente la forza del linguaggio mentre racconta personaggi che affidano alle parole le proprie paure, le speranze, le decisioni e i desideri.

Questa ricchezza di prospettive aiuta a comprendere anche la fortuna dell'opera. Pubblicata dopo la morte di Marino, la *Strage* conobbe una diffusione straordinaria, attraversò i secoli attraverso numerose ristampe e raggiunse lettori molto diversi da quelli ai quali il poeta si era rivolto durante la propria vita. La materia religiosa ne favorì certamente la circolazione, e la capacità di suscitare commozione dovette contribuire in modo decisivo al suo successo. Fu letta, tradotta, riproposta in contesti nei quali il nome di Marino conservava un prestigio notevole, e continuò a vivere anche quando il gusto letterario cominciò ad allontanarsi dalla magnificenza del Barocco. La storia della sua ricezione è interessante proprio per questa durata, che rivela quanto a lungo una poesia così legata alle forme del proprio tempo abbia saputo incontrare sensibilità differenti. A cambiare è stato soprattutto il modo di ascoltarla: ogni epoca vi ha cercato qualcosa che rispondesse alle proprie attese, soffermandosi ora sul carattere religioso, ora sulla forza delle immagini, ora sulle invenzioni linguistiche, ora sulla rappresentazione del dolore.

Oggi possiamo avvicinarci alla *Strage* con una libertà particolare, grazie alla distanza che ci separa dal suo mondo e alla possibilità di riconoscerne insieme la bellezza e le difficoltà. La sensibilità contemporanea può trovare singolarmente vicine certe pagine dedicate alla fragilità umana, mentre altre richiedono di comprendere convenzioni letterarie, credenze religiose e abitudini espressive molto lontane dalle nostre. La lingua stessa domanda un poco di familiarità: gli usi antichi, le inversioni sintattiche, le parole che hanno cambiato significato, le immagini mitologiche disseminate lungo i versi possono rallentare inizialmente la lettura, e poi diventare parte del piacere di entrare in un mondo così ricco di relazioni. Il commento che accompagna il poema vuole aiutare a riconoscere questi elementi e a seguirne le trasformazioni, lasciando al lettore la libertà di procedere secondo il proprio ritmo, di fermarsi dove un'immagine lo trattiene, di ritornare su una strofa e scoprirvi una sfumatura che alla prima lettura gli era sfuggita.

C'è una forma di attenzione, del resto, che la poesia antica sa insegnarci con particolare efficacia: quella di concedere tempo alle parole. Siamo abituati a riconoscere rapidamente una situazione, a coglierne il significato generale e a proseguire; Marino ci invita a un'esperienza diversa, nella quale il senso di una scena si arricchisce continuamente attraverso le immagini che la circondano, e la bellezza di un verso può acquistare una profondità inattesa

quando lo si ascolta una seconda volta. A volte occorre accettare una certa abbondanza, lasciarsi trasportare da un periodo che sembra voler raccogliere tutto ciò che incontra; altre volte è sufficiente sostare su una parola, avvertire il suono di una rima, seguire il movimento di una similitudine. La poesia comincia allora a rivelare il proprio tempo interiore, quella durata particolare che appartiene alle opere capaci di accompagnarci oltre il momento della lettura. È un tempo fatto di memoria, di ritorni, di associazioni improvvise, e la *Strage*, con la sua alternanza di splendore e sofferenza, può renderlo particolarmente intenso.

Forse è proprio qui che possiamo riconoscere il valore più duraturo di questo poema. Marino prende un racconto che appartiene da secoli alla memoria religiosa e lo attraversa con tutte le risorse della propria arte, facendo emergere una ricchezza di esperienze che continua a interrogare chi legge. L'invenzione poetica accoglie la storia sacra, la memoria dei classici, la magnificenza del linguaggio barocco e la vita concreta delle persone, riunendole in un'opera che conserva tutta la vitalità delle sue tensioni. Ci sono pagine nelle quali la bellezza sembra voler occupare ogni spazio, altre nelle quali una sofferenza prende forma con una immediatezza quasi insostenibile, e altre ancora nelle quali la parola poetica cerca una misura capace di accogliere entrambe. Il lettore attraverserà questa varietà secondo la propria sensibilità, trovandovi probabilmente motivi di ammirazione e momenti di inquietudine, immagini che lo conquisteranno e altre che continueranno a chiedergli di riflettere.

È una qualità preziosa delle grandi opere, quella di conservare nel tempo la capacità di suscitare domande. La *Strage de gl'innocenti* appartiene a un mondo lontano dal nostro, e proprio la sua distanza ci offre la possibilità di incontrare un modo diverso di pensare, di credere, di sentire e di affidare alla poesia le esperienze più profonde della vita. Marino ci chiede di entrare in questo mondo con la curiosità che merita, di seguirne le meraviglie e di ascoltarne le voci, accettando che la bellezza possa condurci anche nei luoghi nei quali avremmo maggiore difficoltà ad avanzare. La sua arte possiede abbastanza forza da accompagnarci lungo tutto il cammino, e abbastanza ricchezza da lasciare a ciascuno il tempo di riconoscere ciò che quelle pagine gli avranno detto.

Possiamo dunque cominciare. La storia è antica, le parole hanno attraversato quattro secoli, e nel momento in cui apriamo il libro tornano a possedere la capacità di far apparire davanti a noi un mondo intero. Marino ne conosce ogni segreto, e sa quanto possa essere lunga la strada che conduce un lettore dentro una vicenda che credeva già di conoscere. È una strada sulla quale vale la pena lasciarsi guidare, con attenzione, con curiosità e con quella disponibilità alla meraviglia che costituisce uno dei doni più belli della poesia.

Luigi Gaggero

Il mondo visto da sotto

Introduzione al Libro I · Sospetto d'Erode

Per arrivare alla mangiatoia di Betlemme, dove ci aspetteremmo di trovare un bambino, qualche pastore e una luce tanto più sorprendente quanto più povero è il luogo che illumina, Giambattista Marino ci conduce anzitutto, superata la soglia dell'invocazione e della dedica, nel punto più basso dell'universo, «Sotto gli abissi in mezzo al cor del Mondo». Là siede un sovrano che possiede un regno, una corona, uno scettro e persino una corte, ma che da tutto questo non ricava il minimo conforto, perché il suo trono è fatto di fuoco e di tenebre, la corona si adorna di serpenti e il suo potere ha un nome che lo condanna: è «Giudice di tormento, e Re di pianto». Cominciare dall'inferno una storia che tutti conoscono come storia della nascita di Cristo non è soltanto un modo ingegnoso di sorprenderci; significa scegliere il punto di vista di chi, davanti a quella nascita, prova non gioia ma spavento, e farci assistere alla lenta trasformazione di uno spavento in un delitto.

Marino ci ha già avvertiti, peraltro, che delitto sarà, e non piccolo: «Musa non più d'Amor, cantiam lo sdegno», esordisce, come se il poeta degli amori, delle grazie e delle metamorfosi volesse deporre per un momento il suo strumento consueto e accordarlo a una materia capace di farlo tremare. La prima ottava annuncia la strage prima di raccontarne le cause, e così toglie al lettore ogni facile curiosità sull'esito, per sostituirle una domanda ben più grave: come si arriva a uccidere dei bambini? È notevole che, dopo aver nominato i «mille Infanti afflitti» — mille, qui, è il numero dell'orrore, non una statistica —, il poeta non chieda aiuto a qualche personaggio vittorioso, ma alle vittime stesse, «Nuntii di Cristo, e testimoni invitti», che hanno dato «Sangue in vece di voce, e di parole». I bambini non sanno testimoniare, perché non sanno ancora parlare; il poema nasce proprio dove la parola umana viene meno, e si assume l'onere, delicatissimo, di ascoltare una testimonianza che non può essere pronunciata.

Prima di farci precipitare nelle tenebre, Marino trova tuttavia il tempo di rivolgersi ad Antonio, duca d'Alba, viceré di Napoli, con quelle magnificenze encomiastiche che il lettore moderno può essere tentato di attraversare in fretta: un'«ALBA» che gareggia con il sole, una fronte da incoronare di fiori poetici, le onde del Tirreno che ripetono il nome dell'uomo illustre. Eppure anche questa soglia, così lontana in apparenza dalla nostra sensibilità, ha una sua funzione nella musica del libro, perché stabilisce la prima delle molte immagini del potere che incontreremo: il principe lodato per aver retto il «fren» di una città, il signore degli abissi che regna senza possedere se stesso,

Erode che teme di perdere ciò che crede suo, e infine un bambino nel quale il poema riconoscerà una regalità del tutto diversa. Non occorre trasformare la dedica in una segreta allusione politica per avvertire quanto il lessico del comando, della successione e della corona attraversi queste pagine: la storia sacra è raccontata, fin dall'inizio, anche attraverso la domanda su che cosa voglia dire essere re.

Il regno di Satana, intanto, ha una topografia che ai lettori di Dante non può non tornare familiare, e quella «bolgia del più cupo fondo» sembra invitarci a guardare ancora una volta verso il centro della terra, dove il grande ribelle ha perduto tutto fuorché la memoria di sé. Ma il principe dell'inferno di Marino non è una semplice replica di quello dantesco: brucia invece di essere immerso nel ghiaccio, tuona, digrigna, fuma, si contorce, occupa la scena con la violenza di un corpo che è diventato spettacolo della propria condanna. E proprio quando ci aspetteremmo il solito catalogo delle sue mostruosità, il poeta lo chiama «Orgoglioso Narciso, empio Fetonte», accostandogli due figure infelici della mitologia: l'uno si perse innamorandosi della propria immagine, l'altro volle condurre il carro del sole senza esserne capace. C'è molto, in questa coppia sorprendente, del destino del ribelle: una bellezza che non sa uscire dalla contemplazione di sé e una grandezza che pretende il governo di una luce non sua. Se qualcuno volesse un'immagine del potere ridotto alla sua caricatura, difficilmente ne troverebbe una più impietosa di questo sovrano che «il suo regno, e se stesso aborre, e sdegna» e che, per esercitare il dominio, deve prima di tutto tormentarsi.

A un certo punto il mostro alza gli occhi. Non può uscire dalla sua prigione, perché i vincoli che lo trattengono sono più forti delle ali, ma può guardare attraverso una fessura, ed è questa posizione, insieme umiliante e privilegiata, a regalare al lettore uno degli episodi più belli del libro. Satana vede l'Annunciazione, Elisabetta e il figlio che sussulta nel grembo, i ghiacci che si sciolgono e i deserti che fioriscono, gli angeli nella notte, i pastori in cammino, la stella e i Magi; assiste, insomma, ai grandi segni dell'Incarnazione come uno spettatore che abbia imparato a riconoscere tutte le figure di una storia senza riuscire a comprenderne il significato. La ripetizione di «Vede», ottava dopo ottava, non è un'abitudine di stile, ma il ritmo stesso di questo sguardo inquieto, e ci costringe a compiere un'esperienza insolita: ripercorriamo gli episodi più luminosi dell'infanzia di Cristo attraverso gli occhi del loro nemico. A noi quei prodigi parlano di rinascita; per lui sono indizi di una sconfitta imminente, e la primavera che invade perfino la Scizia, la Libia, i monti dell'Atlante non è una festa della natura, ma l'annuncio che il mondo può cambiare senza chiedere il permesso a chi si credeva padrone del mondo.

Non è l'ignoranza, infatti, il vero limite dell'intelligenza diabolica: Satana conosce gli oracoli e le Sibille, ricorda i conflitti celesti, mette in relazione il