STABAT VENUS DOLOROSA NELL'ADONE DI MARINO

JOHNNY L. BERTOLIO

*For Kat and Seb,
colleagues and friends**

Riassunto: Il presente studio intende verificare e sviluppare una linea interpretativa dell'*Adone* tracciata a più riprese da Francesco Guardiani (specialmente: *La meravigliosa retorica* 52–56; “I trastulli” 313; “A Christological Metamorphosis” 187–94) e già rilevata da P. Pozzi nel suo fondamentale commento (in Marino, *L'Adone*, vol. 2, 63): si tratta di quel costante innesto, nella figura e nella vicenda di Adone, di elementi appartenenti alla storia sacra e, specificamente, a Cristo e alla sua Passione. Si è parlato e si continua a parlare, a tale proposito, di “neopaganesimo” (Frare), il che indica quanto sia cruciale interrogarsi sugli scopi, se mai Marino ne avesse, e sugli esiti di questo giocare col fuoco della fede e del dogma in un'epoca poco incline al compromesso. In questo percorso, l'*Adone* sarà letto tenendo presenti, in particolare, la *Lira* e le *Dicerie Sacre*, due opere che, per quanto attiene ai carmi dedicati alla Passione, si illuminano a vicenda anche in forza della cronologia (*Lira* III e *Dicerie*, infatti, escono nel 1614): per parafrasare, grazie alla fecondissima produzione del Nostro, il motto dell'esegesi omerica di Aristarco, si proverà dunque a “spiegare Marino con Marino”.

Nell'episodio mitologico che chiude la rassegna dei “racconti secondi” del Canto XIX dell'*Adone* (ott. 293–325), Teti (o, meglio, Tetide) si concentra, come del resto i suoi predecessori, su vicende che, seppure in misura diversa, l'hanno vista coinvolta; con una tendenza amplificante che già era valsa per Cerere, ma all'interno di uno stesso mito (Aci-Galatea-Polifemo, ott. 124–232), Marino fa esporre a Teti ben tre racconti: Calamo e Carpo (ott. 233–51), Ero e Leandro

* Il presente lavoro racchiude debiti di ispirazione e riconoscenza verso Francesco Guardiani e il suo seminario *graduate* di “Baroque Poetry and Neobaroque Poetics”, tenutosi presso il Department of Italian Studies della University of Toronto nell'anno accademico 2012–2013.

(ott. 252–92), infine Achille (ott. 293–325).¹ I primi due si pongono sulla scia degli amori infelici in cui uno dei due giovani muore lasciando il *partner* preda della disperazione; il legame con Teti è precisato dal fatto che Carpo e Leandro muoiono in acqua, l'elemento di cui Teti (anche se, a rigore, la Titanide Teti, non la ninfa marina Tetide) è, metonimicamente, il simbolo (ott. 305.4: “e'l mio liquido sen per mezzo fende”). L'ultimo racconto, invece, riguarda Teti molto più da vicino in quanto Achille ne è il figlio.

Tra gli amori passionali e consumabili, in tutte le possibili sfumature (omosessuale nel caso di Apollo e Giacinto, omosessuale e in parte ferino tra Bacco e il “satiretto” Pampino,² eterosessuale tra Aci e Galatea ma pure ferino se contiamo l'innamoramento del ciclope Polifemo, omosessuale tra Calamo e Carpo, eterosessuale tra Ero e Leandro), sembra rientrare anche la vicenda di Achille: Marino però non sviluppa il suo più celebre e sfortunato amore, quello con Patroclo (citato di sfuggita all'ott. 318 insieme con Briseide), o quello, pur fugace, con l'amazzone Penthesilea, di cui l'eroe si innamora uccidendola, ma quello con Deidamia. Si tratta però dell'ennesima variante dell'amore in quanto Achille, alla corte del suocero Licomede, re di Sciro, è costretto dalla madre a vivere travestito da donna per evitare di doversi arruolare nella spedizione troiana, a lui fatale; racconta Teti (ott. 309):

Al re di Sciro il diedi e sotto panni
finti nascosto di real donzella,
il pargoletto eroe passò qualch'anni
in compagnia di Deidamia la bella,
a cui scoprendo poi gli occulti inganni
che la froda chiudea dela gonnella,

¹ Della evocazione della vicenda di Achille quale snodo cruciale del poema, generatore di “una notevole forza di rottura o almeno di riorientamento e trasformazione della serie di racconti” e privo di metamorfosi, ha fornito una suggestiva lettura Cherchi 110–13.

² Colpisce, nella prospettiva della presente analisi, la metamorfosi ‘transustanziante’ di Pampino, che, trasformato in vite, produce “la sostanza del ciel” (19.123.4), per cui cfr. una visione di Maria Maddalena de' Pazzi: “il vino che letifica la sposa, viene spremuto dalla vite. La vite è la bocca del Verbo, gli tralci sono le parole di esso Verbo, il grappolo è la sustanzia della divinità” (156). E in Cerere Marino notava “l'instituzione del Sacramento” (*Dicerie sacre* 213). Già in Boccaccio (*Comedia delle ninfe fiorentine* 39) la sintesi pagano-cristiana aveva tramutato in Cerere il pane e in Bacco il vino dell'Eucarestia, ma in chiave allegorica e dunque sbilanciata sulla realtà cristiana significata più che sul suo corrispondente pagano.

per certezza del ver seco si giacque,
onde il famoso Pirro al mondo nacque.

A questo punto del poema, i lettori ricordano il travestimento di Adone nel Canto XIV (ott. 10–11). Tutto ciò contro l'educazione maschia che Teti aveva preteso per il figlio adolescente dal centauro Chirone: il maestro, precisa la madre, "effeminarlo in quell'età non volle / tra delizie soavi e lusinghiere" (ott. 300.5–6). Eppure, il destino di questo Achille mariniano resta nel segno dell'effeminatezza persino quando muore, visto che sarà Paride, l'eroe femminile per eccellenza, e tale già in Omero, a ucciderlo (ott. 321):

O splendor de' Pelasghi, o del troiano
valor flagello e del'orgoglio ostile,
s'era ne' fati che cader per mano
deveffi effeminata e non virile,
per mano, oimé! di tal che di lontano
valse solo a ferir la plebe vile,
quanto miglior almeno il morir t'era
ucciso dal'amazzone guerriera?

Qui, sì, viene citata Penthesilea, ma come assassina: una versione del mito, in effetti, consacrata in epoca moderna dalla sanguinolenta tragedia di Kleist, racconta che fu l'amazzone a uccidere Achille, poi resuscitato grazie all'intervento della madre (cfr. Photius, cod. 190, 151b29–32). Paride e Penthesilea, peraltro, sembrano richiamarsi per contrasto: è più dignitoso per Achille essere ucciso da una donna mascolina come Penthesilea oppure da un arciere effeminato come Paride? Il dilemma lascia l'eroe nel regno dell'ambiguità di genere.

Tutti questi tratti della biografia di Achille, che richiamano evidentemente quella di Adone, si integrano con il racconto centrale, arrestatosi per la morte del protagonista; ma rispetto ai miti fin qui narrati, con Teti è cambiata la prospettiva: non più un dio che evoca la morte dell'amato o la infelice storia di due innamorati, ma una dea che ripercorre, commossa, la sciagura del proprio stesso figlio, "perch'al'amor con cui s'amano i figli, / amor altro non è che s'assomigli" (19.294.7–8). Marino ha già saggiato, tra Canto V e Canto XIX, e qua e là negli altri, tutte le possibili sfaccettature dell'amore; qui si spinge oltre, giungendo a lambire i confini di un rapporto edipicamente delineato secondo il punto di vista

della genitrice. E questo scivolamento, apparentemente naturale, verso la celebrazione dell'amore materno è tanto più significativo in quanto corona i "racconti secondi" e segna il passaggio dalle varie *consolationes* divine al discorso conclusivo di Venere, che alla fine si sente ancora più addolorata.

Segue, quindi, l'articolata costruzione del sepolcro per Adone, che culmina con la rappresentazione della sua nascita e morte: tornano in primo piano Mirra, madre incestuosa, e il cinghiale, che, con Adone, ha ucciso pure il fedele Saetta. Il dittico scultoreo, che congiunge ad anello gli estremi della vita di Adone, conferma la sentenza di Teti (ott. 325.1–4):

Strana legge di fato e di natura,
che del'umane tempre il fragil misto
congiunta abbia al natal la sepoltura
e svanisca qual fiore apena visto.

Si passa poi all'allestimento del feretro e della pira: il "garzon defunto" appare quasi posseduto dal "sabeo licore" (ott. 411.3) della madre naturale: "fin ne' più chiusi penetrali interni / già tutto olezza imbalsamato ed unto / de' preziosi aromati materni" (ott. 351.2–4). In questa fase del poema, Adone regredisce sempre più al ruolo di figlio e di bambino ("fanciul", ott. 358.2) e a ciò che la natura nega al pallido cadavere suppliscono gli Amorini, che ridanno alle guance il caratteristico colore vermiglio (ott. 358.5–6). Persino la metamorfosi in fiore ricorda la sua nascita dal tronco materno: esso "tosto per miracolo divino / forma cangiando, in un bel fior s'aperse" (420.3–4); già nel Canto VI (ott. 130.3–4), in uno dei rari momenti propositivi di un Adone altrimenti inerte, alla vista dell'albero in cui è immortalata la madre, sulla bocca del giovane era esplosa un'esclamazione augurale: "Siate sempre (gli disse) amico il cielo, / tronco, che 'n mezzo al cor piantato io serbo".³ Proprio il suo cuore, nel quale è impressa la macchia dell'incesto materno, sarà oggetto esclusivo della metamorfosi in anemone, un fiore che — funesto presagio — nel Canto VI, poco dopo l'incontro con Mirra, aveva meritato un posto nel giardino di Venere, dunque di nuovo accanto alla madre (ott. 133):

Ancor non eri, o bell'Adone, estinto,
ancor non eri in novo fior cangiato.

³ L'incontro con la madre-albero è quasi "un présage de l'embaumement final, où Adonis semble rentrer dans le sein maternel" (Tuzet 193).

Chi diria che di sangue, oimè! dipinto
 dei di testesso in breve ornare il prato?
 Presago già, benché confuso e vinto,
 d'un tanto onor che gli destina il fato,
 ciascun compagno tuo t'onora e cede,
 t'ingemman tutti il pavimento al piede.

Se guardiamo in prospettiva cristologica al fatto che Adone intrattiene con Venere un rapporto filiale, non semplicemente coniugale, si può ipotizzare che l'incesto di Mirra si ripercuota su Adone così come l'immacolata concezione di Maria è il necessario presupposto perché da una creatura priva del peccato originale, oltre che illibata, si generi il Figlio di Dio e Redentore dell'umanità (Kristeva 300–3). Del resto, la mirra, prezioso aroma orientale, accompagna i momenti cruciali della biografia di Cristo: dalla nascita, quando gli fu donata dai Magi (*Matteo* 2.11), alla crocifissione (“dabant ei bibere *murratum vinum*”: *Marco* 15.23), alla deposizione (“Venit autem et Nicodemus [...] ferens mixturam *murrae* et aloes, quasi libras centum”: *Giovanni* 19.39; corsivi miei).

L'amore materno che da Mirra e Teti si riflette su Venere ci riporta indietro di almeno un canto: nel lamento della dea per la morte di Adone del XVIII, Pozzi rileva “la rappresentazione di Venere nella forma della madonna *mater dolorosa* sotto la croce del figlio morente”, “per cenni furtivi (data anche la delicatezza della materia) ma trasparenti” (in Marino, *L'Adone*, vol. 2, 655); lo stesso Marino si era accostato più volte al soggetto fino a immortalarlo in una canzone, *Stabat Mater Dolorosa* (*Madriali e Canzoni*, n. 202). Le lacrime di Maria rientravano in un tema, quello del Calvario e della Passione, carissimo ai poeti secenteschi (Besomi 158) e del quale Pozzi ha ricordato le più illustri declinazioni (in Marino, *L'Adone*, vol. 2, 655): Tasso (*Le lagrime della Beata Vergine*), Angelo Grillo (*Pietosi affetti* 123–41 e, aggiungiamo noi, *Capitolo al Crocifisso nel venerdì santo*⁴), Ridolfo Campeggi (*Le lagrime di Maria Vergine*: 1617), insieme con Capoleone Ghelfucci (*Il Rosario della Madonna*: 1600), oltre agli analoghi pianti della Maddalena di Erasmo Valvasone e del San Pietro di Tansillo — espressioni letterarie, queste, tutte perfettamente in linea con il clima controriformistico. Ebbene, il raffronto con la Madonna

⁴ “Nel 1587, anno del ritorno nel suo primo monastero di S. Caterina, uscì un testo sacro del Grillo, il *Capitolo al Crocifisso nel venerdì santo*, stampato in chiusura del volume di Luigi Tansillo *Lagrime di san Pietro* (Genova, G. Bartoli)” (Matt 446).

addolorata, se certo conferma l'interpretazione di Adone in chiave cristologica, fa innanzitutto risaltare la caratterizzazione materna di Venere.⁵

Il *planctus Mariae* sulla bocca della dea emerge qua e là attraverso l'impiego di diffusi *topoi*,⁶ ma pervade anche il livello tematico fino a evocare, senza troppi filtri, la crocifissione. Ad essa rinvia l'immagine dolcissima del nettare cosperso di fiele (18.154.6–8): “chi ti ferì? come t'avenne? e quando? / chi fu, nettare mio? chi fu il crudele / che le dolcezze tue sparse di fiele?”. Come precisa il vangelo di Matteo, “dederunt ei vinum bibere cum felle mixtum: et cum gustasset, noluit bibere” (27.34), una conferma, questa, del *Salmo* 68.22: “Et dederunt in escam meam fel et in siti mea potaverunt me aceto”.⁷ Da un lato, il fiele, notoriamente amarissimo, acuisce le sofferenze di Cristo sulla croce, dall'altro avvelena il cibo e corrompe l'organismo; in Adone-Cristo le due immagini si congiungono: le sue membra, già dolci per Venere, sono state violate e contaminate dall'assalto erotico del cinghiale. A questo proposito, si chiede Venere: “Qual crudo mostro, oimè! qual mano ardita / tanta licenza a danni miei si prese?” (18.155.1–2); si chiede Maria nella *Pietà*, vv. 92–93 (*Madriali e Canzoni*, n. 203): “Ahi qual fera, qual mostro / ti diè tanto martiro?”. Il mostro di Cristo, il suo cinghiale, è la croce, che lo strappa all'amata madre e le si sostituisce:

Ben sei tu di Gesù che morto abbracci,
Croce, dopo Maria, madre seconda;
bench'a lei di pietà tu non risponda,
ch'ella gli fe' le membra, e tu le stracci.

Ella in grembo scaldollo, e tu l'agghiacci
al Verno esposto. Ella il nutrì feconda
di puro latte, e tu di sangue immonda
di fele a la sua sete esca procacci.

⁵ Già Frye aveva suggerito un accostamento, anche in chiave erotica, tra l'atteggiamento protettivo di Venere per Adone e quello di Maria per il figlio Gesù (*Anatomia* 272; *Il grande codice* 103).

⁶ Si rinvia a Pozzi in Marino, *L'Adone*, vol. 2, 653–55, che si sofferma sulle ottave 151–152 e 173–184.

⁷ Cfr. il sonetto *Sopra la Croce*, vv. 9–10 (*Rime sacre*, n. 29): “Qui di fel puro le sue labra asperse / per noi pascere di gloria”.

Ella in cuna il legò pietosa in atto
tra molli lini, e tu nel tronco orrendo
stringi con duri ferri il corpo intatto.

Ceda però, che da lei fu nascendo
partorito mortal; ma da te fatto
tosto immortal, rinascerà morendo.

Questo sonetto, dal titolo *Sopra la croce* (*Divozioni*, n. 49), contiene alcuni richiami alla morte di Adone ad opera del cinghiale; in particolare, le membra lacere (18.97.8: “lacero in terra il meschinel rimane”), il richiamo al fiele, al “grembo” che concepisce e che protegge, la menzione della metamorfosi-resurrezione si adattano ugualmente a Cristo e ad Adone. Nelle *Dicerie sacre*, Marino si era spinto oltre, suggerendo tra Maria e la Croce un rapporto di competizione; sulla bocca di Cristo aveva infatti messo queste parole, indirizzate alla Vergine e riferite alla Croce: “Non ti paia adunque strano s’io per madre l’accetto, e se, non senza pregiudicio tuo, che fosti la prima, concedo alla seconda qualche maggioranza. Ma mi accorgo che tu non ti contenti di cedere, né vuoi ch’ella ti porti vantaggio, poichè vedo che come sua competitorice le stai a lato del pari: *iuxta crucem*” (354).⁸

Ancora, nel *plactus Veneris*, la ormai inevitabile discesa di Adone nell’Ade (18.158) —

Dunque andran quelle luci innamorate
nel sen di morte a suscitare gli amori?
quelle man bianche e quelle chiome aurate
ad imbiancare, ad indorar gli orrori?
quelle labra fiorite ed odorate
dentro le tombe a seminare i fiori?
Dunque andrà lo splendor di quel bel viso
a portar negli abissi il paradiso?⁹

⁸ Proprio a margine di questa pagina mariniana Pozzi cita il sonetto *Sopra la croce*.

⁹ Nel *Rosario* (10.107.4–8) del Ghelfucci la Madonna, perso il bambino Gesù a Gerusalemme, dichiara di essere disposta a scendere persino all’inferno per ritrovarlo: “Verrò tra l’Ombre de’ tartarei rivi, / o mio Sol teo; e le mie ardenti voglie, / con la serenità del tuo bel viso, / faranno esser l’Inferno un Paradiso”.

— evoca la discesa di Cristo nell'inferno, come già la prigionia nel regno di Falsirena. Si guardi, ad esempio, alle *Lagrima della Beata Vergine di Tasso* (ott. 17):

Là dove in tanto le tartaree porte¹⁰
rompe il Re vincitore e doma e spoglia
i ciechi regni de l'oscura Morte,
pria che gli antichi spirti il cielo accoglia;
come apparisse il glorioso e forte
con lucente, immortale e lieve spoglia,
né stil, né penna mai, né lingua esprime,
né l'intende pensier santo e sublime.

Adone porta agli inferi “il paradiso”, così come Cristo vi scende per liberare dal limbo i patriarchi veterotestamentari.

Il commovente compianto degli Amori sul cadavere ancora caldo di Adone si articola in una fervente operazione di consolazione (18.192):

qual su la guancia di squallor dipinta
stilla d'acque odorate un largo fiume.
Qual su i begli occhi, la cui luce tinta
d'ombra mortal, mendica è già di lume,
per suscitar qualche favilla estinta
o di vita o d'amor batte le piume.
Altri mentr'egli more ed ella langue
asciuga al'una il pianto, al'altro il sangue.

Due di questi gesti, ovvero il tentativo degli Amori di ridestare il soffio vitale nel corpo morto e l'atto di asciugare le lacrime della madre e il sangue del figlio, tornano nella *Pietà* di Marino (*Madriali e Canzoni*, n. 203, vv. 36–56):

Mille vaghi amorette
scesi dal sommo Cielo

¹⁰ Nel sonetto *Sopra la Croce* (*Rime Sacre*, n. 27) è la Croce ad essere definita “de le Tartaree e de l'Empiree porte / tormento invito, espugnator possente” (vv. 3–4). Identico sintagma nelle *Lagrima di Maria Vergine* del Campeggi (1.10.5–6): “la Turba ancor del cieco Limbo afflitta / mi attende già su le Tartaree Porte”.

stupidi e languidetti,
colmi d'ardente zelo
con puro e sottil velo
asciugavano intanto
al figlio il sangue, et a la madre il pianto.

Altri quel tronco adora
trofeo di Paradiso,
altri bacia et onora
il piede, il fianco inciso,
altri dal santo viso
le spine aduna e coglie,
altri co' chiodi le sanguigne spoglie.

Un ven'ha che dipinto
di celeste pietate,
come del caro estinto
voglia ne le beate
membra morte e gelate
aure destar vitali,
dolcemente gli move intorno l'ali.

Persino l'area anatomica su cui si avventano sia il grifo mono-zannuto del cinghiale sia la lancia di Longino, alla quale la letteratura barocca aveva assegnato la più erotica delle *nuances* (Guardiani, "Dieci pezzi" 365–67), è la stessa tanto per Adone quanto per Cristo: nel poema, il cinghiale "da la banda manca / con amoroso e ruinoso assalto / sotto il vago galon gli morde l'anca" (18.97.2–4); nella *Pietà*, vv. 155–8, la Madonna dice: "Ti passa il lato manco / la lancia, e t'apre il core, / ma nel passato fianco / l'invitto Amor non more". Ciò che ha ucciso Adone, la zanna del cinghiale, sarà collocato con le ceneri del giovane nel sepolcro, insieme con l'arco di Amore, "l'asta" e "l'altr'armi", come "trofeo" (19.405.1–4); anche nella tomba di Cristo, secondo il poema del Campeggi, sono deposti dagli angeli gli strumenti della Crocifissione: "posero, qual Trofeo d'illustri Pompe, / la Sponga, la Corona, e i Ferri amari" (*Lagrime* 14.100.3–4).

Uno dei presagi funesti che sconvolgono Venere quando ancora è ignara del destino di Adone è il sangue nelle mammelle: "e quante [volte] scaturir

dal'amorose / poppe insieme col latte il sangue misto?" (18.123.5–6). Si tratta di una visione presente in un analogo lamento funebre, quello di Cerere per la perdita della figlia Proserpina (l'ennesimo pianto di una madre per la propria prole!) in Claudiano:¹¹ "quotiens exundat ab ubere sanguis" (*De raptu Proserpinae* 3.127), un'immagine che "suggerisce una sventura specificamente connessa alla sfera della maternità" (Onorato in Claudiano 314). Il sangue che esce dalle mammelle allude a un passo di Lucano (*Bellum civile* 3.313–5), in cui i soldati, spinti dalla fame, avendo svuotato del latte le mammelle delle bestie, ne bevono il sangue, e a Stazio (*Thebais* 6.186–92), il quale dice, dei vitellini, che, col latte, dalle mammelle suggono il "sangue" nel senso del nutrimento (Onorato in Claudiano 314). Nel *Capitolo al Crocifisso* di Angelo Grillo, il latte, come fonte di sostentamento, appare cangiato nel sangue che cola dalle piaghe del Cristo crocifisso; esclama la Madonna (189v):

O sangue, o fiume, di cui oggi è foce
quest'aspro Monte, deh, quale a me torni
giù da quest'alta e tormentosa croce?
Sei dunque il latte tu, ch'a i primi giorni
succhiò il mio figlio tenerello infante
da questo sen, ne gli humil miei soggiorni?¹²

Le lacrime e il latte della *mater dolorosa* — osserva Kristeva — sono "les métaphores du non-langage, d'un 'sémiotique' que la communication linguistique ne recouvre pas. La Mère et ses attributs évoquant l'humanité douloureuse, deviennent ainsi les représentants d'un 'retour du refoulé' dans le monothéisme. Ils rétablissent le non-verbal et se présentent comme le réceptacle d'une modalité signifiante plus proche des processus dits primaires" (312–13).

L'esplosione "non-verbale" dell'amore per il figlio nel momento in cui questi sta spirando — per dirla con Marino: "nel colmo del dolore / l'eccesso de l'amore" (*La Pietà in paragone di Giacomo Palma in casa di Bartolomeo della Nave, La Galeria*, vv. 4–5) — non sembra casuale; come ha mostrato Kristeva, i pianti della

¹¹ Lo segnala Corradini 247. Come ricorda Frye, Proserpina (a cui Marino dedica un idillio della *Sampogna*) è il corrispondente femminile di Adone nel rappresentare "il ciclo annuale delle stagioni" (*Anatomia* 211).

¹² E si veda l'*incipit* di questo madrigale dei *Pietosi affetti*: "Vita mia sì mi rendi / il puro latte il sangue, / da questa Croce, ove tu pendi essangue?" (138).

mater dolorosa, incompatibili con la consapevolezza della imminente resurrezione, tradiscono “le désir d'éprouver dans son propre corps la mise à mort de l'homme que lui épargne son destin féminin d'être la source de la vie” (314). Specularmente, Venere, che (non lo si dimentichi) non solo è immortale, ma è la dea genitrice per eccellenza (Tristan 192; Corradini 246), esprime, nel suo articolato lamento, il desiderio di morire *dentro* Adone (18.184; e cfr. ott. 180, 183 e 213):

O perché di sorbir non m'è concesso
in cima a un bacio o in un sospiro accolta
una morte medesima entro l'istesso
labro ove l'alma mia vive sepolta?

Confermando il suo ruolo di *partner* attiva, Venere vorrebbe morire in Adone perché la sua anima è ormai migrata nel corpo dell'amato. Il suo anelito a farsi una cosa sola con lui si spinge fino all'assunzione di un attributo che nei Vangeli spetta al Figlio di Dio, la corona di spine: “Vo' che di rose in vece il biondo crine / mi vengano a cerchiar triboli e spine” (19.328.7–8);¹³ inevitabile qui il rinvio all'episodio della spina della rosa che ferisce la dea (3.66–67), come lo stesso Marino suggerisce nella *Corona delle Spine*, vv. 21–4 (*Divozioni*, n. 46): “Finga Parnaso pur la Dea Ciprigna / di spina il piè sanguigna. / Quella a questa non giunge / ch'oggi la fronte al vero Dio trapunge”.

Nella medesima direzione di Venere-madre muovono pure le similitudini.¹⁴ Il figlio che la dea già ha concepito, Amore, è un martellante termine di paragone per l'Adone mariniano (1.44 e 3.68–69),¹⁵ sulla scia di Ovidio: nelle *Metamorfosi*,

¹³ Anche Angelo Grillo aveva sfruttato le potenzialità della metafora del fiore nelle parole di Maria: “Giglio candido mio, / hor che cangiato sei, / misera, in fior sanguigno, / da' tuoi tormenti rei, / son volta in siepe anch'io / dal mio cordoglio rio: / mirami del mio duol tutta spinosa / o de le spine mie purpurea rosa” (*Pietosi affetti* 130).

¹⁴ Sull'importanza delle similitudini per l'interpretazione simbolica dei personaggi del poema cfr. Guardiani, “Il gran teatro del mondo” 331, che analizza il ‘toro’ Membronio, e lo studio di Bazzichetto, che si occupa del ciclope Polifemo.

¹⁵ Sembrano Amore altri due personaggi del poema, Armillo (14.85) e Pampino (19.70), anch'essi *alter ego* di Adone (Pozzi in Marino, *L'Adone*, vol. 2, 187). Corradini ricorda poi che “la descrizione di Cupido in 3.23–4 fa *pendant* a quella più analitica della sua controfigura Adone in 1.41–4, così come il racconto della nascita del dio effigiato su un vaso (7.141–48) trova riscontro nella narrazione del parto di Mirra per bocca della sua nutrice (16.235–36), in accordo con la ‘legge del due’ individuata da Pozzi” (247). Si tenga inoltre presente che le

infatti, Venere si innamora di Adone — la cui somiglianza con gli amorini è affermata sin dalla nascita (10.515–6) — proprio mentre bacia Cupido, e una freccia per errore tocca il suo seno (10.525–6); la dea dunque si invaghisce, in una sorta di *transfert*, di una copia del figlio e, in due versi contigui, la *mater* Mirra diventa la *mater* Venere.¹⁶ In Amore finisce per trasfigurarsi anche Cristo sulla croce: nelle parole di sua madre (*La Pietà*, vv. 120–33),

Lassa, lassa, fu poco
 amar chi t'ha disfatto,
 che tutto incendio e foco
 tu proprio Amor s'è fatto;
 e di volar in atto
 volesti aprir veloce
 in guisa d'ali al Ciel, le braccia in Croce.

Amor d'amore acceso,
 Amor cieco, Amor nudo,
 ecco l'arco ch'hai teso,
 un legno orrido e crudo;
 ma di te stesso scudo
 facesti a le saette
 ch'altrui piover deveano ire e vendette.¹⁷

In un altro episodio evangelico, quello del piccolo Gesù smarrito dai genitori e ritrovato a discettare tra i dottori del Tempio di Gerusalemme (*Luca* 2.41–51), il rapporto tra la madre e il figlio pare evocare quello di Venere e Amore; nella canzone *Christo smarrito*, vv. 1–6 (*Divozioni*, n. 38),

Sospirava, e spargea
 largo di pianto un fiume

ottave dedicate alla nascita di Cupido furono ritenute blasfeme in quanto ispirate al parto della Madonna (Carminati 257–62).

¹⁶ Debbo queste preziose indicazioni all'acribia filologica, oltre che all'amicizia, di Elia Ruben Rudoni.

¹⁷ L'identificazione Cristo-Amore, eco di quella Adone-Cupido, permea di sé tutta la serie dei dieci madrigali della *Lira* II, su cui si veda Guardiani, "Dieci pezzi".

la Dea, la vera Dea,
madre di vero Nume,
ricercando il suo core,
il suo smarrito e fuggitivo Amore.

La perdita del figlio, che, durando tre giorni, prefigura la futura passione (cfr. i vv. 115–32 della medesima canzone), fa sprofondare la madre nel dolore e nella disperazione, con una punta di gelosia (“Chi ’l contende a quest’occhi? e chi mel toglie?”, v. 36) e con un tumultuante accavallarsi di varie sfumature d’amore: “sparito è il mio trastullo” (v. 41); “di dolore e d’amor languisco et ardo” (v. 48); “il mio sposo, il mio figlio” (v. 56).¹⁸ Sulla stessa scia si pone il ritorno di Adone “in grembo” a Venere dopo una battuta di caccia (8.108–13), con una altrettanto chiara — quasi da manuale — evocazione del futuro basata sulla prassi della cosiddetta ironia tragica: “S’altro che ’l ver ti giuro, o bella mia, / di superbo cinghial preda mi sia” (8.113.7–8).

Persino il rapporto coniugale tra Venere e Adone assume i contorni di un legame di sangue, inizialmente solo fraterno (i gemelli Apollo e Diana: 8.100):

Vassene poi per questa riva e quella
l’orme seguendo del’amate piante,
predatrice di fere ardita e bella,
del caro predator compagna errante,
e l’arco in mano, al fianco le quadrella
porta talor del fortunato amante,
talch’ogni fauno ed ogni dea silvana
gli crede Apollo l’un, l’altra Diana.

Subito dopo il vincolo si rafforza trasformandosi in una relazione madre-figlio, per sottolineare la gelosia di Venere (8.101):

¹⁸ Nel *Rosario* del Ghelfucci (10.104) l’invocazione di Maria assume i toni di un’apostrofe al sole caldo della primavera (ed è nota la lettura della vicenda di Adone quale ciclo stagionale), con una similitudine ‘filiale’ seguita da un’altra ‘coniugale’: “Deh torna a me mio Sol, torna, e con esso- / teco rimena un Maggio aureo, e ridente; / sgombra il ghiaccio d’un verno horrido, e spesso, / de la mia nera e nubilosa mente; / qual usignuol, che si lamenta, oppresso / il nido a’ figli, ohimè, cieca, e dolente / ti cerco, e piango, o qual vicin’a morte, / tortore, c’ha perduto il suo consorte”.

Così qualor giovenca giovinetta
sen va per campi solitari ed ermi,
tenera sì che calpestar l'erbetta
ancor non sa con piè securi e fermi,
né curva in sfera ancor piena e perfetta
dela fronte lunata i novi germi,
seguela, ovunque va, per la verdura
la torva madre e la circonda e cura.

Analogo paragone torna nel Canto XVIII, quando ancora la dea non sa della morte di Adone (ott. 130):

Così dubbia tra sé la madre ircana
spesso ha de' propri danni il cor presago,
qualor cercando ai figli esca lontana
torce il passo da lor ramingo e vago,
temendo pur nela sassosa tana
fiero non entri a divorargli il drago
o pur furtivo intanto il piè non mova
l'astuto armeno a saccheggiar la cova.

A questa similitudine, sviluppata in un contesto di tensione irrisolta, ne corrisponde una affine nel Canto XIX, quando Venere è accanto al corpo ormai privo di vita dell'amato (ott. 10):

o come vacca, a cui di sen rapito
abbia il picciol vitel dente inumano
o col maglio crudel rotto e ferito
apiè del sacro altar rigida mano,
di doloroso e querulo muggito
rimbombar fa dintorno il monte e 'l piano,
ultima al prato, con dimesse corna,
esce di mandra ed ultima ritorna.

Il sacrificio del figlioletto è consumato: nuovamente si impone la caratterizzazione materna (e mariana) di Venere.

Nel Canto XVIII, dopo che l'Aurora ha comunicato a Venere la triste fine di Adone, tornano ad accumularsi le similitudini materne. Nell'ott. 148 Marino ne inserisce due, l'una tratta dalla saga troiana (Ecuba disperata per la morte della figlia Polissena),¹⁹ l'altra, secondo la lettura di Pozzi, dall'insana passione di Semiramide per il figlio Nino "alla notizia che egli era già sposato" (in Marino, *L'Adone*, vol. 2, 653),²⁰ storia d'amore materno, ma esplicitamente incestuoso:

Ecuba con tal rabbia in Troia forse
n'andò latrando infuriata e folle,
quando lasciar la bella figlia scorse
il greco altar del proprio sangue molle;
e tal mi credo in Babilonia corse
la donna che regnar per fraude volle,
con una treccia sciolta e l'altra avinta,
con una poppa avolta e l'altra scinta.

La "fraude" allude al modo in cui Semiramide conquistò il potere: secondo alcune fonti, alla morte del marito, si sarebbe travestita da uomo facendo credere di essere il proprio figlio Ninyas, ancora troppo giovane per governare; secondo altre, riuscì ad ottenere per qualche giorno il potere dal marito e, dopo essersi in poco tempo conquistata il favore della corte, lo fece imprigionare (Capomacchia, *Semiramis* 29–31). L'eroina intesse con i propri *partner* maschili un rapporto negativo, quando non letale, e per i suoi sentimenti contro natura è stata spesso accostata a Mirra. D'altronde, il figlio di Semiramide, contrariamente a lei, si carica di connotati femminili, non amando la guerra e dedicandosi a una vita oziosa (Capomacchia, *Semiramis* 59–66), proprio come la coppia Venere-Adone. Nel corso del funerale di Adone, il seno di Venere è brutalmente esposto alle battiture;

¹⁹ Già Dante aveva paragonato a Ecuba la furiosa Mirra della decima bolgia: *Inferno* 30.13–21.

²⁰ Pozzi ricorda la sfortunata vicenda della *Semiramis* di Muzio Manfredi e la caratterizzazione dell'eroina tragica a mo' di Amazzone ("con una poppa avolta e l'altra scinta") si adatta meglio alla versione *boscareccia*. Ritroviamo Semiramide nella *Divozione* n. 82, "*Capillis capitis sui tergebatur*", v. 1: "con una treccia sparsa e l'altra accolta", dedicata alla Maddalena che lava i piedi di Gesù. Sia Semiramide sia Mirra si affermano quali eroine attive rispetto ai loro rispettivi *partner* maschili, Ninyas e Kinyras, effeminati e molli (Capomacchia, "Il mito di Myrrha" 101–2).

la dea conclude il lungo corteo funebre davvero come una Madonna addolorata,²¹ se non che, sul nero della veste, risaltano “il bianco petto e le mammelle ignude” (19.397.6), lasciate entrambe, non più una sola come da Semiramide, scoperte. Già nel comporre il cadavere dell’amato (18.152) Venere aveva tratto da Maria la posa della Pietà, una identificazione che si sarebbe imposta anche a livello iconografico: lo dimostra la tela che raffigura *Adone morente fra le braccia di Venere* (fig. 1) di Alessandro Turchi detto l’Orbetto (1578–1649), il quale, nell’impostare la scena secondo gli stilemi propri di una Pietà, potrebbe avere subito l’influenza dell’*Adone* (Mandarano; *Alessandro Turchi* 148–9);²² la dea vi è ritratta (s)vestita proprio come Semiramide nel poema, “con una poppa avolta e l’altra scinta” (18.148.8).

Il ruolo della Vergine quale “madre, figliuola et sposa” (Petrarca, *RVF* 366.47) ben si adatta a questa Venere mariniana, per quanto nella parte finale del poema sia la componente materna a prevalere. Le ultime parole dell’eroe morente sigillano il suo ruolo di figlio: “Mia vita”, e non “anima mia” (18.185), mette in primo piano, anziché l’amante, la madre, la Venus “alma” e “genetrix” di Lucrezio.²³ Un velo di reticenza scende anche sull’addio della Vergine a Cristo nella già citata canzone *Stabat Mater Dolorosa*; qui Maria “pianse, e disse: O mio; / ma l’interruppe il pianto, e non finio” (vv. 47–48). Se nella strofa successiva Marino si premura di precisare il vocativo — “O mio (poscia riprese) / Figlio” (vv. 49–50) —, quel “mio” *pendens* lasciato vedovo del sostantivo a causa del sopraffacente dolore (e dopo il quale, oggi, ci aspetteremmo tre puntini di sospensione) sembra più congruo ad un’esclamazione d’amore che di semplice affetto materno: per esempio, “O mio amato”, “O mio sposo”, “O mio Gesù”. Tale artificio ricorda certe tragedie

²¹ A conclusione della più raccolta parata, umana e divina (con il coinvolgimento di angeli e arcangeli), che accompagna il cadavere di Cristo dal Golgota al sepolcro, Campeggi immortalava così la Madonna (*Lagrima* 14.89): “Mesta, e languida alfin dietro venia, / dal suo fido Giöanni accompagnata, / fra le meste Marie, l’alta MARIA, / la Madre de i Dolori addolorata. / Fra le lagrime pie l’Anima pia / dimostrava dolente, e sconsolata, / e mentre il piè movea, per l’aspro duolo, / co’l guardo fiso il suol mirava solo”.

²² La tela risale ai primi anni Trenta; a Roma, forse nel 1624, Marino stesso aveva commissionato al Turchi un quadro, raffigurante Aci e Galatea, mito anch’esso presente tra i “racconti secondi” dell’*Adone* (*Alessandro Turchi* 31–33).

²³ Cherchi nota che nel congedo del protagonista alla dea “manca ogni espressione d’amore per Venere. Le ultime parole amorose Adone giele ha dette in sogno, nella visione, nel mondo delle larve notturne” (84).

incentrate su un amore proibito (si pensi a Fedra o anche a Ermengarda), in cui il nome dell'amato viene a lungo taciuto e, quando è infine pronunciato, scatena un'esplosione emotiva.²⁴ Il socialmente accettabile affetto materno è espresso senza remore ("mia vita" / "mio Figlio"), mentre un amore più profondo, scaturente dai recessi dell'inconscio e di natura decisamente edipico-erotica, è soltanto suggerito e comunque non verbalizzato ("anima mia" / "O mio...").²⁵

Amore è centrale nella relazione tra Maria e Cristo anche nelle vibranti pagine con cui Marino chiosa la frase rivolta da Gesù alla Vergine ai piedi della Croce, "*Mulier ecce filius tuus*", nelle *Dicerie sacre*; anzitutto, come Maria nella *Pietà*, così Gesù assume un atteggiamento di reticenza usando un sostantivo 'neutro', ovvero "donna" ("mulier"): "O mistero d'Amore! Non l'appella madre, perché la tenerezza delle sue viscere nol comporta. Era nome troppo tenero e pasimevole, onde se madre detto l'avesse, l'averebbe fatta, se non morire, svenire almeno di gran cordoglio" (346).²⁶ In secondo luogo, la spada che, in base alla profezia di Simeone, colpisce al cuore la Madonna, assume i contorni di una freccia scagliata dall'arco di Cupido, in base a quel processo di contiguità metonimica, prevalente sulla figurazione metaforica, carissimo all'autore dell'*Adone*:²⁷ "Ahi, Amore,

²⁴ Cfr. Euripide, *Ippolito*, v. 352; Racine, *Phèdre*, Atto I, Scena 3; Manzoni, *Adelchi*, Atto IV, Scena 1.

²⁵ Ipotizza la Maria del Campeggi (5.67.7–8): "Madre in vita ti fui, saròtti in morte, / e ne l'angosce, e nel languir consorte": è vero che qui sembra prevalere, etimologicamente, la compartecipazione alla medesima sorte del figlio, ma il sostantivo "consorte" non può non avere risonanze coniugali. E il Grillo fa dire a Maria: "Vedova verginella, / ed orba Madre al secco tronco io piango / sposo diletto, unico figlio, e m'ango" (*Pietosi affetti* 137, madrigale "O Mesta Tortorella"). Anche nel Ghelfucci (23.101) l'amore e il non-amore di Maria sembrano piuttosto una variante di, rispettivamente, amore materno (che si manifesta con moderazione) e amore coniugale (che invece esplode, ma solo come ipotesi): "Figlio io non t'amo, o d'un amor che langue / è l'amar mio, ché s'io t'amassi, in loco / d'acqua, i miei pianti io versarei di sangue, / l'aria dal petto essalarei di foco; / te, te, cor mio, fra le mie braccia essangue / tener potrei s'io pur t'amassi un poco? / No'l potrei no; s'io ti portassi amore / mi scoppiaia, benché di bronzo, il core".

²⁶ Stesso concetto in Angelo Grillo: "La chiamò Donna, e ben fu pio consiglio. / Ch'a sì tenero nome era periglio, / che 'l cor non le scoppiasse infra le squadre / di martir tanti" (*Pietosi affetti* 126, sonetto "Mentre languiva a morte in Croce il figlio").

²⁷ In diversi passi del poema Pozzi ricorre alla metonimia, che prevale sulla metafora, per spiegare l'ardito accostamento, altrimenti indecifrabile, di certe immagini (in Marino, *L'Adone*, vol. 2, 316 e 442).

carnefice pietoso, tu fosti il fabro di questo dispietato ordigno, tra le vive faville della tua ardente fucina furono date le tempre a questa strana armatura, che passa alla Vergine il cuore! Né certo d'altra materia faceva mestier che fusse per far colpo tale, dovendo non ferire un corpo, ma sviscerare ed uccidere un'anima" (349–50).²⁸ Come già indicato da Pozzi nell'apparato dei passi paralleli di queste pagine mariniane, lo scambio di sguardi tra Cristo in croce e Maria ricorda da vicino quello tra Adone e Venere nel poema.

Questi scoppi emotivi, sostenuti dall'evocazione di miti inquietanti (incesti, travestimenti, amori illeciti, ecc.), rendono arduo definire persino i ruoli dei personaggi mariniani, specie nell'ambito delle istituzioni sociali tradizionali: figlio e amato in Adone (e Cristo) *vs* madre e amata in Venere (e Maria); cacciatore e cacciato in Adone *vs* cacciato e cacciatore nel cinghiale; la stessa unione della dea e del giovane Adone non può certo essere catalogata come 'famiglia', per il semplice fatto che il loro amore non è in effetti generativo.²⁹ Tale sfuggente irregolarità, del resto, è coerente con la figura mitica dell'eroe: in antico, la sua festa, le Adonie, era in effetti aperta soltanto a uomini e donne (per lo più cortigiane) non legati dal vincolo matrimoniale.³⁰

Un'altra figura evangelica appare intrattenere con Cristo, seppure misticamente, un rapporto d'amore, che nasce con il noto episodio della lavanda dei piedi del Maestro attribuitole dalla tradizione e culmina sul Golgota con la compartecipazione al dolore del Crocifisso: Maria Maddalena, che in un sonetto (*Descrive due dolori estremi di Maria e di Maddalena a piè della Croce, Rime Sacre*, n. 25) è accostata da Marino alla Madonna. La storia della santa, e la sua conversione-metamorfose (Guardiani, "Dieci pezzi" 352), era diventata un tema caro agli scrittori

²⁸ In Angelo Grillo è il Calvario a diventare fucina d'Amore (Besomi 178–9 e 184). E si legga questa ottava delle citate *Lagrime* del Campeggi, dedicata a uno scambio di sguardi tra Cristo e la madre lungo la *Via Crucis* (5.63): "Un guardo intanto, di chi l'Alme spetra, / co' i lumi de la Madre (ahi) si congiunge, / come strale, ch'a l'Arco dia Faretra, / rapido vola, e la dolente punge, / trafigge il sen, trapassa il cor, penetra / le viscere più occulte, a l'Alma giunge, / e la commove in guisa tal, che sembra / noioso incarco a le tremanti membra".

²⁹ L'annuncio fatto, nel Canto I, da Apollo (ott. 34) e confermato da Cupido, che proclama la nascita della bellissima Beroe soltanto per prometterla a Nettuno in cambio dell'aiuto di cui ha bisogno (ott. 111–13), non trova però alcun riscontro alla fine, nemmeno nella vaga menzione di una Venere incinta.

³⁰ In opposizione alle Tesmoforie, la festa di Demetra, a cui invece partecipavano, solo e da sole, le donne sposate (Detienne 80–82 e 95–99).

dell'epoca, attraverso continue variazioni in cui si cimentò lo stesso Marino tra *Rime sacre*, *Lira* II, *Lira* III e *Galeria* (Guardiani, "Dieci pezzi" 348–54), sino a quella, dibattutissima, del sonetto dell'Artale. Anche la Maddalena ha il suo *placatus*; alla notizia della morte dell'amato, lascia le solitudini in cui si era ritirata dopo la conversione e accorre *iuxta crucem*; nelle *Lagrine di Santa Maria Maddalena* (ott. 46) di Erasmo Valvasone,

stracciata inanzi al bianco sen la vesta,
sparsa su'l tergo l'indorate chiome
da loco a' gridi, e furiosa e presta
esce de' tetti, e vien correndo come
fiera Menade suol per la foresta
al primo suon del riverito nome:
tra l'arme e tra' destrier passa ella, e sorge,
al Monte dove in croce ecco lo scorge.

Con la Maddalena, oltre alla furia bacchica, Venere condivide, nel poema, la premura igienica che l'ha resa celebre (18.152):

Tosto si gitta insu 'l bel corpo e come
forsennata e baccante il grido scioglie;
gli dislaccia la veste, il chiama a nome,
gli ricerca la piaga e 'n braccio il toglie.
Poi le sanguigne e polverose chiome
con gli occhi lava e con le man raccoglie
e del costato i tepidi rubini
terge con l'or de' dissipati crini.

Il particolare del "lavare con gli occhi" e del "tergere con i capelli" non può non ricordare l'episodio evangelico (*Luca* 7.36–50) della donna, identificata con la Maddalena, che fa lo stesso con il corpo di Cristo ancora vivo, cospargendolo di profumi, a sinistro presagio della passione.³¹

Nell'*Adonis pleuré par Vénus* di Nicolas Poussin (fig. 2), in cui la posa del cadavere del giovane ricorda da vicino quella di Cristo nella *Lamentation* dello stesso pittore (fig. 3), Venere che sul giovane appena morto versa il "nettar fino"

³¹ L'episodio è stato messo in relazione con il mito di Adone da Grottanelli 52–3.

(19.420.1), è stata definita “sorte de Madeleine laïque” (*Nicolas Poussin* 155);³² oltre a questo elemento decisivo, colpisce la presenza, nella *Lamentation*, non di due angeli, ma di due amorini che, insieme a Giovanni, Maria, la Maddalena e Giuseppe d’Arimatea, piangono la morte di Cristo. La scena immortala il momento precedente la deposizione del corpo di Gesù nel sepolcro allestito da Giuseppe; tale dettaglio, assente nell’*Adonis pleuré*, che è dedicato all’avvio della metamorfosi, compare, invece, nel poema di Marino, il quale alla costruzione dell’elaboratissima tomba di Adone dedica le ott. 335–46 del Canto XIX. Le due tele, risalenti entrambe al primo soggiorno romano del pittore (1626: *Nicolas Poussin* 144 e 155), e dunque poco dopo la pubblicazione dell’*Adone*, confermano l’ispirazione decisamente mariniana piuttosto che ovidiana di Poussin, legato, com’è noto, al cavaliere e partecipe della sua poetica ‘sincretistica’ (Mandarano): se è vero che il pittore non si conforma all’innovazione di Marino per cui Venere fa oggetto di metamorfosi il cuore di Adone, nemmeno Ovidio parla di un coinvolgimento integrale del corpo nel processo, ma del solo sangue (*Metamorfosi* 10.731–35).

La metamorfosi-resurrezione di Adone (Guardiani, “Gli alti misteri” 67–8), che inaugura una nuova era con *Gli Spettacoli* del Canto XX, suggella l’ultima, potente analogia con la vicenda di Cristo, analogia di cui l’esegesi sacra aveva già profittato; persino il clima risente dell’avvenuto prodigio (ott. 7–10). Notevoli risultano le coincidenze, di cui tuttavia ignoriamo la primogenitura (Salvarani in Campeggi XVII), con l’atmosfera di pace e serenità in cui avviene la resurrezione di Cristo nelle *Lagrima* del Campeggi (16.2):

Era sereno il Ciel, chiara l’Aurora,
l’aria tranquilla, e ’l Mar giacea senz’onda;
di cento Soli il Sole uscendo fuori,
ripiena haver pareva la chioma bionda;
de’ suoi tesori il suolo arricchì Flora,
e de’ suoi Primavera ornò ogni fronda,
né Stelo, o Sterpo fu, che tutto adorno
di fior’ non fusse in quel fiorito giorno.

Lo stesso episodio era stato così delineato dal Ghelfucci (*Rosario* 24.105–6):

³² Un discorso simile è stato fatto per il disegno di van Dyck dedicato alla morte di Adone, che riprenderebbe lo schema della deposizione di Cristo dalla croce (Caruso 35).

E già del terzo dì l'alba seconda
biancheggiando, surgea da l'Oriente;
dal dì, che l'Alma immacolata, e monda
giù visitò la sotterranea gente.
Era l'aria tranquilla, e l'aura e l'onda,
e le stelle di latte, e'l Ciel ridente
fedee facean, che da l'eterea Mole
non uscì mai, con più bel alba il Sole.

Tra le placide brine, apriano i fiori
le vaghe spoglie, e godean l'aria, e l'ora
mormorando garriar, Ninfe e Pastori
forse invitando a salutar l'Aurora;
Zefiro uscia, co' matutini albori
provocando a cantar Favonio, e Flora;
rigorgheggiando al gorgheggiar de' venti,
il Rusignuol con più soavi accenti.

Nell'*Adone* la descrizione si articola in quattro ottave, ma gli elementi restano identici: soffia lo stesso vento, Favonio (d'intesa con Clori/Flora: 7.7), "sereno il ciel" (8.1), "tranquillo il mar, del'onde sue facea / senz'alcun monte una pianura eguale" (9.1–2), il sole, riflettendosi nelle acque limpide, sembra raddoppiarsi (9.4–8), la terra è adorna di fiori (10.1–2).

L'insistita sovrapposizione tra vicenda mitica (umana) e vicenda cristica (divina) o, se vogliamo, la piena dignità gnoseologica riconosciuta tanto all'una quanto all'altra sconvolge la normale gerarchia presupposta dall'allegoria — il mito in funzione della religione, cioè della vera storia (Frare 232–33) — in una direzione che va al di là della pur necessaria e fondamentale ricerca di fonti, modelli e passi paralleli nel senso stretto del termine (Guardiani, "Per Marino"). Se questa rotta è legittima, l'inquietudine che trapela da certi accostamenti al limite del blasfemo,³³ oltre che rivelare, eventualmente, risonanze interiori dell'uomo

³³ A proposito dell'inversione tra momento idillico che dà la vita (i sollazzi erotici con Venere nel giardino) e azione epica che dà la morte (la caccia di Adone) Pozzi ha parlato di rovesciamento dell'ideale controriformistico, esemplificato dalla favola di Rinaldo e Armida ("Metamorfosi" 340).

Marino (Corradini 254–60), è indice di un'atmosfera culturale già pienamente moderna, aperta a *novissimi* orizzonti dopo il caos dell'inizio.

Di “ornare le cose sacre con le profane” aveva già fatto un tentativo, altrettanto sgradito alle secentesche eminenze, anche Sannazaro nel *De partu Virginis* (Carminati 258), che però si iscrive nell'orbita dell'epica cristiana, in cui al centro resta la storia sacra, non un mito classico. Nel poema di Marino tutto ruota intorno a un personaggio pagano: qui la profanizzazione del sacro e la sacralizzazione del profano, che ha il suo culmine, ma non la sua esclusiva declinazione, negli ultimi canti dell'*Adone* (Guardiani, “Dieci pezzi” 363), implica una maggiore consapevolezza ideologica, applicata com'è con tanta costanza e in così tante occasioni; questa operazione, estesa alla *Lira* e alle *Dicerie sacre*, non sembra basata sul semplice accostamento di “lasciviette” ed episodi scritturali avvertito dai vari Stigliani.³⁴ Già quel pioniere degli studi mariniani che fu il novarese Carlo Calcaterra ne aveva rilevato tutta l'“ambiguità”, mettendola in relazione con “la nuova gnoseologia” di fine Cinquecento, che si sbarazza della rigida mentalità sillogistica per illuminare le contraddizioni della vita attraverso l'impiego di un nuovo linguaggio tendente alla conciliazione degli opposti (106–108, 112, 121–27).

Se mescolare in modo così audace due ambiti che gli uomini della Controriforma facevano di tutto per mantenere distinti e controllati significhi inaugurare una nuova estetica letteraria resta ancora, in questa sede, da dimostrare;³⁵ certo Marino battezza, fra Rinascimento e Modernità, una nuova prospettiva culturale, per non dire antropologica, nel segno di una *Paix* che significa anzitutto annullamento o, meglio, convivenza dei contrasti, e relativizzazione delle ragioni che li hanno generati.

University of Toronto

³⁴ Su cui si vedano, in particolare, Grubitzsch-Rodewald 90–4; Carminati 242–68; Russo 340–59. Gli attacchi in questa direzione dovettero essere ampiamente previsti da Marino, visto che già lo Chapelain nella lettera prefatoria aveva smentito che nel poema vi fosse “*meslange d'histoire sacrée avec de poesie profane*” (§ 18).

³⁵ Kluge sostiene il carattere aperto, non risolutivo delle riflessioni “meta-estetiche” di Marino, che rappresenterebbero una fase di mediazione e di passaggio verso l'acquisizione, da parte della letteratura e della teoria estetica, di una indipendenza definitiva dalla morale e dalla politica (121–23). Sulla “autonomia del fare letterario”, perseguita da Marino con particolare intensità proprio quando mescola sacro e profano, insiste Russo nella introduzione alla sua edizione dell'*Adone* (27–28).

Immagini

Fig. 1: Alessandro Turchi, detto l'Orbetto, *Adone morente fra le braccia di Venere* (Collezione privata: Londra, Sotheby's, 12.12.1979, n. 91)

Fig. 2: Nicolas Poussin, *Adonis pleuré par Vénus, ovvero La mort d'Adonis* (Caen, Musée des Beaux-Arts)

Fig. 3: Nicolas Poussin, *La lamentation sur le Christ mort* (München, Alte Pinakothek)

OPERE CITATE

- Alessandro Turchi detto l'Orbetto: 1578–1649*. A cura di Daniela Scaglietti Kelesian. Milano: Electa, 1999.
- Bazzichetto, Sebastiano. “Il *Paradiso infernal, celeste inferno* del Polifemo mariniano: appunti per una nuova esegesi del Ciclope innamorato.” *Critica letteraria* 41.4 (2013): 821–46.
- Besomi, Ottavio. *Ricerche intorno alla Lira di G. B. Marino*. Padova: Antenore, 1969.
- Calcaterra, Carlo. *Il Parnaso in rivolta* [1940]. Bologna: il Mulino, 1961.
- Campeggi, Ridolfo. *Le lagrime di Maria Vergine*. A cura di Maria Teresa Pedretti. Introd. di Luana Salvarani. Lavis: La Finestra, 2009.
- Capomacchia, Anna Maria G. “Il mito di Myrrha: aspetti del rapporto tra cultura classica e Oriente.” In *Adonis: Relazioni del Colloquio in Roma (22–23 maggio 1981)*. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1984. 95–102.
- _____. *Semiramis. Una femminilità ribaltata*. Roma: “L’Erma” di Bretschneider, 1986.
- Carminati, Clizia. *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*. Roma-Padova: Antenore, 2008.
- Caruso, Carlo. *Adonis: The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance*. London-New York: Bloomsbury, 2013.
- Cherchi, Paolo. *La metamorfosi dell’Adone*. Ravenna: Longo, 1996.
- Claudiano. *De Raptu Proserpinae*. A c. di Marco Onorato. Napoli: Loffredo, 2008.
- Corradini, Marco. *In terra di letteratura: poesia e poetica di Giovan Battista Marino*. Lecce: Argo, 2012.
- Detienne, Marcel. *I giardini di Adone* [1972; 2007]. Trad. it. Letizia Berrini Pajetta e Arianna Ghilardotti. Milano: Raffaello Cortina, 2009.
- Frare, Pierantonio. “Adone. Il poema del neopaganesimo.” *Filologia e critica* 35.2–3 (2010): 227–49.
- Frye, Northrop. *Anatomia della Critica* [1957]. Trad. it. Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta. Torino: Einaudi, 1969.
- _____. *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura* [1982]. Trad. it. Giovanni Rizzoni. Torino: Einaudi, 1986.
- Ghelfucci, Capoleone. *Il Rosario della Madonna: Poema eroico*. Venezia: Nicolo Polo, 1603.
- Grillo, Angelo. *Capitolo al Crocifisso nel Venerdì Santo*. In Luigi Tansillo. *Le Lagrime di S. Pietro, con le Lagrime della Maddalena del Signor Erasmo Val-*

- vasone, et aggiuntovi l'Eccellenze della Gloriosa Vergine Maria del Signor Horatio Guarguante da Soncino*. Venetia: Simon Cornetti & fratelli, 1592. 186r–190v.
- _____. *Pietosi affetti*. Vicenza: Per gli Heredi di Perin Libraro, 1596.
- Grottanelli, Cristiano. “Da Myrrha alla mirra: Adonis e il profumo dei re siriani.” In *Adonis: Relazioni del Colloquio in Roma (22–23 maggio 1981)*. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1984. 35–60.
- Grubitzsch-Rodewald, Helga. *Die Verwendung der Mythologie in Giambattista Marinos Adone*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH, 1973.
- Guardiani, Francesco. “A Christological Metamorphosis in a Baroque Poem.” In *Saints and the Sacred: Proceedings of a St. Michael's College Symposium (25–26 February 2000)*. A cura di Joseph Goering, Francesco Guardiani e Giulio Silano. New York-Ottawa-Toronto: Legas, 2001. 185–95.
- _____. “Dieci pezzi sacri del Marino: per un'edizione della *Lira* II.” In *Fecunde venner le carte: studi in onore di Ottavio Besomi*. A cura di Tatiana Crivelli. Bellinzona: Casagrande, 1997. 348–70.
- _____. “Gli alti misteri ai semplici profani: A Didactic Approach for *L'Adone*.” In *The Sense of Marino*. A cura di Francesco Guardiani. New York-Ottawa-Toronto: Legas, 1994. 53–72.
- _____. “I trastulli del cinghiale.” In *Lectura Marini*. A cura di Francesco Guardiani. Ottawa: Dovehouse, 1989. 301–16.
- _____. “Il gran teatro del mondo, ovvero il mondo a teatro.” In *Lectura Marini*. A cura di Francesco Guardiani. Ottawa: Dovehouse, 1989. 325–340.
- _____. *La meravigliosa retorica dell'Adone di G. B. Marino*. Firenze: Olschki, 1989.
- _____. “Per Marino, per *L'Adone*.” *Collection de l'É.C.R.I.T.* 12 (2010): 1–9.
- Kluge, Sofie. “Troubled Ascent towards Perfection: The Myth of Amor and Psyche in Giovan Battista Marino's *L'Adone*.” *MLN* 128.1 (2013): 103–23.
- Kristeva, Julia. “*Stabat Mater*” [1977]. In Kristeva. *Histoires d'Amour* [1983]. Paris: Denoël, 1994. 295–327.
- Mandarano, Nicolette. “Giovan Battista Marino e l'iconografia di Adone: pittura parlante e poesia taciturna.” *ICONOS*, Cattedra di Iconografia e Iconologia, Dipartimento di Storia dell'arte e spettacolo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma. S.d. <<http://www.iconos.it/index.php?id=3212>>.

- Marino, Giovan Battista. *Adone*. A cura di Emilio Russo. 2 voll. Milano: BUR, 2013.
- . *Dicerie sacre e La strage degli innocenti*. A cura di Giovanni Pozzi. Torino: Einaudi, 1960.
- . *L'Adone*. A cura di Giovanni Pozzi. 2 voll. Milano: Adelphi, 1988.
- . *La Lira*. A cura di Maurizio Slawinski. 3 voll. Torino: Res, 2007.
- Matt, Luigi. “Grillo, Angelo.” *Dizionario biografico degli Italiani*. Vol. 59. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2002. 445–48.
- Nicolas Poussin: 1594–1665. *Galleries nationales du Grand Palais (27 septembre 1994–2 janvier 1995)*. A c. di Pierre Rosenberg e Louis-Antoine Prat. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1994.
- Pazzi, Maria Maddalena de'. *Le parole dell'estasi*. A cura di Giovanni Pozzi. Milano: Adelphi, 1984.
- Photius. *Bibliothèque*. Vol. 3. A cura di René Henry. Paris: Les Belles Lettres, 1962.
- Pozzi, Giovanni. “Metamorfosi di Adone.” *Strumenti critici* 5 (1971): 334–56.
- Russo, Emilio. *Marino*. Roma: Salerno, 2008.
- Tasso, Torquato. “Le lagrime della Beata Vergine.” In Tasso. *Opere*. A cura di Bruno Maier. Vol. 4. Milano: Rizzoli, 1964. 411–18.
- Tristan, Marie-France. *Sileno barocco: il “Cavalier Marino” fra sacro e profano* [2002]. Trad. it. Luana Salvarani. Lavìs: La Finestra, 2008.
- Tuzet, Hélène. *Mort et résurrection d'Adonis. Étude de l'évolution d'un mythe*. Paris: José Corti, 1987.
- Valvasone, Erasmo. *Lagrime di Santa Maria Maddalena*. In Luigi Tansillo. *Le Lagrime di S. Pietro, con le Lagrime della Maddalena del Signor Erasmo Valvasone, et aggiuntovi l'Eccellenze della Gloriosa Vergine Maria del Signor Horatio Guarguante da Soncino*. Venetia: Simon Cornetti & fratelli, 1592. 166r–178v.