

SARA STIFANO

Da “La fuga” a “Gli errori”: la lotta per la sopravvivenza dentro e fuori l’“Adone”

In

Letteratura e Potere/Poteri

Atti del XXIV Congresso dell’ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SARA STIFANO

Da “La fuga” a “Gli errori”: la lotta per la sopravvivenza dentro e fuori l’“Adone”

Il nostro intervento si propone di analizzare i rapporti di forza interni ai cc. XII-XIV dell’Adone, per poi valutare in che modo questo trittico sia stato considerato nella storia della fortuna del poema e della sua lotta contro il potere. Si prenderanno in considerazione non solo i tentativi di censura e/o correzione susseguitisi nel corso del XVII sec., ma anche il percorso di Falsirena e dei personaggi dei cc. XII-XIV nei drammi in musica, come La catena d’Adone (1626) con libretto del Tronsarelli. Il provato sodalizio di quest’ultimo con il Marino può in parte giustificare questa scelta ardita ma sono le strategie testuali del librettista ad essere oggetto della nostra analisi, per valutare se e in che modo l’Adone – per interposta ‘persona’ – si svincoli dalle maglie del potere ecclesiastico. Strategie testuali che ritornano nei drammi per musica veneziani di Benedetto Ferrari, la cui La maga fulminata (1638) replica le dinamiche di Falsirena e Adone e ancora, nel 1690, sempre a Venezia, con la Falsirena, dramma per musica con libretto di Rinaldo Cialli e musiche di Marc’Antonio Ziani.

Il Cavalier Marino offre numerosissimi spunti per trattare il rapporto tra letteratura e potere/poteri. Un rapporto nel quale, in fin dei conti, il grande e straordinario poema mariniano ricopre il ruolo del perdente. La condanna all’Indice del 1627 è il sigillo di un itinerario assai più lungo e complesso, magistralmente ricostruito da Clizia Carminati,¹ in cui alle reprimende contenutistiche non sono estranee quelle di stile. L’uno e l’altro aspetto avevano trovato il loro campione in Stigliani ma l’antimarino avrà lunga vita, con un Marino a lungo espunto dal canone letterario e su cui peserà il giudizio miope riguardo ad un intero secolo che è molto più di un buio e mero intervallo tra Rinascimento e Illuminismo. Oggi si sta assistendo ad un’inversione di questa tendenza ma è innegabile che nell’immediato l’Adone, a lungo atteso e pubblicizzato, si sia visto sbarrare la strada troppo presto.

Partiamo dunque da questa considerazione: cosa sopravvive dell’Adone immediatamente dopo la sua pubblicazione e la sua messa all’Indice? Poiché siamo inevitabilmente attratti da quella feconda linea di confine che si muove tra le arti sorelle, ci siamo chiesti che cosa si salvi del poema del Cavaliere in termini e di stile e di trame nella musica del Seicento – in cui pure si assiste ad una vera e propria rivoluzione –,² tenendo ben in conto quanto sottolineato da Bianconi:

Ma il significato del Marino per la storia della musica seicentesca non si esaurisce nella ricca sua derrata di poesie madrigalesche: anche l’Adone ha un’importanza capitale. Poema mitologico e antieroico [...] esso rappresenta [...] un compendio copioso e luminoso del poetabile: esso diventò quindi (nonostante la condanna all’Indice) il quadro di riferimento culturale e intellettuale per tutta la poesia del rimanente Seicento (fonte diretta o mediata, altresì, di tanti drammi per musica mitologici [...]). Nell’universo aperto e multiplo, problematico e scettico dell’Adone «è del poeta il fin» non tanto «la meraviglia» [...] quanto semmai l’avidità esperienza della conoscenza sensibile, cui nulla sfugge: nemmeno, beninteso, la musica del proprio tempo.³

Assunta quest’ottica, ci è sembrato proficuo restringere la visione a un trittico di canti in particolare – cc. XII- XIV, anche se in realtà il c. XIV presenta caratteristiche a sé–, gli unici in cui Adone si stacca dalla tutela di Venere e assume una parvenza di protagonista attivo.

¹ Cfr. C. CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008.

² Cfr. tra gli altri M. BARONI et al., *Storia della musica*, Torino, Einaudi, 1993, 115-190; L. BIANCONI, *Il Seicento in Storia della Musica, a cura della Società Italiana di Musicologia*, vol. IV, Torino, EDT, 1982; M.F. BUKOFZER, *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*, New York, Norton & Company, 1947 (ed. it. a cura di P. Isotta, con trad. it. di O. P. Bertini, *La musica barocca*, Milano, Rusconi, 1982).

³ BIANCONI, *Il Seicento...*, 9-15: 14.

La nostra relazione conterà di tre parti:

1. in primis, analizzeremo i ‘rapporti di forza’ e i poteri in gioco in questi canti;
2. poi valuteremo se e in che modo sono stati considerati da Tommaso Stigliani, dal processo inquisitorio e dalle diverse censure messe in atto
3. in ultima battuta, considereremo *La catena d’Adone*, favola boschereccia con testi di Ottavio Tronsarelli e musiche di Domenico Mazzocchi, rappresentata per la prima volta a Roma nel 1626; la favola *La Maga fulminata* di Benedetto Ferrari con musiche di Francesco Manelli, andata per la prima volta in scena nel 1638 a Venezia; il dramma per musica *La Falsirena*, compositore Marc’Antonio Ziani e con libretto di Rinaldo Cialli, ancora a Venezia ormai sul finire del secolo nel 1690.

Abbiamo riportato le denominazioni che compaiono sui rispettivi libretti, ma sia chiaro che si tratta in tutti e tre i casi di melodrammi. Come rileva Bianconi, il titolo nettamente più diffuso è, nella prima metà del Seicento, quello di ‘favola’ «ma ‘favola’ e ‘mito’ sono all’epoca perfetti sinonimi». ⁴ In questo modo «la nuova genesi musicale e teatrale viene collocata non sotto la tutela della catarsi tragica dei miti eroici e sacrificali bensì nel territorio incantato e propiziatorio di una mitologia metamorfica e originaria». ⁵

1. I rapporti di forza nei cc. XII e XIII

Al centro dei tre melodrammi citati si pone la figura di Falsirena, personaggio nato dalla penna del Marino che si prende la scena nei cc. XII e XIII e le cui scelte condizionano gli avvenimenti del cc. XIV. In quest’ultimo però la maga non compare, motivo per cui il c. XIV, pur fondamentale nel comprendere la questione ‘eroica’ relativa al protagonista, non sarà oggetto di analisi precipua. ⁶

Molto brevemente ricomponiamo le fila della storia:

la Gelosia racconta a Marte gli amori di Adone e Venere, scatenando l’ira del dio della guerra. Amore avvisa la madre del pericolo e Adone fugge portando con sé un magico anello. Mentre con le sue arti Venere placa la gelosia di Marte, Adone fuggitivo entra in una selva e dopo una serie di vicende viene condotto nella dimora di Falsirena. Torna qui, ex abrupto, il motivo della vendetta di Amore: la maga si innamora del giovane ma viene rifiutata. A quel punto Adone è imprigionato, confortato dal solo Mercurio. Nel frattempo, incoraggiata dalla sua ancella Idonia – a cui si oppone la complementare Sofrosina secondo una dicotomia oppositiva che richiama quella della virtù vs il piacere, della gioventù vs la vecchiaia – Falsirena usa le sue arti magiche per scoprire chi sia l’amata del bel giovane. Sul campo da guerra di Babilonia, la maga adonica convoca e interroga l’anima di un cadavere, riecheggiando chiaramente l’agire di un’altra maga, l’Eritto di lucanea memoria. Scoperto l’arcano fa sì che venga sottratto l’anello ed è intenzionata a far innamorare Adone con una pozione. Ma per un errore di Idonia, il giovane si trasforma in un pappagallo, vola a Cipro e qui assiste agli scambi amorosi di Venere e Marte. Tornato disperato nella dimora di Falsirena, aiutato da Mercurio, Adone recupera la forma umana e fugge, portandosi con sé le armi maledette di Meleagro. Falsirena invia il terribile Orgonte a inseguirlo, scatenando così il gioco di doppi e di

⁴ BIANCONI, *Il Seicento...*, 175.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Per l’economia del c. XIV nella definizione del carattere eroico di Adone ci permettiamo di rimandare a S. STIFANO, *Errare heroicum est: l’eroe ne Gli errori del canto XIV dell’Adone*, in M. SABBATINO (a cura di), *Vita e morte dell’eroe epico. Percorsi dal Trecento al Seicento*, Pisa, ETS, 2021, 217-241.

sangue che occuperà il c. XIV con le figure di Orgonte, Malagorre, Filora, Filauro, Sidonio e Dorisbe.

Sono canti molto particolari all'interno dell'economia dell'*Adone* essendo la sezione in cui Marino più si discosta dalla favola originaria e dove l'andamento narrativo – di solito lento e adagio – si fa decisamente più vivace e movimentato, assumendo quasi contorni fiabeschi tanto che, con operazione anacronistica, potremmo rilevare diverse funzioni e attanti di Propp, considerando che questi canti rispecchiano fedelmente lo schema generale: equilibrio iniziale, rottura dell'equilibrio, peripezie dell'eroe, ristabilimento dell'equilibrio. All'inizio del c. XV Adone torna infatti tra le braccia di Venere esattamente identico a com'era, come se questi tre canti non fossero stato altro che il sogno di un sonnambulo, risvegliatosi dimentico dell'accaduto.

A voler schematizzare i rapporti di forza del dittico cc. XII-XIII, avremmo una figura simile:

	Amore	VENERE	Marte	
aiuto	Mercurio	ADONE	Feronia	ostacolo
	Idonia	FALSIRENA	Sofrosina	

Venere sarà aiutata da Amore ma ostacolata da Marte nel vivere il suo rapporto con Adone; quest'ultimo troverà una carceriera orrida e implacabile nella vecchia Feronia, mentre riuscirà a fuggire dalla prigione grazie all'intervento di Mercurio; in ultimo, Falsirena, opposta naturalmente a Venere rispetto all'oggetto del desiderio Adone, sarà incoraggiata nei suoi piani dall'ancella Idonia mentre la più anziana Sofrosina si opporrà. Da notare che, in un corretto ordine di valori, Sofrosina dovrebbe rappresentare il polo positivo, ossia quello della virtù e della ragione; tuttavia, nel singolo canto – ma anche nell'intero poema – «bellezza, gioventù, grazia amorosa» sono preponderanti, specie tenendo conto che «l'ampia legge d'Amor nessun esclude». ⁷ L'affermazione di Idonia ci permette un'ulteriore considerazione: in questi canti, al potere dell'amore e di Amore si oppone non un fato inevitabile, ma la forza della magia, un potere messo a punto con lo studio e l'arte e in quanto tale ben più umano di quanto si potrebbe pensare. Proprio questa opposizione costituirà uno dei nuclei della transcodificazione della vicenda di Falsirena in musica.

2. I rapporti di forza tra i cc. XII-XIII e la censura

L'iter processuale è stato magistralmente ricostruito da Clizia Carminati, con riguardo non solo al poema grande ma anche alle altre prove mariniane. ⁸ Per quanto riguarda l'*Adone*, a partire dal 1623 sono registrabili varianti censorie tra l'edizione parigina e quella veneziana e la notizia di una ristampa purgata romana, sintomo evidente di un clima ostile e di una censura ecclesiastica già preventivata. Prima della sua morte, il Cavaliere vedrà il poema comparire nei Diari della Congregazione e sarà costretto a condividere con le gerarchie ecclesiastiche il lavoro di correzione

⁷ Cfr. G. B. MARINO, *Adone*, a cura di E. Russo, Milano, Bur, 2018³, c. XII, 208-237.

⁸ Le prime avvisaglie di uno scontro con il potere ecclesiastico risalgono al 1604, come rivela il Cavaliere stesso nel memoriale scritto al duca Carlo Emanuele I dopo il tentativo di Murtola di ucciderlo. Nel novembre 1623 inoltre, a pochi mesi dalla stampa parigina dell'*Adone* e dall'elezione di Maffeo Barberini al soglio pontificio, si ha la prima condanna per alcune poesie «continentium haereses». Cfr. CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, 3-4; 184-188.

del poema, fino alla sospensione *donec corrigatur* del 27 novembre 1624.⁹ In seguito alla morte del Marino, il bilancio del processo inquisitoriale vede susseguirsi numerosi tentativi per permettere una sopravvivenza – sia pur dimidiata – del poema, puntualmente caduti nel nulla o impediti dalla Congregazione dell'Indice. Sappiamo che nel novembre del 1625 gli Umoristi chiesero l'autorizzazione per occuparsi della correzione del poema e, sebbene non ci sia pervenuta, resta il monolitico giudizio di Niccolò Riccardi, il cosiddetto «Padre Mostro», coinvolto anche nelle vicende di Tommaso Campanella e Galileo Galilei.¹⁰ La correzione fu giudicata assolutamente insufficiente non solo per il carattere lascivo – puntualmente additato anche nell'*Occhiale* di Stigliani – ma soprattutto per quella mistura tra sacro e profano che sarà in ultima battuta il motivo principale della condanna:¹¹ il 4 febbraio 1627 l'*Adone* viene pubblicamente condannato e messo all'Indice. L'editto del successivo 12 aprile 1628 riguarda ulteriori opere mariniane ma sembra anche ventilare la promessa di una nuova correzione dell'*Adone* da parte di Roberto Ubaldini, che già aveva patrocinato nel 1616 l'*Adone*. Tuttavia, la promessa cade nel nulla così come irrealizzato è anche il progetto del 1632 di Agostino Mascardi¹² di stampare il testo censurato insieme a un corredo di opere antistiglianesche.¹³ Lo stesso oblio avvolge anche la correzione del 1648 di Anton Giulio Brignole Sale, di cui non resta traccia, tant'è che la decisione del 21 aprile 1654

metteva la parola fine all'ennesimo progetto di ristampare un *Adone* corretto. Era condanna senza appello: non v'era alcun riferimento, al contrario di quanto era accaduto per il caso degli Umoristi, a una correzione inefficace o insufficiente, si negava *tout court* la facoltà di ristampare il poema, anche corretto.¹⁴

Uno degli ultimi atti dell'accidentata storia dell'*Adone* è la censura approntata da Vincenzo Armanni, erudito eugubino, nel dicembre del 1674. Il tentativo risponde a una chiara strategia: mettere in circolazione una versione del poema opportunamente rivista che limitasse così l'inevitabile circolazione clandestina. Sebbene anche in questo caso venga negata la licenza di ristampare l'*Adone* corretto, la censura dell'Armani è conservata presso la Biblioteca Sperlina di

⁹ Carminati sottolinea che la sospensione non compare però né nel successivo editto del dicembre 1624 né tantomeno in quello del febbraio 1625. È quindi possibile che fuori dallo Stato della Chiesa la sospensione non fosse nota. Cfr. CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, 213-215.

¹⁰ In ottica mariniana val la pena ricordare che il Riccardi era anche stato a capo del processo di revisione del *Canzoniere* di Tommaso Stigliani nel 1622. Si veda anche la voce nel *DBI* a cura di M. Cavarzere.

¹¹ Si veda a tal riguardo quanto annotato da Francesco Maddaleno Capiferro, segretario della Congregazione, in occasione della riunione del 5 novembre 1626 sulla relazione del Padre Mostro sull'*Adone*: «Continet quam plurimas laidissimas spurcetas et foedissimas lascivias, irreligiosas hiperbolemism profanum usum sacrarum vocum [...], et nonnullas quoque blasphemias, et inter alia partum describit Amoris ex Venere quomodo alterum Christum natum de Virgine [...]» (CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura* 253-256).

¹² Ex gesuita, cameriere d'onore di Urbano VIII e e accademico umorista il Mascardi sembrava avere un curriculum in grado di contemperare le esigenze di censura e di sopravvivenza del poema. Il clima è però ormai mutato e proprio il 1632 si presenta come un anno cruciale con la citazione in giudizio di Galileo, l'esilio di Ciampoli e l'allontanamento di Pallavicino.

¹³ Si ricordi che la battaglia per l'*Adone* si combatte non solo nelle camere del Palazzo ecclesiastico, ma anche tra marinisti e antimarinisti. In particolare, possiamo ricordare T. STIGLIANI, *Dello Occhiale opera difensiva del cavalier fr. Tomaso Stigliani. Scritta in risposta al cavalier Gio. Battista Marini*, Venezia, 1627 ma con dedicatoria opportunamente datata al 1626; G. ALEANDRI, *Difesa dell'Adone poema del Cav. Marini di Girolamo Aleandri per risposta all'Occhiale del Cav. Stigliani*, Venezia, con una prima parte nel 1629 e una seconda nel 1630; e in una posizione di maggior equilibrio N. VILLANI, *L'Uccellatura di Vincenzo Foresi all'Occhiale del Cavaliere Fra Tomaso Stigliani contro l'adone del Cavalier Gio. Battista Marini e alla difesa di Girolamo Aleandro*, Venezia, 1630, a cui si aggiungono del medesimo le *Considerazioni di Messer Fagiano*, Venezia, 1631.

¹⁴ CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, 305.

Gubbio. La pubblicazione dei *loci* interessati da parte della Carminati nell'*Appendice dei documenti*, comprova innanzitutto la considerazione della studiosa che rileva «come non venga mai interessato dalla censura, non quella di Armani ma neppure quella più severa di Riccardi, il versante magico presente nei canti di Falsirena».

Vediamo dunque, più nel dettaglio, in che modo Armani interviene sui cc. XII e XIII e se e come si relaziona con il manifesto dell'antimarinarismo, l'*Occhiale* di Stigliani.

I 130 versi toccati dalla censura di Armani, dei quali 44 appartenenti al c. XII e 86 al c. XIII, possono essere così schematizzati:

- 37 versi su Venere e Marte, tra i quali risultano interamente cassate le ottave 88 (XII), 190 e 192 (XIII): i versi sembrano essere interessati dalla censura soprattutto per la loro lascivia
- 29 versi su Idonia, tra i quali cassate completamente le ott. 222, 234, 235 (XII): anche in questo caso è il carattere licenzioso del discorso dell'ancella che incoraggia al piacere e all'amore a costituire la principale problematica
- 40 versi su Feronia, di cui viene completamente cassato il discorso contenuto nelle ott. 96-100 (XIII) probabilmente per la sua oscenità
- 20 versi su Falsirena, di cui viene purgata non la magia ma la sensualità, l'inclinazione al piacere – il quale, stando al monito-motto iniziale «termina in doglia» – come è evidente, ad esempio dalla cassazione di c. XIII, 28:

Né per tante repulse io lascio ancora
di correr dietro all'ostinate voglie.
Ogni altra donna alfin che s'innamora
sebene il morso all'onestà discioglie,
pur sfogando il martir che l'addolora
premio dela vergogna il piacer coglie.
Io senza alcun diletto averne tolto
sol dela propria infamia il frutto ho colto

Considerata dunque l'estensione e la tipologia della censura dell'Armani, si analizzi adesso se e in che modo entra in contatto con l'opera antimariniana per eccellenza. Innanzitutto, merita esser sottolineato che in *Parte Prima*, capitolo III dell'*Occhiale* lo Stigliani annovera Falsirena tra i personaggi principali del poema – sia pur solo per additare il fatto che le avventure di costoro sono sciolte tra loro e che l'*Adone* è un groppo di poemi ammassati.¹⁵ Nella prima parte sono pochi gli esempi tratti dai cc. XII e XIII per indicare i difetti del poema: esplicito è solo il riferimento al «peccato di meraviglia per reiterazione», visto che il caso di Grifa e Cloridoro del c. XIV è uguale a quello di Feronia e Adone. Possiamo però ipotizzare che il giudizio del Materano non fosse del tutto negativo su questi canti. Se si lamenta con Alessandro Angelico che i personaggi dell'*Adone* dovevan esser tutti «podagrosi, poiché facevano sì poco viaggio e si fermavano sì lungamente in un luogo», è possibile pensare che questi canti più mobili e movimentati potessero sottrarsi al suddetto difetto e anzi, i «travagli» affrontati da Adone in questi frangenti sarebbero stati il giusto «mezzo» tra un corretto principio (l'innamoramento) e il vero fine (il congiungimento con Venere, ovvero l'assunzione al regno).¹⁶

¹⁵ STIGLIANI..., 20.

¹⁶ Ivi..., 27.

Nella *Parte seconda*, in cui Stigliani porta avanti la sua disamina canto per canto, si dilunga molto di più sul c. XII – di cui tocca più di 400 versi – rispetto al c. XIII (del quale analizza poco meno di 150 versi). Insiste soprattutto sui furti dal suo *Mondo Nuovo*,¹⁷ tant'è che nel c. XII più di 200 versi peccano di furto, naturalmente soprattutto dalle sue opere. Nel canto successivo invece, dei circa 80 versi additati per furto – tra i quali spiccano i 56 versi del discorso finale di Orgone, «buoni assai» anche se rubati a Fidenzio –, nessuno proviene da Stigliani. Numerosi barbarismi e solecismi contribuiscono a peggiorare la materia del poema, ma vediamo soprattutto se e dove si possono riscontrare corrispondenze con l'operazione di Armanni.

L'*Occhiale* e la censura dell'erudito eugubino si toccano in nove *loci* nei canti in questione, così suddivisibili:

c. XII	Stigliani ¹⁸	Armani
ott. 88	concetto rubato dal <i>Furioso</i>	ott. su Venere e Marte cassata
ott. 234	al v. 7 concetto replicato dal c. VIII	ott. cassata relativa al discorso di Idonia contro Sofrosina
ott. 240	al v. 6 barbarismo	al v. 3 «vassene ignuda» si trasforma nel più pudico «vassene sola»
ott. 242	al v. 1 barbarismo	al v. 8 «coglier, se non i basi, almeno i fiati» viene rimodulato in «bever, mentre respira, i dolci fiati»

c. XIII	Stigliani ¹⁹	Armani
ott. 99	al v. 4 irriverenza	rientra nel discorso di Feronia alle ott. 96-100 completamente cassato
ott. 100	oscenità e oscurità	come sopra
ott. 187	malvagità di costume	vv. 7-8 modificati
ott. 189	lascivia, malvagità di costume	modificata da Armanni eliminando le sensuali parole-chiave ²⁰
ott. 190	lascivia, malvagità di costume	ott. su Venere e Marte cassata

¹⁷ Si veda ad esempio quanto afferma con riguardo all'ott. 132: «m'ha rubato tutta l'invenzion del mio arbore gemmato, e la salita di Valserena per la scala a lumaca e la scesa di Licofronte per sotterra e i giardini di là sotto e tutte l'altre delizie» (Ivi..., 292).

¹⁸ Per il c. XII cfr. Ivi..., 288-308.

¹⁹ Per il c. XIII cfr. Ivi..., 309-321.

²⁰ È un caso emblematico per comprendere la direzione principale su cui si muove la censura di Armanni:

XIII 189 4, 6, 8
 sopra un tapeto di purpuree rose [...]
 in trastulli d'amor l'ore oziose [...]
 Baci, motti sorrisi, atti lascivi

Armani
 Ov'eterne fioriscono le rose;
 in giochi, et in piacer l'ore otiose
 gesti motti, sorrisi, atti festivi

Mentre per il c. XII le reprimende sono di natura diversa, con riguardo al c. XIII i punti di contatto sono più interessanti, evidenziando un comune giudizio sulle oscenità di Feronia e i trastulli di Venere e Marte. Illesi restano invece due aspetti fondamentali delle vicende di Falsirena: la sua magia e il suo lamento da amante rifiutata. L'uno e l'altro troveranno anche in musica nuova linfa vitale, proseguendo la lotta per la sopravvivenza dell'*Adone*.

3. Dal poema alla musica: un nuovo equilibrio di forze

Il lamento di Falsirena occupa le ott. 198-204 e 207 del c. XII e persino Stigliani ne riconobbe l'indubbio valore.²¹ Già otto anni prima la pubblicazione del poema, si ritrovano con il titolo di *Pensieri di novella amante* nelle *Musiche a due voci* di Sigismondo d'India (1615), dal 1611 capo della musica di camera del duca di Savoia presso il quale il Marino soggiorna dal 1608 al 1615.²²

Ma al di là del ben noto caso del lamento, i rapporti tra il poema e la musica sono assai più stretti, come dimostrano *La catena d'Adone*, *La maga fulminata* e *La Falsirena*. In particolare, ci è sembrato opportuno soffermarsi su quattro aspetti, valutando in che modo la transcodificazione agisca su di essi nel passaggio dall'*Adone* ai rispettivi melodrammi:

1. Lascivie di Venere e Marte
2. Oscenità della nana Feronia
3. Lamento di Falsirena
4. Magia di Falsirena e aiuto di Idonia

La catena d'Adone è, tra i tre melodrammi, quello più direttamente connesso al Marino, non fosse altro che per la vicinanza cronologica e geografica e per il rapporto amicale tra il Tronsarelli e il poeta. In più proprio qui viene introdotto per la prima volta il personaggio della donna incantatrice nell'opera italiana.²³ L'operazione presentava però numerosi rischi in virtù della suddetta vicinanza: il clima romano aveva ormai subito una decisa virata in senso antimariniano e da lì a un anno il grande poema sarebbe stato messo all'Indice.²⁴ In relazione ai quattro aspetti su individuati, analizziamo in che modo si pone il librettista:

Lascivia di Venere e Marte	Eliminata
Oscenità di Feronia	Eliminata
Lamento di Falsirena	Modificato
Magia di Falsirena e ruolo di Idonia	Modificato

²¹ Cfr. G. B. MARINO, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, 2 voll., Milano, Adelphi, 1988, vol. II *Commento*, 500-501.

²² Per un confronto puntuale tra il lamento di Falsirena nel c. XII del poema e la sua messa in musica cfr. A. VASSALLI, *Falsirena in musica: un'altra redazione del soliloquio d'amore*, in F. GUARDIANI (a cura di), *Lectura Marini*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1989, 201-211.

²³ Cfr. F. DORSI, G. RAUSA, *Storia dell'opera italiana*, Milano, Mondadori, 2000, 23.

²⁴ Sui rischi e sui rapporti tra Marino e Tronsarelli cfr. R. GIGLIUCCI, *Tronsarelli e la Catena d'Adone fra morte di Marino e messa all'indice del poema*, «Studi (e testi) italiani. Semestrale del Dipartimento Di Italianistica e Spettacolo. La Sapienza Università di Roma», XXXVI (2015), 2, 45-54; S. SANTACROCE, «La ragion perde dove il senso abonda»: «La Catena d'Adone» di Ottavio Tronsarelli, «Studi Secenteschi», LV (2014), 55, 135-153.

Eliminata completamente Feronia, nel melodramma romano anche Marte non è presente mentre Venere fa la sua apparizione solo sul finale. Di fatto, queste prime due eliminazioni concordano con il lungo sentire sui canti di Falsirena, rispondendo a ragioni morali e stilistiche. Per quanto riguarda il lamento è necessaria una precisazione: non vi è, in realtà, il corrispettivo delle ottave mariniane forse proprio per evitare il confronto e/o la ripetizione di quanto già fatto una decina d'anni prima da Sigismondo d'India. Nel dramma in musica Falsirena non ha un monologo lirico ma si interfaccia continuamente con gli altri personaggi. Sin dallo scambio iniziale con Idonia, nella prima scenda del primo atto, è chiaro come il focus non sia solo sui sentimenti d'amore ma anche sulla forza della magia:

Falsirena. Deh che vinta mi rendo,
e d'incognito foco il core accendo:
amante è in me la fede,
ciò, che l'occhio non scorge, il pensier vede.
O meraviglie al mondo altere, e sole,
son lontana, ed avvampo:
mi struggo a i raggi, e non ho visto il sole.
Dunque lunga da me magici incanti;
poich'Amore più di voi
ha degne l'opre, ed ha famosi i vanti
Idonia. O stolta pria, ch'amante.
Anzi sol la magia
a l'impresa d'amor scorta ti sia.
Falsirena. Avanza l'arti Amore
Idonia. Amor senz'arti muore.
Falsirena. Amor sdegna fierezza.
Idonia. Ma non odia vaghezza.
Vorrei, che questi campi
al suon de' maghi accenti
rendessi a lui d'ogni beltà ridenti,
ond'allettato da la ricca pompa
de la superba sede
qua il cor volgesse, e qui fermasse il piede.
Falsirena. Piace l'amico avviso.
Forse vista sì degna
qui fia, che 'l piè ritegna
a la nova beltà di paradiso

Amore e magia sono quindi le due forze che si oppongono e che però si trovano riunite nel personaggio di Idonia che è sì «sol de gli amori amica e degli amanti» (*Adone*, XII 210) come nel poema grande ma che nell'economia iniziale del dramma serve proprio per sbloccare l'uso delle arti magiche.²⁵ Benché la maga riesca ad ingannare Adone, «l'errore» viene superato nel finale dopo una sorta di commedia degli equivoci. Significativo che il dramma si chiuda proprio su ciò che secondo Stigliani doveva rappresentare il «vero fine» del poema, ossia il ricongiungimento tra Venere e Adone. Una considerazione precipua va poi effettuata circa la magia per la quale la questione è più

²⁵ A tal proposito si veda anche IV. 1 dove, come recita la didascalia, «Racconta Idonia come la maga Falsirena si è preparata allo 'ncanto, e descrive l'abito, e spiega il rito, che in tal apparecchio ha osservato; e, mentre ciò narra, sentendo scuotersi la terra e, comprendendo già la maga avvicinarsi, per ivi costringer Plutone a darle risposta del suo bramato amore, sbigottita si fugge». Si ricordi che ad Idonia si contrappone in questo caso Arsete, il quale esce di scena in III.1 quando «senz'aver potuto raffrenare gl'impeti della cieca brama di Falsirena; e, predicendole ogni sinistro avvenimento, si parte» sentenziando «la ragion perde, dove il senso abbonda».

complessa: l'evocazione di Plutone è sicuramente uno dei passaggi in cui trova maggior soddisfazione il gusto per la messinscena spettacolare.²⁶ Tuttavia, la parte più strettamente connessa alla magia 'nera' in sé e per sé viene espunta completamente. C'è spazio per il meraviglioso ma non per il macabro e il cruento, tratti che sgorgati dall'Eritto lucanea erano arrivati a bagnare le ottave mariniane descriventi una Falsirena che sgozzava «l'agna» bagnando la propria lingua nel sangue, che uccideva una «colomba ancor vaga e lasciva», che resuscitava, pur contro la volontà loro e degli inferi, cadaveri a cui sottraeva anche la pace del riposo eterno.

La *Maga fulminata* è, tra i tre melodrammi, quello che gode di una bibliografia più corposa perché con esso e il precedente dell'*Andromeda* – sempre del Ferrari – si apre la grande stagione del teatro veneziano, considerato da alcuni come la nascita vera e propria del melodramma.²⁷ In relazione al poema che costituisce la chiara fonte di ispirazione, sebbene non esplicitamente indicata,²⁸ possiamo dire che:

Lascivia di Venere e Marte	Eliminata
Oscenità di Feronia	Modificata
Lamento di Falsirena	Modificato
Magia di Falsirena e ruolo di Idonia	Modificato

Anche in questo caso viene eliminata in toto la lascivia degli scambi amorosi delle due divinità che non compaiono minimamente nel dramma. Gli dei in gioco sono Giove, Mercurio e Pallade, quasi una sorta di inedita trinità cristiana ove Giove ricopre il ruolo del Padre,²⁹ Pallade quello del figlio e Mercurio quello dello Spirito. Proprio costui però dà la misura di uno voluto scivolamento verso il comico, giocando sul filo tra alto e basso, e assumendo in sé la figura del paggio-aiutante che avrà tanta fortuna nel melodramma futuro. Tale scivolamento è registrabile anche per l'oscenità di Feronia che viene ora diluita nella comicità di Scarabea, vecchia grinzosa innamorata di Rosmondo. Ma va subito aggiunto che anche il personaggio comico viene, nella sua ultima apparizione (III.1), moralizzato:

Poca discrezione
 d'ingiustissima stella?
 Por in tal confusione
 debile vecchiarella
 cara almen, se non bella.
 Ma così va chi veste umano velo;
 donna, impara a mie spese,
 infelice è l'amor fuor che nel Cielo

²⁶ SANTACROCE, "La ragion perde dove il senso abonda", 149-151.

²⁷ Si veda, anche per la bibliografia di riferimento, E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkley – Los Angeles, University of California Press, 1991, (trad. it. di N. Michelassi, P. Moretti, G. Viviani, *L'opera a Venezia nel XVII Secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017²) 72-76; cfr. pure S. BRACCA, *L'occhio e l'orecchio. Immagini per il dramma per musica nella Venezia del '600*, Treviso, Zel Edizioni, 2014, 17-18.

²⁸ Da ricordare che invece il Tronsarelli nella *Catena d'Adone* dopo la dedica, si rivolgeva così apertamente *Ai lettori*: «Questa favola descritta nel poema del cavalier Marino a voi s'appresenta sparsa di pensieri, e ripiena d'affetti; alterata però con invenzioni del signor Ottavio Tronsarelli, e ristretta nel termine d'un giro di sole».

²⁹ In conclusione del dramma, quando si è decisa la punizione per Artusia, Pallade così prorompe riferendosi a Giove: «Quel Padre è giusto e pio / che sa al suo tempo esser pietoso e rio» (*La Maga Fulminata*, III. 4).

Tuttavia, come accade nell'*Adone*, resta il sospetto che tale moralizzazione sia un velo opportunamente disteso sulla sostanza dell'opera,³⁰ come rivela il personaggio di Artusia. Certo, nell'atto finale la sua condanna è senza appello:

Pallade: [...]

O monarca sovrano
che i divoti sublimi ed i subelli opprimi,
or or dal tuo gran soglio
volò folgor acceso
d'un empia donna ad ammorzar l'orgoglio

[...]

Giove: Ecco a qual fin giunge
chi 'l furore del Ciel instiga e punge.
Specchio alle genti sia
la Maga fulminata
ch'ogni onta al Cielo fatto, ogni opra ria
non resta invendicata.
Chi de frali dilette avvolge il core
vive tra rose e tra le spine more.

ma se si guarda all'intero dramma la cifra moralizzante, tutta sbilanciata verso il Cielo, sembra essere piuttosto mitigata. Consideriamo quindi il corrispettivo di Falsirena, la maga Artusia. Per quanto le riguarda, va innanzitutto registrata l'eliminazione di ogni riferimento alle ottave del c. XII già musicate da Sigismondo d'India. Resta invece il lamento di apertura di Artusia, sebbene non nella forma di monologo lirico ma rivolto direttamente all'amato Floridoro.³¹ Non compare invece Idonia né alcun suo corrispettivo: la maga è qui isolata, mentre raddoppia lo schieramento degli eroi con Floridoro, Rodomira, Rosmondo e Filaura.

Il focus del lamento (I.1) è l'amore non corrisposto, persino per lei che può «al suon di magica favella / fin nelle tombe ravvivar gli estinti». È un cristallino rinvio alle arti magiche della Falsirena mariniana che però non trova qui seguito. Come nella *Catena d'Adone*, infatti, nella *Maga fulminata* la protagonista non compie tutto l'orrido e macabro rituale per interrogare un cadavere ma invoca direttamente il re degli inferi Plutone.³² Diversamente dal melodramma di Tronsarelli però, c'è qui uno spazio in cui esplode la terribilità della maga. Nell'atto finale, quando l'odio ha ormai preso il posto dell'amore, Artusia invoca prima le deità del mare, poi quelle del bosco e in ultimo delle d'Averno per ottenere aiuto nella sua vendetta. E, nonostante il loro rifiuto, la sua professione di empietà si colora di tinte assai moderne nel rivendicare la propria autonomia e la propria forza:

Che ciel, che ciel? Siam noi Cieli a noi stessi;
E finché non si sciolga il vital nodo,
ognun viva a suo modo.

³⁰ In II. 6 gli invitti eroi Rosillo e Filampo son sordi al canto delle Sirene che corrisponde a quella lascivia velata ma voluta dal Marino nel poema: «*Prima Sirena:* O quanto piace un bacio d'un bel volto / *Seconda Sirena:* O quanto gusta un amoroso amplesso / *Terza Sirena:* Frutto tal fuor di qua non vien mai colto. / *Tutte e tre:* Talch'affatto s'inganna / chi 'l piacer di quaggiù biasma e condanna».

³¹ In quanto tale corrispondente piuttosto al passaggio di *Adone*, XII, 244-258.

³² Il melodramma del Ferrari riprende anche testualmente alcuni passaggi della *Catena* del Tronsarelli: «dubbioso e vacillante», «ecco tre volte all'Occidente miro», «de le tenebre eterne il dio si mova», «Che sì, che sì?» etc.

Sono le sue ultime parole, dopo le quali, come recita la didascalia: «qui vien fulminata dal Cielo e inghiottita da la terra». Fulminata per ammorzarne l'orgoglio, l'Artusia di Ferrari nella parte finale si colora di quelle tinte lugubri e titaniche che la elevano a qualcosa di più di una semplice donna innamorata e rifiutata come appariva nella *Catena*.

In ultimo, *La Falsirena* di Cialli, il meno noto tra i tre melodrammi presentati. Presenta comunque alcuni interessanti spunti, tanto per il confronto con i precedenti musicali, quanto per quello con la sua fonte mariniana:

Lascivia di Venere e Marte	Presente
Oscenità di Feronia	Eliminata
Lamento di Falsirena	Eliminato
Magia di Falsirena e ruolo di Idonia	Modificato

Ricompaiono finalmente sulla scena Venere e Marte, presi da passioni tutte umane. Sebbene non ci siano scambi particolarmente espliciti, resta e viene acuita rispetto al precedente letterario la capacità di persuasione di Venere. La dea appare infatti come una donna scaltra e consapevole delle proprie abilità di convincimento: la sua forza sta tutta nella destrezza nel saper usare le parole giuste al momento giusto – puntualmente smentite dagli *a parte* ricolti al pubblico.³³ Marte, invece, non ha quasi nulla della sua furia titanica e non è altro che un amante costantemente ingannato. La linea comica, appartenuta a Scarabea nel precedente veneziano, è ora affidata a Breno, sorta di Leporello *ante litteram*, aiutante di Falsirena e costantemente sulla scena: basti dire che Falsirena non ha neanche un assolo, il lamento viene eliminato e il fraseggio è molto più stringato.

È con Breno tremante e pauroso che si stempera la gigantesca e macabra figura di Falsirena la quale, stavolta, evoca un cadavere come nella fonte originaria ma senza raggiungere l'altezza dello scambio retorico mariniano. La figura di Breno serve anche occasionalmente per far risaltare in positivo quella di Adone – capace addirittura di atterrare un orso e di fermamente resistere a Falsirena senza alcun cedimento, neanche di pietà.³⁴

Sull'altro fronte, cambia invece completamente il ruolo di Mercurio: anch'egli vuole possedere Venere e, per vendicarsi del rifiuto, decide di far sì che Marte si accorga del tradimento (ma il dio della guerra non brilla qui per acutezza). Diverso anche il ruolo di Amore: nell'ipotesto mariniano, le vicissitudini e le sfortune di Adone nel regno di Falsirena erano iniziate proprio a causa del figlio di Venere che, piuttosto *ex abrupto*, si ricorda dei propri propositi di vendetta. Nel melodramma, invece, Amore è fedele alla madre nel suo tiro alla fune con la maga per il cuore di Adone. In questo caso, i rapporti di forza vedono opporsi il potere della magia e il potere di (a)Amore, com'è evidente sin dal primo scontro I.9 quando, come recita la didascalia, «Amore sul colle vibra un dardo ad Adone»:

Falsirena: Spezzo il tuo dardo amor,
già in cenere

³³ Si veda ad es. I.2: «*Venere*: Ma dimmi e in che peccai / *Marte*: Forse impudica credi che a me palesi non sian d'Adon gl'abbracciamenti e i baci / *Ven*: (Già m'avvidi) io d'Adon / *Mar*: Lasciva taci / *Ven*: (qui simular è d'uopo) Senti, senti idol mio».

³⁴ Si ricordi che sulla pietà si gioca anche il confronto tra Falsirena e Adone in *Adone*, XII, 248-251, quando Adone risponde alle profferte di Falsirena «se non pietoso, almen cortese».

di Venere
 saprò cangiar l'ardor
Amore: A me simili offese.
 Da altro dardo trafitto
 languir Adone per Venere vedrai,
 questa è la legge d'amore se tu nol sai.
Falsirena: Di mia virtù le posse,
 lo traran nel mio seno.

Lo scontro che si dispiega lungo il poema è quello tra il potere della magia di Falsirena – che effettivamente riesce lì dove aveva fallito la sua omonima mariniana, somministrando con successo il filtro d'amore ad Adone – e Amore, il quale scaglia i propri dardi per ricondurre il giovane tra le braccia di Venere.

Inaspettatamente, quando sembra che Venere abbia avuto la meglio e si accinge a vendicarsi affinché «l'empia cada al suolo fulminata», Saturno compare tra le nuvole. La legge del Cielo ha deciso: Amore, il «nume bambino [...] rompa quei nodi», Citerea torni da Vulcano e Marte tra gli astri, Mercurio se ne vada da Giove e «poscia Adone nel suo seno / abbracci Falsirena». Cadono nel nulla, dunque, tutti gli intrighi e gli equivoci che avevano mosso i personaggi per ottenere ciò che volevano. Tutti vedono i loro desideri disattesi eccezion fatta, stavolta, proprio per Falsirena che finalmente ottiene di stare tra le braccia di Adone. L'ultima parola spetta però a Venere, la quale, col suo sornione relativismo, sia pur privata di gioie novelle, tra le stelle sa già che «più sorte felice contenta godrà». Questa Venere fa sua la capacità straordinaria che Marino aveva avuto in vita di ribaltare tante spinose situazioni col potere di turno e, nonostante le immediate sconfitte, continua ancora oggi la sua lotta con un novello schieramento ove, nani sulle spalli di giganti, siamo felici di annoverarci non fosse altro che per lo «smoderato piacer» che il Cavaliere continua a regalarci.