

SARA STIFANO

«Ferino il segno e violento il sito»  
Tracce di violenza nel poema della pace di Marino

*Il mito adonico ben si inserisce nell'assunto di Girard per cui i miti hanno le proprie radici in violenze reali, contro vittime reali. Il poema della pace di Marino si potrebbe considerare una sorta di reazione alla violenza collettiva imperante tra i secc. XVI-XVII, ma tale definizione potrebbe ingannare. La guerra, ivi compresa la guerra del tempo dell'autore, è presente in più loci e allargando la nostra analisi alla ferocitas latamente intesa ci rendiamo conto che la violenza può essere considerata uno dei fil rouge del poema, espressa attraverso episodi propriamente violenti, talvolta di notevole valenza figurativa, violenza animale e naturale come serbatoio di similitudini e metafore, lessico amoroso che tradizionalmente si rifà al campo semantico della violenza. Adone stesso, su cui si addensano i segni vittimari, nasce sotto il segno della violenza, oggetto e mezzo della vendetta di Amore su Venere, di Venere su Vulcano, di Vulcano, Marte e Diana su Venere, di Falsirena su Adone stesso. Accanto alla violenza, guidata dall'ira, che porta alla vendetta e alla guerra vi è un'altra forza che agisce con costanza. Il suo risultato è la pace a cui si perviene con atti pietosi. All'interno del poema Marino innesta un confronto oppositivo tra la pietà e l'ira, una pietà che caratterizza in primo luogo le vicende di Adone.*

*Con tale lettura non si vuole forzatamente sovrapporre una patina etico-moralistica: l'Adone resta più simile a un quadro di Brueghel che a uno di Caravaggio. Ma c'è qualcosa di più di un «pletora di particolari». L'obiettivo è dunque di evidenziare la ricorrenza, in termini di inventio letteraria e di inventio pittorica, di una costante antropologica del tempo, specie con riguardo alla parte finale del poema ove violenza e pietà esplodono intorno alla morte del giovane.*

Adone è, per antonomasia, bellissimo. Di una bellezza che al contempo è paradossalmente effimera ed eterna. Il «fanciullo» è inestricabilmente connesso a un destino di morte, nel mito ovidiano ma anche nelle sue più ancestrali e rituali versioni.<sup>1</sup> Tuttavia, mai troveremo una figurazione di Adone consunto e smunto, orrido e grinzoso. I suoi «biondi crini», la sua pelle «d'avorio», le sue labbra «vermiglie» sono indissolubilmente scolpite nell'immaginario collettivo e mai invecchieranno.

Nel corso del XVI secolo il mito di Adone fiorisce come non mai, complici anche volgarizzamenti d'eccellenza delle *Metamorfosi* d'Ovidio, come quello di Giovanni Anguillara e come le *Trasformazioni* di Lodovico Dolce. Due dati vanno sottolineati per entrambe: tanto la traduzione dolciana quanto quella dell'Anguillara comportano una notevole operazione formale, trasferendo gli esametri ovidiani in ottave.<sup>2</sup> Il poema latino subisce una sorta di transcodificazione venendo sussunto nel metro – e nell'universo – dei romanzi cavallereschi. Ma il dato di maggior interesse è

---

<sup>1</sup> Per le origini e l'importanza antropologica del mito di Adone si rimanda soprattutto a J.G. FRAZER, *The Golden Bough. A study in Magic and Religion*, London, Macmillan, 1922 (trad. di L. de Bosis, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Torino, Bollari Berlinghieri, 2019<sup>2</sup> [2012]), 388-416: 390-391. In particolare il *Lamento dei flauti per Tammuz* riportato da Frazer, presenta un lamento declinato al femminile e una natura orfana del suo principio fecondante, entrambi tratti topici nella narrazione del mito di Adone. La reiterazione del verbo 'piangere' scandisce anche l'*Epitaffio di Adone* di Bione da Smirne, testo chiave per le successive rielaborazioni cinque-seicentesche. Sulla fortuna del mito adonico cfr. A. Torre, S. Tommasini (a cura di), *Variazioni su Adone*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2009; C. Caruso, *Adonis. The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance*, revised and updated edition, London-New York, Bloomsbury, 2005; A. Grilli, S. Tommasini, A. Torre (a cura di), *Fragilità di Adone. Parole, immagini e corpi di un mito*, Pisa, ETS, 2018; A. Grilli (a cura di), *Adone. Variazioni sul mito*, Venezia, Marisilio-Feltrinelli, 2021.

<sup>2</sup> Un'operazione in tal senso era già stata compiuta da Niccolò degli Agostini che, rimaneggiando la traduzione di Giovanni Bonsignori (redatta nel 1375-1377 ma pubblicata per Giunti solo nel 1497), aveva convertito la prosa dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* nelle ottave del *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue Allegorie in prosa*, (Venezia, Zoppino, 1522). Entrambe le versioni si avvalgono di un modesto corredo iconografico. Cfr. B. GUTHMÜLLER, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, Fiesole, Cadmo, 2008; ID., *Mito, Poesia, Arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997.

un altro: sia il testo di Dolce sia quello dell'Anguillara sono accompagnati e arricchiti da uno splendido apparato iconografico. Il primo, pubblicato nel 1553, si avvale delle xilografie di Giovanni Antonio Rusconi che opta per una serie di innovative vignette, per quanto non sempre coerenti con la lettera del testo.<sup>3</sup> Sconosciuto e alquanto modesto è invece l'incisore del 1561 dell'Anguillara,<sup>4</sup> forse lo stesso della successiva edizione del 1563.<sup>5</sup> Di ben altra fattura sono le illustrazioni a tutta pagina firmate da Giacomo Franco che accompagnano la stampa per Bernardo Giunti. L'incisore, che guarda con attenzione alla versione volgarizzata, fa sua la struttura concatenata della *mise en abyme* ovidiana presentando immagini affollate ma organizzate in modo tale da poter rappresentare quasi tutti i miti raccontati nei singoli libri.

L'importanza di apparati iconografici di questo tipo e la pervasività del corredo mitologico – e segnatamente di Adone – nella cultura figurativa è ben sintetizzata dal Dolce:

Chi volesse raccordarsi della favola di Europa, potrebbe valersi dell'esempio della pittura di Titiano, et altrettanto di Adone, e di qual si voglia altra favolosa historia, profana o sacra, eleggendo specialmente quelle figure che dilettono e sogliano la memoria eccitar. A che sono di utile i libri con figure, come per lo più hoggidi si sogliono stampare, nella guisa che si possono vedere nella maggior parte di quelli che escono dalle stampe dell'accuratissimo Giolito.<sup>6</sup>

L'accostamento di Tiziano ad Adone non è certamente casuale, considerato che il Dolce aveva già offerto una celebre *èkphrasis* della “poesia” tizianesca di *Venere e Adone* in appendice alla seconda edizione delle *Lettere di diversi eccellentissimi huomini, raccolte da diversi libri* (1555).<sup>7</sup>

La storia della dea dell'amore e del suo giovane amante è dunque tra le più radicate nelle arti figurative e nella letteratura del tempo, nell'ambito di quelle scelte iconografiche e poetiche che porteranno all'estetica barocca intesa come:

quel modo così squisitamente ed enfaticamente originale di percepire, di vedere e interpretare il mondo. Un'estetica che ha rivolto l'attenzione con sensibilità e consapevolezza radicalmente nuove, a tutti gli aspetti della percezione e della rappresentazione, assegnando un ruolo fondamentale “costruttivo” a lettori, spettatori o ascoltatori che siano.<sup>8</sup>

---

<sup>3</sup> Cfr. B. GUTHMÜLLER, *Nota su Giovanni Antonio Rusconi illustratore delle Trasformazioni del Dolce*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, voll. 3, *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e a Venezia*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1983, 771-779; G. CAPRIOTTI, *Le Trasformazioni di Lodovico Dolce. Il Rinascimento ovidiano di Giovanni Antonio Rusconi, Ristampa anastatica della prima edizione delle Trasformazioni*, Ancona, Affinità elettive, 2013, 31-32; ID., *Il tempo delle trasformazioni. Le quattro stampe di Giovanni Antonio Rusconi aggiunte alla seconda edizione del 1553 delle Trasformazioni di Lodovico Dolce*, in L. Bolzoni (a cura di), *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web*, Roma, Donzelli Editore, 2017, 309-324.

<sup>4</sup> Cfr. GUTHMÜLLER, *Mito, Poesia, Arte...*, 264-265.

<sup>5</sup> Cfr. F. CASAMASSIMA, *Immagini dalle Metamorfosi di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Catalogo della serie del 1563 e del 1584*, Ancona, Affinità elettive, 2017, 20-23.

<sup>6</sup> L. DOLCE, *Dialogo del modo di accrescer et conservar la memoria*, a cura di A. Torre, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2001, 147 (ed. or. Venezia, 1562).

<sup>7</sup> Sull'accezione dei quadri tizianeschi come 'poesie' cfr. P. Sabbatino, *La «Genealogia degli Dei» di Boccaccio tradotta da Betussi e le poesie di Tiziano «Venere e Adone», «Diana e Atteone»*, in S. Magherini (a cura di) *Studi di letteratura italiana in onore di Gino Tellini*, vol. 1, Firenze, Società editrice fiorentina, 2018, 131-148. Il ciclo delle 'poesie', spedite a Filippo II nell'arco di un decennio, comprende: *Danae*, (1551-1553, Wellington Collection della Apsley House, Londra), *Venere e Adone* (1554, Museo del Prado, Madrid), *Diana e Atteone* (1556-1559, National Gallery, Londra), *Diana e Callisto* (1556-1559, National Gallery, Londra), *Il ratto d'Europa* (1562, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston), *Perseo e Andromeda* (1554-1556, Collezione Wallace, Londra), *La morte di Atteona* (1559-1575, National Gallery, Londra) mai spedito però al sovrano spagnolo.

<sup>8</sup> S. SCHÜTZE, *Presentazione*, in Id. (a cura di), *Estetica barocca*, Roma, Campiano, 2004, 9.

Al di là delle prove di altri autori “minori”, è certamente significativo che William Shakespeare, Lope de Vega e Giovan Battista Marino si misurino tutti, nell’arco di un ventennio a cavallo tra i secoli, con questo mito in cui la dimensione vitalistica e quella mortifera si intrecciano di continuo riprendendo tutti quegli elementi che Frazer avrebbe poi messo in luce nei riti di antica memoria. Voluttà, connessione col mondo vegetale, l’importanza dei fluidi tra cui l’acqua e il sangue, sono tutti tratti dei più antichi riti che, in una sorta di rapporto tra vasi comunicanti, sono poi entrati nella narrazione e rappresentazione del mito.

Non solo la bellezza dunque è il segno distintivo d’Adone. La sua morte è altrettanto ‘tipica’ ed è per definizione una morte violenta, come nei famosi versi ovidiani di *Metamorfosi* X, vv. 710-716:

Illa quidem monuit iunctisque per aëra cygnis  
Carpit iter, sed stat monitis contraria virtus.  
Forte suam latebris vestigia certa secuti  
Excivere canes, silvisque exire parantem  
Fixerat obliquo iuvenis Cinyreius ictu;  
protinus excussit pando venabula rostro  
sanguine tincta suo trepidumque et tuta petentem  
trux aper insequitur totosque sub inguine dentes  
abdidit et fulva moribundum stravit harena.

Anche l’altra meno nota versione contenuta nella *Biblioteca* falsamente attribuita ad Apollodoro prevedeva l’uccisione da parte del cinghiale. In più, Adone era legato a doppio filo col regno della morte ove doveva passare un terzo dell’anno, come deciso da Zeus nella contesa tra Afrodite e Persefone per le grazie del giovane. Indubbiamente, la versione ovidiana ha avuto maggior fortuna ed è la fonte di riferimento prediletta, ma vale la pena sottolineare come alcuni echi giungano fino al poema mariniano. Non sarà un caso che Adone sia prigioniero nel carcere di Falsirena per un tempo in cui «quasi il corso passò di tutto il verno» (c. XII 290), corrispondente nel mito greco a quella parte dell’anno in cui il fanciullo si trovava agli inferi. Con lui assente, ogni ipotesi di fecondità si spegne e non si può far altro che attendere una nuova primavera.

Adone è, dunque, un mito gianico, un mito di vita e di morte, di amore e dolore e ci sembra si inserisca perfettamente nell’assunto di Girard per cui «tutti i miti hanno le proprie radici in violenze reali, contro vittime reali». Il «poema della pace» di Marino si potrebbe allora considerare una sorta di reazione alla violenza collettiva imperante sulla fine del XVI e nel corso del XVII secolo. Mera coincidenza ma che merita comunque di esser messa a sistema, è quella per cui anche Frazer, sul finire della trattazione sul rituale di Adone fa riferimento a una battaglia proprio del secolo XVII in Europa in cui «la terra bagnata dal sangue di ventimila morti si coprì di papaveri e il viaggiatore che passava davanti a questa vasta distesa di scarlatto, poteva ben immaginare che la terra avesse reso alla luce i suoi morti».<sup>9</sup> Vera e propria costante antropologica e sociale del tempo, la violenza abita la mente (e la mano) dell’uomo del XVII secolo. Finanche in opere da sempre percepite come “pacifiche” o dispregiativamente “estetiche”, questa ideologia della forza fa la sua comparsa, spesso nelle forme dell’orrore, categoria estetica che tanto i poeti quanto gli artisti sfruttano a pieno per «creare una vera e propria attrazione» per soggetti che «oscillano tra l’orribile e la crudeltà»

---

<sup>9</sup> FRAZER, *The Golden Bough...*, 408.

mettendo a punto «una strategia artistica ed estetica»,<sup>10</sup> perfettamente sintetizzata dal Marino: «[...] che spesso l'horror va col diletto».<sup>11</sup>

Evidentemente il mito di Adone ben si presta, per la sua natura idillica definita in tante pagine della precedente letteratura, a fare da contraltare al violento mondo contemporaneo. Tuttavia, la percezione del poema del Marino come «poema di pace»<sup>12</sup> – definizione che ha ragioni formali oltre che tematiche – potrebbe trarre in inganno. La guerra, ivi compresa la guerra del tempo dell'autore, è presente in più luoghi dell'opera. Ma per la nostra indagine facciamo un passo indietro. La guerra si oppone alla pace, ma come si estrinsecano l'una e l'altra? Quali sono le azioni che conducono inevitabilmente allo scontro o alla concordia?

La guerra presuppone per forza di cose un atto violento. Allargando allora la nostra analisi alla *ferocitas* latamente intesa ci rendiamo conto che la violenza può ben essere considerata uno dei *fil rouge* che attraversano il poema. D'altronde, l'esile trama narrativa è innescata proprio da Venere che batte Amore:

Con flagello di rose insieme attorte  
ch'avea groppi di spine ella il percosse,  
e de' bei membri, onde si dolse forte,  
fe' le vivaci porpore più rosse.  
Tremaro i poli e la stellata corte  
a quel fiero vagir tutta si mosse;  
mossesi il ciel, che più d'Amore infante  
teme il furor che ti Tifeo gigante.  
(I, 17)

Possiamo rilevare diversi modi in cui la violenza entra nel poema:

1. episodi violenti, talvolta anche di notevole valenza figurativa, si ritrovano in tutti i canti, sebbene alcuni presentino un tasso decisamente più elevato di altri. Tali episodi si muovono lungo tutta la scala possibile dal grottesco al tragico passando per il patetico, investendo la violenza di un dio contro un altro dio – a partire dal c. I con Venere che batte Amore, passando per l'accapigliarsi degli dei nel c. II, Amore che ferisce la madre nel c. III, Saturno che evira Crono e Vulcano precipitato da Giove nel c. VII – spesso collocata, nonostante l'ammanto divino, a livello del quadretto realistico-familiare; la violenza degli dei contro i propri subordinati e gli esseri umani – come Citerea che

---

<sup>10</sup> M. OBERLI, *Aspetti di un' "estetica dell'orribile" nella pittura barocca*, in *Estetica barocca...*, 223-240: 237-238.

<sup>11</sup> G. B. MARINO, *La Galeria*, a cura di M. Pieri e A. Ruffino, Trento, La finestra, 2005, 69. Si tratta del madrigale composto per *La strage de' fanciulli di Guido Reni*. Sulla fortuna della violenza in letteratura cfr. F. Bondi – N. Catelli (a cura di), *Per violate forme. Rappresentazioni e linguaggi della violenza nella letteratura italiana*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2009, in particolare il contributo di A. BENASSI, *L'arco proprio adoprò d'archetto. Lettere, armi e amori in G. B. Marino*, 61-77.

<sup>12</sup> La prefazione redatta da Chapelain accompagna l'*Adone* sin dalla prima stampa parigina del 1623. Legato a Richelieu, Chapelain si distingue soprattutto per lo studio e le analisi delle tre unità aristoteliche. Proprio per questo, probabilmente, ricade su di lui la scelta di Marino. Chapelain, in questa prefazione apologetica, scinde in due sottogeneri l'epopea, quello eroico e quello di pace a cui pertiene naturalmente l'*Adone*. Giocoforza, ciò comporta anche che il poema marino sia un qualcosa di diverso dalla *Gerusalemme liberata*, il grande precedente tassiano con cui il Cavaliere – volente o nolente – sentirà sempre di doversi misurare. Cfr. N. ACCAPUTO, *Sulla genesi della "Préface" dell'Adone*, «Annali dell'Istituto Universitario Navale di Napoli», XXXVI (1996), 75-98; J. CHAPELAIN, *Opuscules critiques*, introduced and revised by A. Duprat, Geneva-Droz, Alfred C. Hunter, 2007; A. DUPRAT, *Entre poétique et interprétation. Sur la Lettre-préface de Jean Chapelain à l'Adone de Marino (1623)*, «Littératures classiques», LXXXVI (2015), 117-128; CARUSO, *Adonis...*, 62-65, E. RUSSO, *Premessa alla Préface di Chapelain*, in G. B. MARINO, *Adone*, a cura di E. Russo, Milano, BUR Rizzoli, 2018<sup>3</sup>, 95-97.

scatena la sua furia e quella della sua corte contro Psiche (c. IV) o ancora l'ira della dea contro Galania (c. XV) e, sotto forma di statua, contro Tricane (c. XVI), la rabbia di Amore contro il Senno, suo precettore (c. VI) nonché le innumerevoli morti dei cc. V e XIX, a cui va naturalmente aggiunto il caso emblematico dell'uccisione di Adone nel c. XVIII; la violenza degli uomini contro gli altri uomini, dalle battaglie messe in scena nel c. V, alle guerre che agitano il tempo reale dell'autore nei cc. X e XX, passando per l'orrore dei morti calpestati da Falsirena nel c. XIII alle vittime più o meno innocenti del c. XIV; la violenza tra uomo e natura, non sempre idillica, dove l'uno o l'altra può soccombere, come nel caso della morte dell'usignolo nel c. VII o in quello del pescatore menomato dall'ostrica nel c. IX; fino ad arrivare ad una violenza trasfigurata ed allegorica, quale quella che governa il gioco degli scacchi nel c. XVI, quella che sorregge la furia del Tempo, distruttore supremo secondo il ben noto *topos* oraziano, nel c. X e nel medesimo canto la brutalità con cui l'Innocenza viene condotta dinnanzi all'ingiusto tribunale ove signoreggiano Tirannia, Sospetto e Ignoranza, con la complicità di Calunnia e Livore, mentre Penitenza si batte. Le ottave mariniane (X, 80-85) riprendono qui una dinamica che ha origine dalla descrizione di un perduto quadro di Apelle presente nel testo luciano *De non temere credendo calumniae* e ripreso da Leon Battista Alberti nel suo *De pictura*, fonte del mirabile dipinto del Botticelli *l'Allegoria della Calunnia* oggi agli Uffizi. Non sappiamo se il quadro fosse noto al Marino, il quale comunque predilige qui il corredo di attributi riscontrabili nell'*Iconologia* di Cesare Ripa. Conta, a nostro parere, che quand'anche la violenza sia così sublimata, tale *ferocitas* mantenga uno stretto legame con la realtà dell'autore, con la scacchiera che evoca chiaramente un campo di battaglia e l'ingiusta corte che non a caso è preceduta dalla descrizione del «mostro difforme» che rappresenta «la moderna corte; / portento orrendo de l'età futura, / flagel del mondo assai peggior che morte (X, 79), il quale si rispecchia «in quel tribunal, dove si scerne / di gente intorno adulatrice un groppo» (X, 80).

2. l'uso continuo di similitudini e metafore con animali colti in atteggiamenti ferini per rendere il sentire dei personaggi, come Amore «grifagno falcon» che piomba su Adone o Marte taurino nella sua furia contro il giovane. Su questa stessa scia, si inseriscono anche i riferimenti alla furia della natura, non sempre pacifica e idillica;
3. un lessico amoroso che, secondo una lunga tradizione, si rifà al campo semantico della violenza. Sebbene nell'*Adone* il Marino non insista sul più marcato accostamento tra l'atto sessuale e la «pugna» – come va invece negli epitalami, assai più espliciti, *Venere Pronuba* e *Il letto* –<sup>13</sup> le «dolcissime guerre» del c. VIII ben si inscrivono nell'autodifesa mariniana «che s'oscena è la penna, è casto il core» (VII, 6), ricorrendo nello scambio madrigalistico tra i due amanti, specie nella parte finale, a numerosi lemmi che portano con sé una connotazione violenta e mortifera: «trafitta», «morir», «ferita mortale», «faretre et archi», «saetta e scocca», «ucciso», «sangue», «sepolcro», «scontrar», «ferir», «ferito», «feritor», «feritrice» fino alla richiesta di Adone «pungi, ferisci, uccidi e svenir fammi» perché Amore gli «trafige il core».

Già per il c. I possiamo trarre alcuni esempi per quanto riguarda l'ira divina e naturale, resa con similitudini animali:

---

<sup>13</sup> Cfr. E. RUSSO, *Sulle «amoroze tenerezze» del Marino. Tra Epitalami ed Adone*, «Italique», XVII (2014), 141-162.

De la reggia materna il figlio, uscito,  
con quello sdegno allor se n'allontana  
con cui soffiâr per l'arenoso lito  
calcata sul la vipera africata,  
o l'orso cavernier quando ferito  
si scaglia fuor de la sassosa tana,  
e va fremendo per gli orror più cipi  
de le valli lucane e de le rupi.  
(I, 18)

Su 'l mar si cala, e sî com'ira il punge  
sé stesso aventa impetuoso a piombo;  
circonda i lidi quasi mergo e lunge  
fa de l'ali stridenti udire il rombo;  
né grifagno falcon quando raggiunge  
col fiero artiglio il semplice colombo  
fassi lieto così com'ei diventa  
quando il leggiadro Adon gli si presenta.  
(I, 40)

Così dice Nettuno, e così detto  
crolla l'asta trisluca e 'l mar scoscende.  
D'alpi spumose oltre il ceruleo letto  
cumulo vasto inver le stelle ascende;  
urtansi i venti in minaccioso aspetto,  
de le concave nubi anime orrende,  
e par che rotto o distemperato in gelo  
voglia nel mar precipitare il cielo.

Borea d'aspra tenzon tromba guerriera  
sfida il turbo a battaglia e la procella;  
curva l'arco dipinto Iride arciera  
e scossa lampi in vece di quadrella;  
vibra la squadra sanguinosa e fiera  
il superbo Orion, torbida stella,  
e 'l ciel minaccia et a le nubi piene  
d'acqua insieme di foco apre le vene.  
(I, 118-119).

Per quanto riguarda gli episodi violenti, potremmo citarne diversi tratti dai miti, specie nel c. V e XIX (ma pensiamo anche a Galania, a Venere contro Psiche, ai carcerieri di Adone nel regno di Falsirena etc.), ma scegliamo di portare come *exemplum* ancora una volta il c. I, quando tutto ha inizio. L'esile trama narrativa si avvia proprio con Venere che batte Amore, come nella ben nota illustrazione di Valesio. Se, nell'invocazione, tra gli effetti di Venere vi è anche quello di rendere «addolcito il Furor» che «tien l'ire a freno» (I, 2), quando il sipario si apre ci troviamo davanti ad Amore «di fraude nato e di *furor* nutrito» (I, 13) punito dalla madre per aver fatto innamorare Giove. L'invettiva di Venere contro il figlio prosegue in questo modo:

*Ira* mi vien di romperti que'lacci  
e quell'arco che fa piaghe sì grandi [...]  
arcier villano, a saettar le belve (I, 14)

Citèrea, alla sua prima vera apparizione, compare presa dall'ira – significativamente posta all'inizio dell'ottava – innescando un meccanismo che dà il via all'azione del canto e allo sviluppo dell'intero poema. Ironicamente proprio una belva colpita da un dardo d'Amore causerà la fine di Adone, anch'egli «arcier». La tragedia avverrà però non in luoghi inospitali e selvaggi ma nel luogo della non violenza per eccellenza, il regno di Venere, lì dove regna amore e non guerra, ove mai si abbattono «i fulmini di furor l'ira de' grandi» (I, 156) e con fere «senz'ira senz'artiglio» (I, 140) stando a Clizio, mentre invece Venere nel c. XVII, sul punto di allontanarsi da Adone lo metterà in guardia dall'ira del cinghiale, dell'orso, della tigre e del leone.

Se l'ira di Venere si colora delle tinte comiche del quadretto familiare, per l'ira di Amore il Marino ricorre a un altro artificio: la similitudine animale. Il «cacciatore guerriero» diventa preda su cui sta per piombare il dio punto dall'«ira» e «impetuoso»: «né grifagno falcon quando raggiunge / col fiero artiglio il semplice colombo / fassi lieto così com'ei diventa / quando il leggiadro Adon gli si presenta» (40). La similitudine è certamente figlia di un *topos* diffuso ma segnaliamo l'argutezza del Marino rispetto all'ott. 73 delle *Stanze nella favola d'Adone* di Ludovico Dolce in cui l'immagine del falcone che cala sulla preda veniva associata a Venere che discendeva per abbracciare il corpo di Adone morente. Da Venere ad Amore, dalla fine della favola all'inizio: l'unica cosa che non cambia è il destino del giovane fanciullo.

Anche la natura non è sempre idillica e pacifica: le forze naturali sono in lotta tra loro persino nel regno di Venere dove Adone deve guardarsi dall'ira del cinghiale, dell'orso, della tigre, del leone, secondo un bestiario consolidato che connette *ferocitas* e ira.

Circa il lessico amoroso in cui si esprime la vicinanza – e talvolta coincidenza – tra *eros* e *thánatos* ci limitiamo a far notare il caso del c. VIII. Nel canto *I trastulli*, in questo momento di amore panico, è logico che governi la dimensione sensuale ed erotica del poema. Non ci sembra, allo stato attuale, di aver rilevato immagini figurative violente al suo interno. Tuttavia, nelle sue ottave dal sapore madrigalistico gli occhi son «faretre et archi», la bocca il luogo «ove s'asconde Amore / poi ch'ha rubata un'alma, ucciso un core», fino all'atto del bacio così “dipinto” da Venere:

Mentre a scontrar si va bocca con bocca,  
mentre a ferire si van baci con baci,  
sì profondo piacer l'anime tocca,  
ch'apron l'ali a volar, quasi fugaci;  
e di tanta che 'n lor dolcezza fiocca  
essendo i cori angusti urne incapaci,  
versanla per le labra, e vanno in esse  
anelando a morir l'anime istesse.  
(VIII, 130)

Invero, Venere dice ad Adone (e ai lettori) che le ferite d'Amor sono «senza duol, senza ferro e senza sangue», ma lei stessa si dispererà sul corpo di Adone, ferri mortali scintilleranno nel poema e la terra si tingerà di sangue.

Ma la violenza non riguarda solo la dimensione mitologica, bensì pure quella storica. Sulla storia si chiude il c. X quando, nella sfera rotante di Mercurio, Adone vede le guerre moderne. L'entrata della violenza del tempo stesso dell'autore porta con sé anche la forza contrapposta: la pietà diventa indice di buon governo nelle azioni della casa regnante di Franca. Già la conquista di Parigi è articolata sull'ira di Enrico-Giove, ira che si vince in un sol modo, stendendo «le palme» e chiedendo «pietà». Ma proprio al culmine della sua potenza «il sol de' Franchi» viene ucciso e seppellite con lui son tutte le virtù, eccezion fatta per la Fama che continuerà a narrarne le gesta. Di

fronte al caos in cui precipita il regno vi è una sola cura, la «Medica pietà» con cui Marino, giocando apertamente tra significante e significato, indica l'azione decisiva di Maria de' Medici. Così Maria «per la commun salute» riesce a placar l'ira e «*perdonando il fallir dona la pace*» (X, 220). Similmente con Luigi XIII, una volta salito al trono – ascesa su cui il Cavaliere saggiamente glissa – «chi pur dianzi l'offese ottien *perdono*» (X, 223). In questi due canti, X e XI, l'autore si lascia andare a verbose elencazioni dove spesso l'aspetto encomiastico finisce per prevalere, specie per quanto riguarda la celebrazione di Maria de' Medici. E tuttavia, anche in questo caso non si tratta (solo) di vuota apologia, come è chiaro da XI, 141:

In questo sol dal mar fia differente:  
ricetta ei scogli e mostre, ira e furore,  
ma costei sosterrà scettro innocente,  
pien di clemenza e privo di rigore;  
in lei duo vivi soli hanno oriente,  
nel mare il sol tramonta e 'l giorno more;  
agli assalti de' venti il mare soggiace,  
l'animo suo tranquillo ha sempre pace.

Finanche nelle lodi per Maria, Marino è capace di mettere a fuoco l'antidoto alla violenza che pervade quella società, individuando nella pietà, nella clemenza e nel perdono un modo di governare saggio e giusto, sollevando gli umili e opprimendo i superbi. Ed è la stessa pietà che prima Venere nei confronti di Psiche (c. IV) e poi Argene nei confronti di Sidonio (c. XIV) dimostreranno, concedendo così agli amanti – doppi fortunati di Adone - il loro lieto fine.

Tuttavia, sia nel mito sia nella storia, la violenza sembra essere inevitabile. Ciò vale tanto per le guerre moderne che chiudono il c. X quanto per l'oroscopo nefasto formulato da Mercurio verso la fine del c. XI. Nonostante Venere attacchi le previsioni degli astrologi, ricordando in ogni caso la sua capacità di placare Marte, Adone nasce sotto il segno della violenza:

Eccoti in somma che 'l più basso lume  
A due stelle perverse applica a prova,  
il malvagio vecchione e 'l crudo nume,  
a cui quella sol piace e sangue giova.  
Havvi due fere poi, ch'han per costume  
di divorar chi sotto lor si trova,  
et havvi il Sol, cui sguardo iniquo offende  
e da l'altrui rigor rigore apprende.  
(X, 182)

Dunque «ferino il segno e violento il sito» al momento della nascita di Adone, con le due «stelle perverse» di Saturno e Marte «a cui guerra sol piace e sangue giova» e con le «due fere» (Leone e Toro) «ch'han per costume / di divorar chi sotto lor si trova». Così, al di là dell'ammaliante forza di Citerea, la morte di Adone sarà inevitabile e violenta, anche perché i segni vittimari si addensano su Adone sin dalla sua generazione frutto di un incesto.<sup>14</sup> Nel corso del poema Adone diventa oggetto

---

<sup>14</sup> Per «segni vittimari» Girard intende quell'insieme di caratteristiche che designano fatalmente il destino di una persona. Possono essere legati alla condizione fisica (come qualche menomazione) o alla condizione sociale (orfano, straniero). Ci sembra calzante per la vicenda di Adone quanto Girard sottolinea in seguito: «E non ho certo bisogno di sottolineare che la mitologia mondiale brulica di zoppi, orbi, monchi, ciechi e infermi di ogni genere. C'è anche abbondanza di appestati. Accanto a questi eroi colpiti dalla sorte ve ne sono anche alcuni eccezionalmente belli, esenti da ogni difetto. Ciò non vuol dire che la mitologia, sia alla lettera, qualsiasi

e mezzo della vendetta di Amore su Venere, di Venere su Vulcano, di Vulcano, Marte e Diana su Venere, di Falsirena su Adone stesso. Il fanciullo diventa il «capro espiatorio» concentrando su di sé le basse beghe degli dei: eliminato lui, umano mortale tra esseri immortali, i cieli ritornano al loro ordine precedente e anche in terra ora «riposan l'armi orrende, i ferri crudi / pendon dimessi e le battaglie han fine. / Son fatti i cavi scudi e i voti usberghi / nidi di cigni e di colombe alberghi» (XX, 514).

In che modo allora la pietà, controbilanciando la violenza, arriva a interessare Adone? «La pietà d'amico ciel» (II, 11) lo aveva guidato dopo esser stato sballottato dalla furia degli elementi, la «dea pietosa» (III, 81) Venere fa da schermo ad Adone contro l'ira di Amore prima e di Marte poi, «per pietà d'affettuoso pianto» (IV, 293) il fanciullo si commuove per la storia di Psiche e Amore dove pure il polo positivo della pietà alla fine vince l'ira di Amore e di Venere, il cui «diamante del cor pietà le spetra» (IV, 287). Anche il c. XIV si presta particolarmente all'analisi del sema «pietà» nelle dinamiche del racconto, investendo pure la questione del carattere eroico del poema. L'interesse per questo canto, che chiude un trittico, è acuito dal fatto che qui Adone è finalmente separato da Venere. Adone non è coraggioso o virtuoso, non è saggio o astuto. Forse, però, nascosto tra le pieghe dei versi mariniani e le piaghe dei protagonisti del canto, un «non so che» di umanamente eroico c'è, come dimostra il desiderio di dare all'innocente Filora degna sepoltura, atto emblematico di compassione umana. Vi è nel bel fanciullo qualcosa che lo avvicina – ma senza raggiungere la compiutezza necessaria — a un altro genere di eroe, quello a cui appartengono l'eroe della nuova epica e l'eroe della nuova religione. Adone, come Enea e come Cristo, conosce la pietà ed è pietoso.<sup>15</sup>

Con tale lettura non si vuole forzatamente sovrapporre una patina etico-moralistica al poema mariniano. Vero è che *l'Adone* resta più simile a un quadro di Brueghel che a uno di Caravaggio per le sue scelte di poetica, ove indubbiamente «l'inventario di delizie e eleganze» continua ad essere la cifra più evidente.<sup>16</sup> Ma c'è qualcosa di più di un «pletora di particolari» ed è questo l'aspetto su cui vogliamo far apparire un lampo di luce, che illumini il corpo senza vita di Adone intorno al quale la pietà implode ed esplode.

---

cosa, ma che essa privilegia gli estremi e [...] proprio questo caratterizza la polarizzazione persecutoria», in R. GIRARD, *Le bouc émissaire*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1982 (trad. it. Di Christine Leverd e F. Bovoli, *Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi, 1999<sup>8</sup>, 58).

<sup>15</sup> Per i rapporti con la letteratura cavalleresca si veda A. FRANCESCHETTI, *Marino e la tradizione cavalleresca*, in F. Guardiani (a cura di), *Lectura Marini*, Toronto, Dovehouse Edition Inc., 1989, 227-253. Per un'ulteriore lettura del c. XIV in questo senso 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*, presentazione di S. Carrai, Pisa, ETS, 2021, 217-241.

<sup>16</sup> M. PRAZ, *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano, Abscondita, 2012, 108-113.