

Maddalena Fingerle

«È tempo perduto che se ne faccia parola»? Il ruolo degli animali nelle allegorie dell'*Adone* di Giovan Battista Marino

Abstract: Marino's allegories, prefacing each canto of his poem Adone, have been scarcely appreciated by critics because they have been considered as being false and hypocritical. This article purports to reevaluate the complexity of Marino's allegories in relation to the role that animals play in them. The use of paratexts by Marino is not – according to this article – merely defensive but also offensive. Marino goes through a subtle and intelligent maneuver, wilfully mixing, together with the moralizing readings and the references to antique texts, personal critics and ironical provocations, reinventing a more free use of the paratexts. The overall result is contradictory and dishomogeneous.

Le allegorie dell'*Adone* – paratesti in prosa di contenuto apparentemente moralizzante, attribuite all'amico piemontese Lorenzo Scoto, ma probabilmente del Marino stesso¹ – sono state poco o mal considerate dalla critica² e andrebbero rivalutate in tutta la loro irritante complessità. Da un lato appaiono infatti contraddittorie e ipocrite, dall'altro potrebbero però essere interpretate come una strategia per mascherare un sottile intento poetico ed estetico all'interno di un contesto culturale censorio come quello seicentesco.³ Curiosa appare la doppia cornice morale del poema, composta dalle allegorie che accompagnano ogni canto, di richiamo presumibilmente tassiano,⁴ e dal proemio di impostazione ariostesca, che suggeriscono una possibile presa di posizione di natura poetica all'interno della tradizione letteraria.⁵

Una prima lettura delle allegorie sembra non avere esiti: ci si interroga costantemente sul senso dell'allegoresi di stampo morale, spesso generale, banale o assurda, e, complessivamente, in evidente contrasto con il testo, che vive proprio di ciò che nel paratesto viene condannato. Benché Marino potesse davvero non sentire le contraddizioni presenti nel poema,⁶ risulta poco credibile che ne ignorasse l'esistenza per terzi, essendo egli ben consapevole delle 'lasciviette' non pubblicabili in Italia.⁷

¹ Cfr. per esempio già STIGLIANI, *Occhiale*, 227.

² Una difesa delle allegorie è stata fatta da VILLANI (1630) e ALEANDRI (1629). Sono state considerate false, ipocrite, inutili, incongrue o dettate solo dalla tradizione come una specie di scudo contro la censura, sovrapposte per convenzione, tra gli altri, da CHAPELAIN (1623, in: MARINO, *Adone*) – seppur in forma di difesa –, CORRADINO (1880), BONGIOANNI (1907), BALSAMO-CRIVELLI (1922), SAVIOTTI (1929), FERRERO (1954), MIROLLO (1963), DE SANCTIS (1970), ALLEN (1970), POZZI (1988), FRARE (2010). FERRERO (1954, XVI-XVII) addirittura ha deciso di eliminarle dall'edizione poiché «infelicitamente dettate da un ipocrito moralismo che non dovette ingannare nessuno, neppure nel '600». Più complesse risultano invece le posizioni di CALCATERRA (1961) che le definisce contorte e mendaci, ma sostiene che per il Marino il busillis non esisteva; di MEHLTRETTER (2013) che ne sottolinea la funzione deviante; di COLOMBO (1967) che si concentra sulle fonti e di GRUBITZSCH-RODEWALD (1973) che rivaluta l'importanza della sincerità da parte dell'autore. Un tentativo di lettura allegorica e totalizzante è stato fatto invece da TRAVI (1965); RUSSO (2013) sottolinea che le allegorie non offrono una guida effettiva per comprendere gli indirizzi dell'*Adone*.

³ Si fa qui riferimento al concetto teorico di 'vigilanza', elaborato all'interno del progetto SFB *Vigilanzkulturen* 1369 dell'Università di Monaco (LMU) che indica sia la cura e l'attenzione che la sorveglianza organizzata, all'interno di una cornice culturale che determina le possibilità di azione del singolo. Sulla censura, l'Inquisizione e l'*Adone* cfr. CARMINATI 2008.

⁴ Sull'importanza dell'allegoria in Tasso cfr. soprattutto MURRIN 1980, RHU 1988, ARDISSINO 1993, GÜNTERT 1995 e LARIVAILLE 1997.

⁵ Per la tradizione dell'allegoria cfr. KABLITZ 2016.

⁶ Cfr. CALCATERRA 1961.

⁷ «L'*Adone* penso senz'altro di stamparlo là, sì per la correzione, avendovi da intervenir io stesso, sì perché forse in Italia non vi si passerebbono alcune lasciviette amorose» (lettera n. 111 a Giovan Battista Ciotti del 1615, in MARINO 1966, 189).

L'opinione più vivace sulle allegorie dell'Adone è forse quella di Stigliani, poeta coevo e nemico del Marino, che nell'*Occhiale* scrive:

Né qui mi si risponda, che le male azzioni s'onestino coll'allegorie fatte in prosa, e poste a principij de' canti; perciocché oltre il non esser ciò vero (il che io disputo altrove) giuro sulla mia fè, che queste qui dell'autore servendosi sempre d'un generalissimo argano, che è il ridurre ogni scelerità ad allusion di fragilità umana: riescono tanto impertinenti, e tanto stracchiate, che tutte gli si spezzano in mano in guisa di stringhe fracide, o di correggiuoli marci: onde è tempo perduto, che se ne faccia parola. Solo dirò, ch'io me ne son venuto servendo di mano in mano per ridere alquanto, e così temperar la noia ricevuta dalla lettura del canto; massimamente dove ho trovato, che la pezza sia peggior, che la rottura, cioè ch'esse allegorie sieno più lascive, che il canto medesimo, come per figura è quella del settimo la qual dichiara alcune bruttezze, che nel sesto non apparivano. (STIGLIANI, *Occhiale*, 110-111)

Nonostante il tipico tono ostile e sempre da considerare alla luce del conflitto poetico e personale tra i due, Stigliani coglie alcuni aspetti fondamentali del paratesto in prosa: la generalità che riduce la lettura morale ad allusione della fragilità umana, l'impertinenza dell'autore, paradossalmente anche l'aspetto talvolta ironico della prosa e, più interessante e spiazzante di tutto il resto, la maggior lascivia presente nella prosa piuttosto che nei versi.

Il riferimento di Stigliani è all'allegoria del settimo canto, nella quale si legge che «[i]l nascimento di Venere, prodotta dalle spume del mare, vuol dire che la materia della genitura, come dice il filosofo, è spumosa e l'umore del coito è salso» (MARINO, *Adone*, VII, allegoria).⁸

Un ulteriore elemento di stampo morale, presente all'interno del poema, è la contraddizione in termini del proemio – che riprende il Tasso della *Gerusalemme*⁹ – secondo cui il vero senso nascosto del poema, che tuttavia viene esplicitato, sarebbe che «smoderato piacer termina in doglia»:

Però dal vel che tesse or la mia tela
in molli versi e favolosi e vani,
questo senso verace altri raccoglie:
smoderato piacer termina in doglia.
(MARINO, *Adone*, I, 10)

È chiaro che la complessità del poema non è esauribile con il verso di lettura morale; inoltre il fatto che alla fine la vicenda amorosa ricominci, con la storia di Austria e Fiammadoro uniti da Venere in seguito ai giochi in onore di Adone, in forma forse di ulteriore metamorfosi, farebbe pensare a un ridimensionamento della doglia, compatibile con una visione panerotica e neoplatonica del Marino teorizzata già da Carlo Calcaterra¹⁰ e Florian Mehlretter.¹¹

Non è tuttavia intento di questo breve saggio esaurire le possibilità interpretative delle allegorie e della cornice pseudo-morale dell'*Adone*, quanto piuttosto evidenziarne la complessità, segnalare la presenza degli animali all'interno del paratesto e analizzarne la funzione.

Pavone e Colomba

I primi animali¹² che si trovano nelle allegorie sono in quella del canto sesto, nella storia di Pavone e Colomba, un episodio piuttosto breve all'interno della dinamica del canto, che

⁸ Si cita dall'edizione a cura di POZZI 1988.

⁹ «Sai che là corre il mondo ove più versi / di sue dolcezze il lusinghier Parnaso, / e che 'l vero, condito in molli versi, / i più schiavi allettando ha persuaso» (TASSO, *Gerusalemme Liberata*, I 3).

¹⁰ Cfr. CALCATERRA 1961.

¹¹ Cfr. MEHLRETTER 2013.

¹² Due riferimenti agli animali, presenti nelle allegorie, non verranno analizzati all'interno del presente saggio poiché di minore interesse per questa analisi. Si tratta delle allegorie dei canti VII e XX. Nell'allegoria del canto settimo, quando si parla della nascita di Amore, viene sottolineato che questo viene celebrato con festa

tuttavia prende molto spazio nella prosa, creando così uno squilibrio nella lettura tra paratesto e testo.

Nell'allegoria si legge che:

[n]ella favoletta del pavone si dinota la meravigliosa fabrica del fermamento. Ama la colomba, perciocché sicome in effetto questi due uccelli, secondo i naturali, si amano insieme, così tutte le luci superiori sono mosse e regolate dal divino amore. È trasformato da Giove, perché dal sommo artefice Iddio ebbe quello, come ogni altro cielo, la materia e la forma. Fingesi servo d'Apollone e da lui gli sono adornate le penne della varietà di tanti occhi, per essere il sole vivo fonte originale di tutta la luce, che poi si comunica alle stelle. (MARINO, *Adone*, VI, allegoria)

Venere e Adone si trovano nel Giardino del Piacere, nella parte dedicata alla vista e all'occhio umano. Dopo una rassegna ecfraistica delle pitture sulle pareti delle logge e dei maggiori pittori coevi, viene raccontata la storia di Pavone e Colomba.

Nel canto il pavone viene introdotto, in una ripresa tassiana,¹³ come «occhiuto augel di più color fregiato» (Marino: *Adone*, VI, 79, 4), in gara con il giardino del palazzo per la bellezza cromatica, che vince portandosene dietro, nella coda, uno ancora più bello. Marino riprende la storia dalle *Metamorfosi* di Ovidio:

Argo, sei morto; il lume che accendeva tutti i tuoi lumi
 si è spento, cento occhi cento li presidia un'unica notte.
 Li raccoglie la dea Saturnia per tempestarne le piume
 della coda del suo sacro uccello pavone di gemme stellanti.
 (OVIDIO, *Metamorfosi*, I, 720-723)¹⁴

Marino si allontana tuttavia dal mito e lo modifica – come sottolinea anche Stigliani¹⁵ – per cui Argo si trasforma in Pavone.

Pavone si innamora, non corrisposto, di Colomba, che pone a Pavone, dichiaratosi disposto a offrirle tutto ciò che Colomba desidera, una condizione impossibile, ovvero che lui le porti le stelle del cielo:

Poiché tanto (diss'ella) osi e presumi,
 voglio accettar la tua cortese offerta,
 e del foco, ond'avampi e ti consumi,
 giovami di veder prova più certa.
 Recami alquanti de' celesti lumi,
 se vuoi pur ch'ad amarti io mi converta;
 se servizio vuoi far che mi contenti,
 dele stelle del cielo aver convienti. [...]
 (MARINO, *Adone*, VI, 88)

Pavone esegue e all'alba inizia l'impresa, facilitata dalle stelle cadenti che egli si limita a raccogliere; tuttavia viene scoperto da Giove che lo trasforma:

Giove, che vide il forsennato e sciocco
 giovane depreddar l'auree fiammelle,
 sdegnossi forte e da grand'ira tocco

ed applauso da tutti gli animali (MARINO, *Adone*, VII, allegoria); per i rapporti con l'opera di Strozzi cfr. RUSSO 2013, 679 e 741. Nell'allegoria al canto ventesimo compaiono il leone, simbolo «per esser l'arme di Castiglia» (MARINO, *Adone*, XX, allegoria) e l'aquila, «per la possessione dell'Imperio» (ibid.), entrambi geroglifici della magnanimità. Il gallo compare invece come allusione al nome della Gallia ed è dedicato a Marte.

¹³ Cfr. RUSSO 2013, 625.

¹⁴ V. SERMONTI 2014, 65.

¹⁵ «Non è vero, che il grido vulgare dica ciò. Perché le favole antiche non fanno che Argo si trasformasse in Pavone, ma che Giunone ornasse degli occhi di quello la coda a Pavoni suoi, li quali erano anco in essere quando Argo viveva» (STIGLIANI, *Occhiale*, 199).

gli trasformò repente abito e pelle;
 l'orgoglioso cimier divenne un fiocco
 e nela falda gli restar le stelle;
 Febo, che pietà n'ebbe e l'amò tanto,
 per sempre poi gliele stampò nel manto.
 (MARINO, *Adone*, VI, 94)

L'allegoria sottolinea il nesso neoplatonico tra la favola e il firmamento, già esplicito nel testo, e mette sullo stesso piano, sotto forma di paragone, l'amore reciproco degli animali con quello divino che muove e regola le stelle, dando prova di quel tipico mescolamento mariniario di sacro e profano, pur basandosi al tempo stesso sull'antica relazione metaforica tra le stelle e gli occhi del pavone, complicandola anche a livello lessicale all'interno del canto.¹⁶ L'idea dell'amore tra i due animali, sottolineata all'interno dell'allegoria e spiegata come elemento dovuto alla natura stessa dei due,¹⁷ è ripresa dalla lirica descrittiva e dall'antica credenza che fossero legati da un'amicizia, che viene qui, come spesso accade nell'*Adone* e come accadrà anche per il cinghiale, spostata sul piano erotico.¹⁸ Gli animali – la colomba e il pavone – sono in questo caso il punto d'arrivo di una metamorfosi dovuta a un castigo, analogamente a quella di Galania, di cui si parlerà in seguito.

Il gufo e la pica

L'allegoria del canto nono è forse una delle più interessanti dal punto di vista letterario, poiché è l'unica che nel suo complesso non vuole svelare un significato morale nascosto nel testo,¹⁹ ma esplicita i riferimenti più o meno velati dalle allegorie personificate presenti nel canto. Nel paratesto in prosa, dopo che Fileno viene palesato come personificazione di Marino stesso, si legge che «[n]el gufo e nella pica si adombrano qualche poeta goffo e moderno e qualche poetessa ignorante». (MARINO, *Adone*, IX, allegoria). Il riferimento è, per il gufo, a Tommaso Stigliani, e, per la pica, a Margherita Sarrocchi – poetessa e autrice di un poema epico intitolato *La Scanderbeide*, che ha con Marino, in un primo momento, un'amicizia «nata con i versi»²⁰ che si trasforma poi in amore «tutt'altro che platonico»²¹ per finire in contesa e inimicizia.²²

Pur senza entrare nei dettagli del conflitto tra letterati, è importante, per il tema degli animali, considerare il riferimento al gufo come risposta al *Mondo nuovo* dello Stigliani, in cui Marino era descritto satiricamente come figlio della Sirena,²³ pesciuomo e verace bestia, con l'anima ferina e l'inganno innato:

In questo fiume, e per lo mar vicino,
 Vive il Pesciuom con due mirabil membra:
 Detto altramente il cavalier marino,
 Verace bestia, bench'al vulgo uom sembra:

¹⁶ Cfr. la metafora di equivoco in POZZI 1988, 342, apprezzata da Tesauo, per cui la coda del pavone viene indicata con il termine 'corona' (MARINO, *Adone*, VI, 80, 7-8), idea collegata sia a gemme che a sfera ed è dunque di stelle e di gemme contemporaneamente.

¹⁷ Sulle colombe e la lirica erotica, cfr. BORGSTEDT 1994.

¹⁸ Cfr. PLINIO: Nat. Hist., 10, 207, in: POZZI 1988, 340.

¹⁹ Cfr. BALDASSARRI 1989, 139-225.

²⁰ BORZELLI 1898, 96.

²¹ BORZELLI 1898, 96.

²² Cfr. POZZI 1988, 434 e BORZELLI 1927, 84-85. Nella lettera a Claudio Achillini, premessa alla *Sampogna*, si legge: «non mi attrista l'avermi sentito trafiggere con acute punture dalle penne scheccheratrici delle *eidè*». (Marino, in: POZZI 1988, 435. Per il secondo riferimento può essere interessante un passo di Claudio Eliano, che sottolinea l'importanza della capacità imitativa della gazza: «La gazza sa imitare molto bene le voci degli altri animali, in particolare quella degli uomini.» (ELIANO 1998, I, VI, 19, 365).

²³ Nella lettera a Claudio Achillini, premessa alla *Sampogna*, Marino scrive: «Ch'io sia figliuolo della Sirena, non nego, anzi mene vanto [...]» (MARINO, *Sampogna*, 26).

Che nulla, fuorché l'alma, ha di ferino,
 E quasi nostra immagine rassembra:
 Figlio della Sirena ingannatrice,
 Ed alla madre egual, se 'l ver si dice.
 (STIGLIANI, *Il mondo nuovo*, XIV, 34)

Nel canto dell'*Adone* si sono appena sfidati Tasso e Guarini, quando si intromette, appunto, un gufo:

Seguir voleano, e dela nobil gara
 dubbia ancor la vittoria era tra questi,
 quand'ecco fuor d'un cavernoso tufo
 sbucar difforme e rabuffato un gufo.
 (MARINO, *Adone*, IX, 183).

Stigliani commenta il passo sottolineando la temerarietà e la scarsa originalità dell'avversario:

M'ha fatto (per ischernirmi) cantar sotto forma di gufo, ed ora, dimenticosene, dice ch'io son pipistrello, e nella stanza seguente mi chiama civetta [...] l'allegoria gufesca è l'istessa con quella, ch'usò il Caro ne' sonetti mattaccini: del quale egli insieme coll'aver rubata l'invenzione ha imitato l'ardimento. (STIGLIANI, *Occhiale*, 256)

Mentre il gufo, «augel malvagio e brutto» (MARINO, *Adone*, IX, 186), tenta invano di poetare, si aggiunge anche la gazza, peggiorando la situazione:

Mentre a garrir s'appresta, acconcio in atto
 che dela nobil turba il gioco accresce,
 e scote l'ali e in un medesimo tratto
 gli urla tra' canti ambizioso ei mesce,
 loquacissima pica il contraffatto
 uccellato uccellone a sfidar esce,
 e con strilli importuni in rozzi carmi
 dassi anch'ella a gracchiar d'amori e d'armi.
 (MARINO, *Adone*, IX, 187)

Il terribile spettacolo si conclude con il grido dei cigni ascoltatori che cercano così di coprire il rumore sgradevole, provocando il riso di Venere:

Ma che? non prima a balbetta si mise
 quel suo, canto non già, strepito e strido,
 ch'alto levossi in mille e mille guise
 infra i volanti ascoltatori un grido,
 ed empie sì, che Citerea ne rise,
 quasi di festa popolare il lido.
 (MARINO, *Adone*, IX, 188)

Sono versi che vengono censurati per maldicenza,²⁴ in cui il gufo e la pica servono come copertura, pur sottilissima, ai riferimenti ai due letterati mal considerati dal Marino. Particolarmente interessante è la natura ibrida dell'animale attribuito al Marino da parte dell'avversario Stigliani, mentre nell'*Adone* i riferimenti ai due letterati sono di natura puramente animalesca e rimangono nella tradizione degli uccelli come metafora per gli scrittori. Gli uccelli sono, in questo caso, rumorosi, fuori luogo e ridicoli e l'allegoria viene utilizzata da Marino non per svelare significati morali nascosti nel testo, né come scudo, ma per provocazione e critica personale.

²⁴ Cfr. CARMINATI 2008, 255-256; 49, n.; oltre alle «lascivie» e alle «laidissimae spurcetiae» vengono accusate, dal Padre Mostro, anche «la sconvenevolezza di costume», le «falsità nocive» e, appunto, «molte maldicenze», non solo quelle qui citate, ma anche il riferimento al Murtola nella parte autobiografica di Fileno (IX 47-92).

Il cane, la cerva d'oro e il serpente

Nell'allegoria al canto dodicesimo figurano il cane, la cerva dalle corna d'oro²⁵ e il serpente.²⁶

Dal cagnolino che lusinga e guida Adone si discopre l'affetto verso le cose terrene, da cui si lascia l'uomo assai sovente trasportare alla traccia de' beni temporali, ombreggiati nella cerva dalle corna d'oro. Il serpente guardiano del passo, cangiato dalla maga in sì fatta forma, dimostra il misero stato di chi cerca l'occasioni del peccare, per laqual cosa perdendo l'umana effigie, ch'è ritratto della divina somiglianza, vien condannato a vivere bestialmente nelle tenebre come cieco. (MARINO, *Adone*, XII, allegoria)

Il cane, già presente nel canto terzo,²⁷ assume qui la mera funzione di vezzeggiatore di Adone.²⁸ Il compito di vigilanza è attribuita invece al serpente guardiano, anch'esso vittima di metamorfosi. La descrizione del «cagnolino minuto» (MARINO, *Adone*, XII, 107) all'interno del canto si sofferma sull'aspetto fisico, caratterizzato da naso e occhi allegri, orecchie a cui sono appesi fiocchi che producono rumore a ogni movimento e un collare con un'incisione che ne sottolinea il ruolo: «[d]’ogni lieta ventura io son la scorta» (MARINO, *Adone*, XII, 108).

Nell'allegoria c'è la netta distinzione tra l'uomo e l'animale, il primo, considerato come essere somigliante al divino, viene punito per il peccato e trasformato appunto in bestia, condannato a vivere nell'oscurità, in contrapposizione con la luce divina.

Il pappagallo

All'interno dell'allegoria del canto tredicesimo, la metamorfosi di Adone in pappagallo diventa un vero e proprio giudizio morale, ed è seguita dalla presenza delle orecchie asinine attribuite all'Interesse, come simbolo di avarizia e ignoranza, e dalla trasformazione della fata e delle donzelle in serpenti, simbolo di inganno:

Il cangiarsi in uccello è mistero della leggerezza giovanile, che, vaneggiando, non ha ne' suoi amorosi pensieri giamai fermezza. [...] L'Interesse con l'orecchie asinili, che non gode della dolcezza dell'armonia, anzi l'aborre, ci rappresenta l'avarizia e l'ignoranza, che non si curano di poesie né si compiacciono di musiche. La trasformazione della fata e sue donzelle in bisce adombra l'abominevole condizione delle bellezze terrene e delle delizie temporali, le quali paiono altrui in vista belle, ma son piene di difformità e di veleno. (MARINO, *Adone*, XIII, allegoria).

Adone, dopo aver bevuto un filtro, si trasforma in pappagallo e riesce così a fuggire dalla maga Falsirena. Sotto forma di pappagallo vedrà, una volta giunto a Cipro, gli amori di Venere e Marte. Ancora una volta l'animale è il risultato di una metamorfosi:²⁹

Tutte le membra sue (mirabil mostro)
 impiccioliro e si velar di penne
 e di verde e d'azzurro e d'oro e d'ostro
 piumato il corpo in aria si sostenne.
 S'ascose il labro, anzi aguzzossi in rostro,
 la bocca, il mento, il naso osso divenne;

²⁵ Cfr. MARINO, *Adone*, XII, 105ss.

²⁶ Cfr. MARINO, *Adone*, XII, 157ss.

²⁷ Il motivo è quello cortese del cane in grembo alla padrona: «Tal di donna real delizia e cura / picciolo can che le sta sempre innanzi, / e de le dolci labra ha per ventura / di ricevere i baci e ber gli avanzi, / se con cenno o con cibo l'assecura / la bella man, che lo scacciò pur dianzi, / scote la coda e saltellando riede / umilmente a rilambirle il piede» (MARINO, *Adone*, III, 26).

²⁸ Sul rapporto con Boiardo cfr. POZZI 1988, 495.

²⁹ Pozzi sottolinea che al Marino interessa il mutare delle apparenze e non il transito delle sostanze da un ordine di natura a un altro (cfr. POZZI 1988, 520).

divenne carne l'incarnata vesta
 e si fece il cappel purpurea cresta.
 Nele dita che fatte ha più sottili
 spuntan curve e dorate unghie novelle,
 fregian ristretto il collo aurei monili,
 si raccoglie ogni braccio entro la pelle,
 si ritiran le man bianche e gentili
 e s'allargano in ali ambe l'ascelle.
 Due gemme ha in fronte, ond'esce un dolce lume,
 siché più vago augel non batte piume.
 (MARINO, *Adone*, XIII, 159-60)

L'interesse, il 'mostro avaro', è una provocazione contro i protettori avari e ignoranti e l'allegoria viene utilizzata ancora una volta come riferimento polemico, malizioso e autobiografico a persone, analogamente a quelle del gufo e della pica:

Per indurlo a dormir del'armonia
 l'arte, ond'Argo delusi, in uso porre
 vanità fora inutile e follia,
 ch'ogni cosa gentile odia ed aborre,
 e di qual pregio il suono e'l canto sia
 non conosce, non cura e non discorre,
 come colui che stupido ed inetto
 d'asino ha inun l'udito e l'intelletto.
 (MARINO, *Adone*, XIII, 225)

Ritornato nella dimora di Falsirena, Adone vede la maga e le sue donzelle trasformarsi in bisce:

Vedele orribilmente ad una ad una
 vestir di sozza squama il corpo vago
 e d'alcun verme putrido ciascuna
 prender difforme e spaventosa imago.
 Vede tra lor con non miglior fortuna
 la fata istessa trasformarsi in drago
 e'n fogge formidabili e lugubri
 tutte alfin divenir bisce e colubri.
 (MARINO, *Adone*, XIII, 234)

Il tema delle fate trasformate in serpenti è tipico³⁰ e la lettura dell'allegoria è moralizzante; questo è un tipico esempio dell'utilizzo dell'allegoria come è stata vista dalla critica, come scudo mal funzionante e sovrapposta per convenzione e tradizione.

La tartaruga

L'allegoria del canto quindicesimo si conclude con la bizzarra frase «[l]a trasformazione di Galania in tartaruga ci rappresenta la natura di questo animale, ch'è molto venereo». (MARINO, *Adone*, XV, allegoria). Galania si rende complice di Mercurio nella frode contro Venere durante la partita a scacchi che avviene in questo canto. Il baro consiste nell'aggiunta di due pezzi sul tavoliere di Adone; Venere, presa dall'ira, trasforma per punizione Galania in tartaruga – già il nome,³¹ «lombardismo tacito» (STIGLIANI, *Occhiale*, 346), è allusione all'animale.

E dal loco levata ov'era assisa,
 spinta dal'ira che nel petto accoglie,
 corre a Galania e la percote in guisa

³⁰ Cfr. RUSSO 2013, 1400.

³¹ Cfr. anche POZZI 1988, 591 e COLOMBO 1967, 125.

che con quel colpo ogni beltà le toglie.
 Ahi! quanto è folle, ahi! quanto mal s'avisa
 chi tenta opporsi ale divine voglie.
 Fu sì'l capo ala misera percosso
 con lo scacchier, che le rimase adosso.
 (MARINO, *Adone*, XV, 173)

Il tavoliere da gioco le rimane sopra le spalle – immagine e storia che prendono spunto dal *Vida*,³² il quale descrive un comportamento comune al tempo, ossia quello di percuotere il vincitore sulla testa con la tavola da gioco³³ – e diventa così un essere a metà tra il serpente e il pesce, il corpo si accorcia, cammina a quattro zampe e molto lentamente; si ritrova senza sangue e senza viscere. Ma la punizione di Venere si fa ancora più crudele e si ricollega con la frase conclusiva dell'allegoria: Galania viene castigata e spinta alla rinuncia, poiché le viene resa pericolosa la posizione supina durante l'atto.

Voglio di più, che quando a quel dolce atto
 che da me vien, ti stimula natura,
 poiché 'l fin del desir n'avrà ritratto,
 il maschio più di te non prenda cura;
 e tu per pena allor del tuo misfatto
 ti rimarrai del'aquila pastura,
 rivolta al ciel la pancia, al suol la schiena,
 senza poter drizzarti insu l'arena.

Onde malgrado del piacer che sente
 d'amorosa saetta un cor ferito,
 temprata la libidine cocente,
 la salute anteposta all'appetito,
 sarai costretta ad esser continente
 ed a fuggire il tuo crudel marito,
 bench'occulta virtù d'erba efficace
 ti farà pur piacer quelch'altrui piace.
 (MARINO, *Adone*, XV, 179-180)

Le fonti sono indicate da Riccardo Drusi³⁴ e tra le più interessanti c'è Claudio Eliano, letto dal Marino nella versione latina di Pierre Gilles, che dedica alla questione il seguente capitolo:

La tartaruga terrestre è un animale molto sensuale: mi riferisco però al maschio, perché la femmina si sottopone di malavoglia al coito. Demostrato, membro del senato romano (questa qualifica, però, non è assolutamente sufficiente a provare la sua attendibilità) che, a mio giudizio, raggiunse la massima competenza nell'arte della pesca e di essa espose nel modo migliore tutto ciò che sapeva (non mi meraviglierei che avesse studiato anche materie più importanti di questa e che si fosse occupato anche dell'anima), Demostrato, per l'appunto, dice di non aver potuto appurare bene le ragioni per le quali la femmina rifiuta il coito, ma di aver constatato quanto segue. Essa si accoppia soltanto tutte le volte che volge lo sguardo verso il maschio; e il maschio, non appena ha soddisfatto il suo desiderio, sparisce. La femmina, invece, fatica molto a rigirarsi, a causa della grossezza del suo guscio e del fatto che è stata premuta contro il suolo. Ne consegue che il suo compagno la lascia come pasto già pronto per gli altri animali e specialmente per le aquile. Secondo Demostrato questa è la ragione che provoca nelle femmine tale repulsa, e poiché sono moderate nel piacere antepongono al godimento sessuale la salvezza, i maschi non possono convincerle all'accoppiamento. Essi tuttavia sono dotati di una misteriosa forza erotica potentemente attrattiva che rende le

³² VIDA 1567.

³³ Cfr. POZZI 1988, 591-592.

³⁴ Cfr. DRUSI 2012, 485.

femmine «obliose di ogni timore» (OMERO, *Odissea*, 4, 221). Ma tale attrazione non consiste, per Zeus, nei canti d'amore su cui vaneggia Teocrito, il famoso autore di ariette pastorali, ma in un'erba misteriosa della quale Demostrato dice che né lui né altri conoscono il nome. Sembra che i maschi si adornino con quest'erba e alcuni misteriosi [...]. Ad ogni modo se essi la tengono in bocca, dobbiamo ritenere che le cose si svolgono in realtà nel modo opposto a quello da me descritto: è il maschio che diventa schivo e invece la femmina, la quale prima era riluttante, ora diventa piena di ardore: la punge infatti freneticamente la brama del coito. Mette perciò da parte la paura e non bada più assolutamente alla sua incolumità. (ELIANO 1998, II, 19, 875-877).³⁵

Un'altra fonte interessante sembra essere quella di Plinio, che descrive le proprietà dello scorzo di testuggine: «Le scaglie rase dalla parte superiore della corazza e date da bere sono antiafrodisiache; e tanto più questo è strano, perché si dice la polvere di tutto il guscio è un afrodisiaco» (PLINIO, *Storia Naturale*, XXXII, XIV, 33). Non meno interessante è l'iconografia della Venere di Fidia, in un tempio consacrato ad Afrodite, con il piede sopra una tartaruga.³⁶ Anche in questo caso l'allegoria, priva di una lettura morale, è, se non più lasciva del testo, almeno provocatoria e maliziosa quanto il testo stesso, basata sul gioco e caratterizzata dal tono leggero e divertito.

La sensualità «brutina» del cinghiale

Ma è nel canto diciottesimo che compare l'animale più importante di tutto il poema: il cinghiale, che, innamoratosi di Adone, lo uccide. Nell'allegoria si legge: «[n]ella morte d'Adone ucciso dal cinghiale si fa intendere che quella istessa sensualità brutina di cui l'uomo seguita la traccia è cagione della sua perdizione». (MARINO, *Adone*, XVIII, allegoria).

Nel canto, Adone, ignorando i numerosi moniti ricevuti, decide di andare a caccia e capisce tardi la pericolosità del cinghiale. Durante la fuga un soffio di vento gli alza la veste, facendo così innamorare la bestia:

Fugge, ma'l mostro innamorato ancora
per l'istesso sentier dietro gli tiene
ed intento a seguir chi l'innamora
per abbracciarlo impetuoso viene.
Ed ecco un vento al'improvviso allora,
se Marte o Cinzia fu non so dir bene,
che per recargli alfin l'ultima angoscia
gli alzò la veste e gli scoprì la coscia.
(MARINO, *Adone*, XVIII, 94)

Il cinghiale perde completamente il controllo e, volendo baciare Adone, lo uccide:

Tornando a sollevar la falda in alto
squarcia la spoglia e dala banda manca
con amoroso e ruinoso assalto
sotto il vago galon gli morde l'anca,
onde si vede di purpureo smalto
tosto rubineggiar la neve bianca.
Così non lunge dal'amato cane
lacerato in terra il meschinel rimane.
(MARINO, *Adone*, XVIII, 97)

³⁵ Demostrato (forse II sec. d.C.) fu senatore romano, le sue opere si occupano di pesci e arte della divinazione (cfr. ELIANO 1998, II, 13, 21, 779, n.).

³⁶ Cfr. PAUSANIA (VI, 25, 1, in DRUSI 2012, 490). Il rapporto tra tartaruga e dea, positivo a partire da Plutarco, in cui la tartaruga è casta, viene ricostruito dal Marino – secondo Drusi – sotto il segno dell'opposizione (cfr. DRUSI 2012, 490).

Nell'allegoria c'è una sorta di trasposizione, per cui la 'sensualità brutina', tipica degli animali selvatici che si fanno guidare dai sensi, si trasferisce nella morte di Adone, anch'esso guidato da quella stessa forza e dunque punito. L'allegoria segue il proemio; non è infatti un caso che venga ripreso il termine 'ismoderamento'³⁷ nella frase successiva dell'allegoria in prosa. Tuttavia è proprio sulla 'sensualità brutina' che l'*Adone* tutto si costruisce, si muove e si basa.

Nelle allegorie riguardanti gli animali l'aspetto più ricorrente è quello della metamorfosi – Pavone e Colomba, il serpente guardiano, il pappagallo, le bisce e la tartaruga ne sono gli esempi.

Due sono i casi in cui l'allegoria viene utilizzata per discreditare e schernire avversari – attraverso le metafore del gufo e dell'Interesse con le orecchie asinine. Questo è un modo di utilizzare il formato del paratesto in maniera più sottile, divertente e, se si vuole, personale e autobiografico, in cui gli animali compaiono come maschere e travestimenti non più morali, ma finalizzati allo scherno, alla critica, al ludibrio. Il processo è particolare e addirittura inverso rispetto a quello conosciuto: se l'allegoria tende a rendere più innocuo un testo, alcune allegorie dell'*Adone* fanno l'esatto opposto, rendendolo più critico e problematico.

Non mancano tuttavia le allusioni alla fragilità umana di cui parlava Stigliani: dall'attaccamento ai beni materiali al misero stato umano del peccato, in cui la bestialità e l'animalità sono in contrapposizione con l'idea di umanità vicina al divino, alla leggerezza giovanile, all'aspetto ingannatore delle bellezze terrene e infine alla 'sensualità brutina' che tuttavia caratterizza l'umano. Sarebbe dunque riduttivo definire le allegorie come puro scudo contro la censura, poiché Marino fa un'operazione ben più sottile, mescolando, insieme con le letture moralizzanti e i riferimenti antichi, le critiche personali e le provocazioni ironiche, reinventando un uso più libero del paratesto; ne risulta un insieme contraddittorio e disomogeneo che può trovare una sua coerenza solo sul piano dell'arte mariniana che «accoglie e concilia le apparenze più diverse dell'esistenza»,³⁸ come direbbe Marino per bocca di Calcaterra, o che della coerenza non ne fa un valore.

Bibliografia

Fonti

ALEANDRO GIROLAMO (1629), *Difesa dell'Adone poema del Cav. Marini di Girolamo Aleandri Per risposta all'Occhiale del Cav. Stigliani. Parte Seconda*, Venezia

ELIANO CLAUDIO (1998), *La natura degli animali*, traduzione e note di Francesco Maspero, Milano

MARINO GIOVAN BATTISTA (1966), *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino

MARINO GIOVAN BATTISTA (1988), *L'Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, con dieci disegni di Nicolas Poussin, nuova edizione ampliata, Milano

MARINO GIOVAN BATTISTA (1621), *La Sampogna del Cavalier Marino, Divisa in Idillij Favolosi e Pastorali. Al Sereniss. Sig. Principe Tomaso di Savoia*, Venezia

OVIDIO PUBLIO NASONO (2014), *Le Metamorfosi*, a cura di Vittorio Sermoni, Milano

PLINIO IL VECCHIO (1985), *Storia Naturale*, Pisa

STIGLIANI TOMMASO (1627), *Dello Occhiale. Opera difensiva del Cavalier Fr. Tomaso Stigliani. Scritta in risposta al Cavalier Gio. Battista Marini*, Venezia

STIGLIANI TOMMASO (1628), *Il Mondo Nuovo Poema eroico del Cav. Fr. Tomaso Stigliani diviso in trentaquattro canti cogli argomenti dell'istesso autore*, Roma

TASSO TORQUATO (1971), *Gerusalemme Liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino

³⁷ «Nel pianto di Venere sopra il morto giovane si figura che un diletto lascivo amato con ismoderamento, alla fine mancando, non lascia senon dolore.» (MARINO, *Adone*, XVIII, allegoria).

³⁸ CALCATERRA 1961, 112.

VIDA MARCO GIROLAMO (1567), *Scacchia ludus*, in *Poemata omnia tam quae ad Christi veritatem pertinent, quam ea quae haud plane desinunt a fabula, utraque seorsum ab alteris*, Cremona
 VILLANI NICOLA (1630): *L'uccellatura di Vincenzo Foresi all'Occhiale del Cavalier Fra Tomaso Stigliani contro l'Adone del Cavalier Gio. Battista Marini e alla difesa di Girolamo Aleandro*, Venezia

Critica

- ALLEN DON CAMERON (1970), *Mysteriously meant. The rediscovery of pagan Symbolism and allegorical interpretation in the Renaissance*, Baltimore and London
 ARDISSINO ERMINIA (1993), *Le allegorie della Conquistata come poema dell'anima*, in "Filologia e critica", xviii, (45-69), poi divenuto il cap. v del volume: "L'aspra tragedia". *Poesia e sacro in Torquato Tasso*, Firenze
 BALDASSARRI GUIDO (1989) "Il Marino, ovvero la Poesia", in Francesco Guardiani, *Lectura Marini*, 139-225
 BALSAMO-CRIVELLI GUSTAVO (a cura di) (1922), *Marino, Giovan Battista, L'Adone*, Torino
 BONGIOANNI ANTONIO (1907), *Gli scrittori del giuoco della palla. Ricerche e discussioni letterarie*, Torino
 BORGSTEDT THOMAS (1994), "Kuß, Schoß und Altar. Zur Dialogizität und Geschichtlichkeit erotischer Dichtung (Giovanni Pontano, Johannes Secundus, Giambattista Marino und Christian Hoffmann von Hoffmanswaldau)", in Conrad Wiedemann, "Germanisch-Romanische Monatsschrift", Neue Folge, Band 44, Heft 3
 BORZELLI ANGELO (1898), *Il Giambattista Marino (1569-1625), Premiata dall'Accademia Pontaniana*, Napoli
 CALCATERRA RAIMONDI (1961), *Parnaso in rivolta. Barocco e Antibarocco nella poesia italiana*, Bologna.
 CARMINATI CLIZIA (2008), *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padova
 COLOMBO CARMELA (1967), *Cultura e tradizione nell'Adone di G.B. Marino*, Padova
 CORRADINO CORRADO (1880), *Il Secentismo e l'Adone del Cav. Marino. Considerazioni critiche*, Torino
 DE SANCTIS FRANCESCO (1870), *Storia della letteratura italiana*, Napoli
 DRUSI RICCARDO (2012), "Venere, Galania e la testuggine: alle radici di una 'fabula' del Marino [Adone, XV, 171-181]", in Daria Perocco (a cura di), *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età Barocca*, Bologna
 FERRERO GIUSEPPE GUIDO (1954), *Marino e i Marinisti*, Milano/Napoli
 FRARE PIERANTONIO (2010), *Adone. Il poema del Neopaganesimo*, in "Filologia & Critica", maggio-dicembre, 227-249
 GRUBITZSCH-RODEWALD HELGA (1973), *Die Verwendung der Mythologie in Giambattista Marinos „Adone“*, Wiesbaden
 GÜNTERT GEORGES (1995), *Dalla «Gerusalemme Liberata» alla «Conquistata»: racconto di nobili imprese e allegoria del 'contemptus mundi'*, in "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", vol. 24, No. 2/3, *Torquato Tasso e la sua fortuna*, maggio/dicembre, 381-394
 KABLITZ ANDREAS (2016), *Zwischen Rhetorik und Ontologie. Struktur und Geschichte der Allegorie im Spiegel der jüngeren Literaturwissenschaft*, Heidelberg
 LARIVAILLE PAUL (1997), "Dalla prassi alla teoria: l'allegoria nella 'Gerusalemme Liberata'", in Dante Della Terza (a cura di), *Dal "Rinaldo" alla "Gerusalemme": il testo, la favola*, Sorrento, 129-152
 MEHLTRETTER FLORIAN (2013), "Das Ende der Renaissance-Episteme? Bemerkungen zu Giovan Battista Marinos Adonis-Epos", in Andreas Höfele/ Jan-Dirk Müller/ Wulf Oesterreicher (a cura di), *Die Frühe Neuzeit. Revisionen einer Epoche*, Berlin/ New York, 331-353
 MIROLLO JAMES (1963), *The Poet of the Marvelous Giambattista Marino*, New York e London
 MURRIN MICHAEL (1980), *The Allegorical Epic*, Chicago

RHU LAWRENCE (1988), *From Aristotle to Allegory: Young Tasso's Evolving Vision of the Gerusalemme Liberata*, in "Italice", 65, 2, 111-130

RUSSO EMILIO (2013), *Giovan Battista Marino: L'Adone*, Milano

SAVIOTTI GINO (1929), *Il Cavalier Marino*, Firenze

TRAVI ERNESTO (1965), *La lirica barocca in Italia*, Torino