

Maddalena Fingerle e Ilaria Paltrinieri

Gli spettacoli dell'eros tra attrazione voyeuristica¹ e ripugnanza grottesca nell'*Adone* di Giovan Battista Marino²

This article focuses on Marino's ambiguity while dealing with eroticism and comic in the canti 8th and 13th of his poem L'Adone. It analyzes two opposite yet specular episodes and argues that they are structured by the poet through the expedient of exposing and disguising common thematic and stylistic elements in order to involve both characters and readers in a game of exchanged perspective. The implications of this apparently merely playful game are problematical not only from a moral but also a literary point of view.

L'*Adone* di Giovan Battista Marino, il poema più lungo della letteratura italiana, viene pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1623 e messo all'Indice nel 1627.³ Non sono tanto le singole «lasciviette»,⁴ le descrizioni minuziose degli amori e degli amplessi, a renderlo inenunciabile secondo la prospettiva controriformistica;⁵ il problema è una posizione d'autore di «estrema equivocità» nel mescolare la materia sacra con la profana⁶ e dunque indifferente a questioni di primaria importanza per il panorama storico-culturale del periodo. Si tratta di

¹ Le autrici, pur apprezzando le implicazioni morali del voyeurismo e della repulsione non solo per una lettura retrospettiva in chiave gender, ma forse anche in relazione alla prospettiva storica, prescindono da tale aspetto morale nella presente indagine, che si concentra su altri aspetti. Per descrivere tuttavia la costellazione specifica dell'atto di *guardare/velare/far intravedere/immaginare* presente nei passi citati, useranno il termine fenomenologicamente preciso di *voyeurismo*, da intendere in questo contesto senza connotati etici, sebbene esistano. Se l'idea di una maschera discorsiva elaborata da scrittori di genere maschile per nascondere la violenza che fa parte della sessualità, non solo premoderna, può risultare credibile in generale, nel caso del Marino bisogna tenere conto del rovesciamento dei ruoli femminili e maschili, tanto che la violenza, nella seconda scena, è esemplarmente subita dal maschio, seppur effeminato. A tal proposito cfr. anche GUARDIANI (1989).

² Questo articolo nasce dalla collaborazione tra due progetti di ricerca svolti presso le Università di Bochum e di Monaco sotto la supervisione di David Nelting e Florian Mehlretter. Il progetto Nelting-Paltrinieri si focalizza sulla tecnica compositiva del Marino nel suo rapporto con la tradizione e con il contesto letterario del Secondo Cinquecento per evidenziarne, accanto alle frizioni e agli scarti, gli elementi di continuità. L'attenzione verte sul gioco intertestuale, soprattutto fonico, del poeta, con l'obiettivo di ricostruire l'ideale stilistico della mezzanità e la componente dolce, «timbro proprio del Marino» (RUSSO 2008, 138), contestualizzandoli nel sistema letterario precedente. Per la presentazione della tesi del progetto vedi NELTING 2017. All'interno del progetto 1396 «Vigilanzkulturen» di Mehlretter-Fingerle si ricercano «strategie di evasione» in Tasso e Marino nel contesto censorio tra Cinque e Seicento: in bilico tra gioco e regole si fanno così spazio allegorie, grottesche, maschere e mascheroni, e travestimenti. Marino ha un atteggiamento ludico nei confronti delle parole, dei concetti, dello stile e delle citazioni e questa tipologia di gioco produce inevitabilmente contenuti. Il linguaggio è sì terreno ludico, ma riflette anche la dimensione semantica. Marino occulta pensieri, filosofia, richiami a diverse tradizioni e autori, concezioni del mondo; è infatti consapevole anche del pericolo legato a certi argomenti e pare che trovi una sua modalità per creare una libertà all'interno di un panorama censorio che sfocia anche nel paradosso, come per esempio nel caso delle allegorie nel senso di paratesto. Infatti queste servirebbero a difendersi e a legittimare discorsi amorosi all'interno del poema, ma Marino reinventa questo genere mescolando diversi approcci: da quello classico e più difensivo, a contenuti ironici ed erotici, fino addirittura agli attacchi personali nei confronti degli avversari. Anche nelle allegorie ricorrono temi legati a una visione che mescola il Neoplatonismo (cfr. MEHLRETTER 2013) al sensualismo, creando così una forma di mistione più profonda e audace che si manifesta, in superficie, nella mistione di sacro e profano che ha interessato la censura. Tenendo presente la poetica mariniana, in questa sede si vorrebbe quindi considerare l'*Adone* come un insieme di temi e spunti ideologici e filosofici che si intrecciano in una lettura a più strati. L'opera non è quindi puro gioco formale, ma rivela la concezione del mondo dell'autore.

³ Per il complesso rapporto di Marino con l'Inquisizione cfr. CARMINATI 2008.

⁴ MARINO 1966, 189.

⁵ Cfr. CARMINATI 2008, 316.

⁶ POZZI in MARINO 1988, II, 62ss.

problemi anche letterari, ma soprattutto concernenti la religiosità e la moralità dei costumi.⁷ A complicare questo atteggiamento ambiguo si aggiunge anche la peculiare rappresentazione dell'eros,⁸ che Marino mette in scena in diversi modi: ad esempio in episodi che si richiamano tra loro, che si rispecchiano e si oppongono tra evidenza e allusione, tra scherzo e ironia, legati tra loro dal tema del velo e della risata e strutturati in modo tale da coinvolgere non solo i personaggi, ma anche lettrici e lettori in giochi di sguardi dalle implicazioni opposte. Esempolari in questo senso sono due speculari scene di sguardi: la prima, nel canto ottavo, si basa sullo sguardo voyeuristico, la seconda, nel canto tredicesimo, all'inverso, sulla ripugnanza grottesca.

«m'avrai, ti giuro, in più secreto loco». Una doppia struttura voyeuristica

Nel canto ottavo viene descritto l'atto amoroso tra Venere e Adone, preceduto da una scena preparatoria in cui i due amanti si spogliano e fanno il bagno.⁹ Adone, confuso e ad occhi bassi, è circondato da ninfe che lo denudano, finché rimane con un «lento vel» che appena lo copre:

Al'importuno stuol che l'incatena
non senza scorno il giovinetto cede
e, salvo un lento vel che 'l copre apena,
nudo si trova dala testa al piede.
Gira la vista allor lieta e serena
ala sua diva, e nuda anco la vede,
ch'ogni sua parte più secreta e chiusa
confessa agli occhi ed ala selva accusa. (*Adone* VIII, 43).¹⁰

Il velo è lento nel senso di allentato e mal fissato, quindi mobile,¹¹ ricorda però anche un movimento languido, basato sul gioco del vedere e non vedere, del mostrare e del nascondere. Venere, *vergognosetta*, si ritrae, si nasconde, si esibisce, «or cela or mostra». La pudicizia di Venere è studiata e costruita a tal punto da risultare quasi credibile e sincera. Si vela e si svela, cerca di coprirsi il seno, mentre il vento la scopre, scena che forse ricorda per analogia quella in cui il vento scopre Adone e fa innamorare il cinghiale:

Oltre che di quel sol chiaro e sereno
quella nube gentil non splendea manco.
Ella pur cerca or il leggiadro seno
velarsi, or il bel tergo, or il bel fianco;
ma le fila del'or tenersi a freno
sul'avorio non san, lubrico e bianco
e qualche di coprir la man si sforza,
audace venticel discopre a forza. (*Adone*, VIII, 48).

I capelli di Venere, a mo' di velo («l'aureo vel», *Adone*, VIII, 47, 1), le coprono il corpo:

⁷ Cfr. CARMINATI 2008, § IX; § XV.

⁸ Per una discussione sull'eros nell'*Adone* è fondamentale il riferimento al discorso sullo scrivere oscuro e sullo scrivere lascivo che Marino avrebbe voluto apporre al poema per presentarlo al pubblico italiano con intento pubblicitario e apologetico. Questo discorso d'autore, seppur annunciato, non venne però mai scritto. Per la ricostruzione della vicenda cfr. RUSSO 2008, 262. Sull'eros mariniano cfr. CHERCHI 1992, 60-61, secondo cui Marino "fu l'ultimo grande poeta d'amore italiano": Grazie a Stefano Cracolici per la segnalazione.

⁹ Per un commento del canto, oltre a POZZI in MARINO 1988, II, 392, e RUSSO in MARINO 2018, 791ss., cfr. anche GUGLIELMINETTI 1989, 121-139.

¹⁰ L'edizione di riferimento per il testo è MARINO 1988, I.

¹¹ Cfr. RUSSO in MARINO 2018, 810s.

Il groppo allor che 'nsu la fronte accolto
stringea del crine il lucido tesoro,
con la candida man lentato e sciolto
sparse Ciprigna in un diluvio d'oro,
onde, a guisa d'un vel dorato e folto
celando il bianco sen tra l'onde loro,
in mille minutissimi ruscelli
dal capo scaturir gli aurei capelli. (*Adone*, VIII, 46).

Il velo e lo svelamento hanno un ruolo fondamentale nella parte preparatoria all'atto e ricordano il procedimento attraverso il quale Marino vela e svela alcuni passaggi, non da ultimo attraverso i paratesti delle allegorie.¹²

I due amanti vanno al gran bagno, dalla forma perfettamente quadrata, e che offre tre stanze. Adone si trova così a spiare una coppia, formata da un satiro e da una ninfa. Inizialmente, a tale vista, prova vergogna e arrossisce, in una ripresa sfacciatamente dantesca: «Vide, e gli cadder gli occhi in fondo al fonte, / tanta vergogna gli gravò la fronte» (*Adone*, VIII, 57, 7-8).¹³ L'immagine oscena che vede è l'amplesso tra il satiro e la ninfa:

Su la sponda d'un letto ha quivi scorto
libidinoso satiro e lascivo
ch'a bellissima ninfa in braccio attorto
il fior d'ogni piacer coglie furtivo.
Del bel tenero fianco al suo conforto
palpa con una man l'avorio vivo,
con l'altra, ch'ad altr'opra intenta accosta,
tenta parte più dolce e più riposta.

Tra' noderosi e nerboruti amplessi
del robusto amator la giovinetta
geme, e con occhi languidi e dimessi
dispettosa si mostra e sdegnosetta.
Il viso invola ai baci ingordi e spessi,
e nega il dolce, e più negando alletta;
ma mentre si sottraggè e gliel contende,
nele scaltre repulse i baci rende.

Ritrosa a studio e con sciocchezze accorte
svilupparsi da lui talor s'infinge,
e 'ntanto tra le ruvide ritorte
più s'incatena e più l'annoda e cinge,
in guisa tal che non giamai più forte
spranga legno con legno, inchioda e stringe.
Flora non so, non so se Frine o Taide
trovar mai seppe oscenità sì laide. (*Adone*, VIII, 58-60).

Se lo sguardo di Adone era inizialmente basso e trattenuto da vergogna, diventa velocemente vigile e interessato: Adone prova ora un «alto piacere» (*Adone*, VIII, 61) che viene sottolineato dalla metafora di gusto osceno degli ultimi versi dell'ottava.

Serpe nel petto giovenile e vago
l'alto piacer del'impudica vista,
ch'ale forze d'Amor tiranno e mago

¹² Cfr. nota 2.

¹³ Per la censura del canto VIII e l'assimilazione del Giardino del Piacere al Paradiso cfr. CARMINATI 2020, 134.

esser non può ch'un debil cor resista;
 anzi dal'esca dela dolce imago
 l'incitato desio vigore acquista;
 e, stimolato al natural suo corso,
 meraviglia non fia se rompe il morso. (*Adone*, VIII, 61).

Adone fatica a controllarsi e perde l'iniziale contegno. Dalla vergogna passa così all'attenzione dello sguardo e in seguito all'azione:

così 'l fanciullo a l'inonesto gioco
 raddoppia incendio e par che si consume,
 e, tutto in preda ala lascivia ingorda
 dela modestia sua non si ricorda. (*Adone*, VIII, 64, 5-8).

L'eccitazione aumenta e viene descritta da metafora erotica con uno slittamento ironico per cui *drizzar* suggerisce il senso fisico, riferito ad *acuto strale*, che assume tuttavia il significato di *indirizzare*:

Già di sestesso già fatto maggiore
 drizzar si sente al cor l'acuto strale,
 tanto ch'omai di quel focoso ardore
 a sostener lo stimulo non vale; [...] (*Adone*, VIII, 65, 1-4).

Segue la supplica di Adone, al limite dell'autocontrollo: «tesi anch'io l'arco, et or già temo il nervo / per soverchio rigor non mi si spezzi» (*Adone*, VIII, 67, 4). Mostra così a Venere, svelandosi, la forza del suo desiderio:

Così parlando e dela lieve spoglia
 la falda alquanto in languid'atto aperta,
 l'impazienza del'accesa voglia
 senz'alcun vel le dimostrò scoperta. (*Adone*, VIII, 68, 1-4).

Venere non cede però alle suppliche dell'amante, né si fa impressionare dalla vista della nudità di Adone e gli dice di aspettare, di soffrire ora, per godere maggiormente più tardi, quando saranno in un luogo più comodo e adatto al coito. Il piacere va infatti – così la dea – ritardato perché aumenta nella dilazione. Adone viene così rincuorato e gli viene promessa l'unione:

m'avrai, ti giuro, in più secreto loco.
 Fa' pur bon cor, tien la mia fede in pegno,
 tosto averrà che 'n porto entri il tuo legno. (*Adone*, VIII, 69, 6-8).

Bisognerà aspettare l'ottava 95 perché Adone venga posseduto da Venere. Nel frattempo le acque ardono di amore per la dea (*Adone*, VIII, 80) che è più pura dell'acqua stessa, cosicché con le sue macchie riesce (paradossalmente) a lavare l'acqua (*Adone*, VIII, 87), mentre Adone fa il bagno.¹⁴

Or nel'acque s'attuffa, or sorge in alto,
 or le vermiglie labra entro v'immerge,
 or di quel molle e cristallino smalto

¹⁴ La purezza di Venere è da intendersi all'interno di una visione neoplatonica, in cui la dea è carnale e spirituale al contempo, più pura di ogni cosa terrena. Il sensualismo e il corpo non vengono in questo contesto negati né condannati, ma sublimati in una perfezione cosmica e unitaria. In questo senso le autrici dell'articolo prendono le distanze dall'idea di due Veneri indipendenti proposta da TRISTAN 2002, 221, contestata da MEHLTRETTER 2013, 338.

con la man bianca il caro amante asperge,
or il sen sene spruzza ed or la fronte
e fa d'alto piacer piangere il fonte. (*Adone*, VIII, 81, 2-8).

I due amanti si stringono in un amoroso, erotico abbraccio:

Amor gli stringe e stringe i corpi e i cori
con lacci indissolubili e tenaci.
Del nodo che temprò que' fieri ardori
fè catene le braccia e groppi i baci,
e con la propria benda ai vaghi amanti
forbi le membra gelide e stillanti. (*Adone*, VIII, 89, 3-8)

Si recano poi, sul far della sera, nella «cameretta più riposta» (*Adone*, VIII, 91, 1) del Palazzo. Il letto reale è lussuoso e decorato, una purpurea tenda si distende intorno e Venere mantiene la promessa data:

Questo fu il porto che tranquillo accolse
la nobil coppia dal dubbioso flutto.
Qui del seme d'amor la messe colse,
qui vendemmiò de' suoi sospiri il frutto;
qui, tramontando il sol, Vener si tolse
d'Adon più volte il bel possesso intutto;
e qui per uso al tramontar di quello
spuntava agli occhi suoi l'altro più bello. (*Adone*, VIII, 95).

Le metafore oscene dell'ottava in cui avviene l'unione sono ben tre: la mietitura del seme di amore, la vendemmia del frutto dei sospiri, il sole più bello del sole stesso che splende davanti a Venere. È proprio lei a possedere Adone e non il contrario, rimarcando il ruolo attivo della dea, già presente in tutto il poema, così come quello passivo e sonnolento dell'antieroe effeminato.¹⁵

La struttura narrativa segue uno schema che coinvolge forse provocatoriamente chi legge, per cui si assiste dapprima alla scena spiata da Adone in un doppio gioco di sguardi, trovandosi in seguito a leggere, e quindi a osservare, la scena amorosa tra Venere e Adone, in un parallelismo di ruoli che vede chi legge nella stessa posizione di Adone mentre osservava il satiro con la ninfa.

Una scena analoga per tema, ma non per stato d'animo del protagonista, poiché si tratta di una vista dolorosa, è quella che chiude il canto tredicesimo, in cui Adone, trasformato dalla maga Falsirena in pappagallo, osserva baci, motti, sorrisi e atti lascivi tra Venere e Marte.

«e quella bocca ad un sorriso aperse / che sepoltura par se s'apre o move».

Un esempio erotico grottesco

C'è un altro passaggio narrativo, tratto dal canto tredicesimo (*Adone*, XIII, 90-100),¹⁶ che presenta diversi parallelismi con la scena precedente: si ripete infatti la doppia struttura narrativa voyeuristica, ricorre un velo che cela e scopre, ritorna una donna innamorata di Adone che mostra sé stessa, spogliandosi, e che intende così concupire il protagonista. Le differenze, narrative e stilistiche, sono però notevoli.

Adone si trova presso Falsirena, dalla quale è arrivato dopo essere poco eroicamente fuggito dal palazzo di Venere: a Marte è infatti giunta voce del tradimento della dea e si è precipitato

¹⁵ Riguardo al ruolo di Adone nel poema cfr. POZZI in MARINO 1988, II, 34ss.

¹⁶ La bocca è quella di Feronia, protagonista, insieme ad Adone, di questa scena. Lo stile e le conseguenze di questo episodio per il contesto storico-letterario sono oggetto di numerosi studi; tra i più recenti: BÀRBERI SQUAROTTI 2006, 186ss.; CABANI 2007, 36s. Per la ricezione controriformistica CARMINATI 2020, 134ss.

a chiederle spiegazioni. Anche Falsirena si innamora di Adone, ma questi ha occhi solo per Venere: né preghiere o lusinghe, né arti magiche o inganni possono indurlo a cederle. Falsirena decide quindi di imprigionarlo. Durante la prigionia Adone patisce torture fisiche e psicologiche, alle quali, pur stremato, resiste con la tenacia degna di un martire.¹⁷ Oltre alle torture del custode Idraspe, lo affligge anche la mancanza dell'amata.

Miseramente in questo mezzo Adone
in dura servitù languia cattivo,
passando la più rigida stagione
squallido, afflitto e quasi men che vivo.
Oltre il disagio e 'l mal de la prigionie,
e l'esser del suo ben vedovo e privo,
forte accresceagli al cor pena e cordoglio
del crudo Idraspe il temerario orgoglio.

Chi può dir quanti affronti e quanti torti,
ingiurie, villanie, dispetti e sdegni
dal discortese uscier sempre sopporti,
obbrobri intollerabili et indegni?
Ma tormento peggior di mille morti
trapassa in lui d'ogni tormento i segni;
altro novo martir che troppo il punge
di tanti mali al cumulo s'aggiunge. (*Adone*, XIII, 90-91).

La sofferenza maggiore è però causata dalla sua governante Feronia, vecchia mostruosa, bestiale e feroce come il suo nome. Questa atterrisce con il proprio aspetto deforme e cinghialesco chi era abituato alle bellezze di Venere.

Feronia è più d'un dì che l'ha in governo;
una nana è costei difforme e vecchia,
laqual sera e mattin con onta e scherno
la vivanda gli reca e gli apparecchia.
Furia, credo, peggior non ha l'inferno;
può se stessa aborrrir se mai si specchia.
Sembra, sì laida e sozza è ne l'aspetto,
figlia de la Disgrazia e del Difetto.

Più groppi ha che le viti o che le canne,
et ha il corpo stravolto e faccia smorta,
sbarrato il naso e lungo oltre due spanne,
ricurvo il mento, ampia la bocca e torta.
Come cinghiale in fuor sporge le zanne
e su l'omero destro un scrigno porta.
Nele doppie pupille il guardo iniquo
fa gli occhi stralunar con giro obliquo. (*Adone*, XIII, 92-93).

Concluso questo tradizionale catalogo grottesco della bruttezza di Feronia,¹⁸ nonché la rassegna delle sofferenze causate ad Adone («[...] molte ignominie e molti scorni / che gli fè questo mostro, e beffe e giochi, / mentre con atti sconciamente adorni / d'alimenti il nutria debili e pochi», *Adone*, XIII, 94, 1-4), Marino giunge all'aspetto tematico che intende appro-

¹⁷ Proprio il termine *martirio* («altro novo martir», *Adone*, XIII, 91, 7) rende questo passaggio, secondo Pozzi, un emblematico caso di commistione con il modello agiografico. Per le conseguenze vedi POZZI in MARINO 1988, II, 62ss.

¹⁸ Per i modelli letterari vedi POZZI in MARINO 1988, II, 514s.; RUSSO in MARINO 2018, 1345.

fondire in questa sequenza: Feronia non è solo spietata e mostruosa, ma come Falsirena è a sua volta innamorata del protagonista. Questo espediente permette così al poeta di sperimentare a livello stilistico, introducendo nel poema grande un registro erotico antifrastico che sconfinava nel burlesco. Senza alcuna traccia di pudicizia – sincera o studiata – e nella sua umana lascivia, Feronia si spinge infatti oltre qualsiasi altra rivale di sesso femminile nel poema e molesta Adone verbalmente con offese e offerte sessuali esplicite.

– O feminella vil, ch’ad uom s’inetto
 altro nome (dicea) conviensi male,
 né vo’, rimproverando il suo difetto,
 far a Natura un vituperio tale,
 or se non sai d’amor prender diletto,
 il tuo sesso virile a che ti vale?
 O qual beltà ti scaldereà giamai
 s’ad arder dela mia senso non hai?

Meraviglia non è se Falsirena
 sprezzasti, ancorché vanto abbia di bella,
 quando di vagheggiar ti degni apena
 più vaga tanto e signoril donzella;
 né per averne l’agio a prandio, a cena
 solo con sola in sì remota cella,
 sciocco che sei, richiedermi d’amore
 t’è mai bastato in tante volte il core.

Senon che certo assicurata io fui
 ch’uom non se’ tu sicome gli altri sono,
 anzi un freddo spadon qual’è costui
 che qui ti guarda a tal mestier mal buono,
 te sol torrei come sol degno a cui
 facessi di me stessa intero dono,
 dandoti inun co’ miei sublimi amori,
 suo malgrado, a goder cibi migliori. (*Adone*, XIII, 95-97).

Se la lascivia poteva fin qui risultare ancora tollerabile per un passaggio improntato sul modulo agiografico dei patimenti del martire (vedi nota 17), con le due ottave successive viene introdotto il vero e proprio azzardo tematico e stilistico.¹⁹ Feronia intende infatti verificare personalmente la virilità di Adone e tenta di persuaderlo a mostrarsi sotto minaccia di evirazione:

Poiché son dunque i tuoi pensier sì sciocchi
 e ciechi alo splendor de’ raggi miei,
 convien che tu mi mostri e ch’io ti tocchi
 or or se maschio o pur femina sei.
 E quando avenga che le mani e gli occhi
 ti trovin poi qual mai non crederai,
 troncar ti vo’ quell’organo infecondo
 che tu possiedi inutilmente al mondo. (*Adone*, XIII, 98).

Offre poi di svelare la propria femminilità, nascosta «sotto le vesti» (*Adone*, XIII, 99, 5). Alzando il lembo della gonna che la copre; svela – o, nei termini di Marino, *apre* – ad Adone il «tesor del paradiso» (*Adone*, XIII, 99, 4). La reazione della censura è immediata.²⁰

¹⁹ Cfr. POZZI in MARINO 1988, II, 515.

²⁰ Cfr. CARMINATI 2020, 134.

Ma perché dubbio alcuno in te non resti,
 e le bellezze mie non prenda a riso
 mira ciò che tu perdi e ciò ch'avresti,
 ecco t'apro il tesoro del paradiso.
 Guarda se bella pur sotto le vesti
 Altrettanto son io quanto nel viso. –
 Così dicendo s'accorciò la gonna
 e sì gli fè veder ch'ell'era donna. (*Adone*, XIII, 99).

Come nel canto ottavo, lettori e lettrici vengono coinvolti in una doppia struttura voyeuristica e potenzialmente sadistica:²¹ assistono alle molestie verbali e fisiche subite da Adone nella prigione e, come Adone, sono costretti ad assistere allo svelamento della donna brutta e, soprattutto, ai suoi atti di autoerotismo. Emerge in questi versi tutta l'ambiguità mariniana nell'elezione della materia e nel suo rivestimento stilistico: Marino sembra aderire a un primo sguardo alle aspettative della morale vigente, sanzionando esplicitamente gli atti masturbatori come oscenità disoneste, ma sceglie di tematizzarli comunque in un poema, e soprattutto di esporli allo sguardo di chi legge. Si noti la presenza del verbo *mirare*, martellante in queste ottave nel doppio senso di *guardare* e *ammirare*.

Poi le luci girò bieche e traverse
 sì che mirando lui mirava altrove,
 e quella bocca ad un sorriso aperse
 che sepoltura par se s'apre o move,
 e innanzi a lui sì oscene e sì diverse
 di sua disonestà prese a far prove
 che di fastidio ogni altro cor men franco
 fora assai meno a sofferir già stanco. (*Adone*, XIII, 100).

L'invito a *mirare* si fa paradossale e grottesco, sia perché le prove di disonestà che Adone è costretto a osservare sono *oscene*, sia perché Feronia è strabica: «Poi le luci girò bieche e traverse / sì che mirando lui mirava altrove» (*Adone*, XIII, 100, 1-2). La problematicità di questo episodio non coinvolge però il solo piano tematico, ma anche il piano stilistico. Il narratore smonta infatti esplicitamente il registro erotico e antifrastico delle battute di Feronia e vi giustappone il tono burlesco della rassegna delle mostruosità, senza che vi sia una mediazione stilistica. La rottura tra i registri viene anzi rimarcata come tale a livello lessicale: le luci, che si fanno «bieche e traverse», la bocca e il sorriso, sono tutti e tre termini tradizionalmente appartenenti al registro lirico, che culminano però in un ghigno orrendo che «sepoltura par se s'apre o move» (*Adone*, XIII, 100, 3-4). Ai termini lirici si sovrappongono, cioè, termini propri di un registro più basso.²²

Allo stesso tempo, la scelta di richiamarsi apertamente al sorriso porta Marino a problematizzare la tradizione lirica italiana, specialmente petrarchesca e petrarchista, anche sul piano intertestuale. Durante il recupero di questo modulo tradizionale, il poeta sceglie infatti di far culminare la descrizione fisica di Feronia con il rovesciamento del sorriso bello e vivifico dell'amata vagheggiata nel ghigno deforme, mortifero e soprattutto indesiderato della lasciva

²¹ Anche questo termine va inteso nel senso della nota 1 come descrizione fenomenologica neutra. Anche BÀRBERI SQUAROTTI 2006, 186, parla di «sadismo».

²² Con i versi «e quella bocca ad un sorriso aperse / che sepoltura par se s'apre o move» (*Adone*, XIII, 100, 3-4) la rottura stilistica si manifesta anche sul piano sonoro, cfr. il progetto Nelting-Paltrinieri, al quale si rinvia anche per il rapporto tra questa sezione e il ricercato ideale stilistico della mezzanità. Per la concezione dell'epoca, la sostituzione del termine lirico *sorriso* (dove ricorre quella vocale I in sede di rima che, dal Bembo in avanti, pur con ambiguità, veniva tradizionalmente legata a un timbro soave) con il termine non lirico *sepoltura*, che presenta invece in sede di rima la vocale U, per i cinquecenteschi propria di un registro basso e umile, determina infatti un chiaro scarto sonoro nei confronti della tradizione. Gli azzardi con il modulo agiografico e i motivi letterari tradizionali sono pertanto da considerare anche sul piano fonico-stilistico.

carnefice amante.²³ Questo rovesciamento viene gradualmente preparato dal poeta nel corso dell'episodio e ripetutamente filtrato dal motivo della comicità: sin dall'esordio Adone subisce un complesso spettro di atteggiamenti che hanno a che fare, oltre che con il marcato erotismo, anche con il riso. Accanto ai motivi della derisione del protagonista²⁴ e del sorriso grottesco di Feronia, ci sono passaggi che spaziano dall'ironia allusiva all'aperta minaccia e offesa. Era inoltre proprio il tema della derisione a introdurre la masturbazione di Feronia («Ma perché dubbio alcuno in te non resti, / e le bellezze mie *non prenda a riso* / mira ciò che tu perdi e ciò ch'avresti / ecco t'apro il tesor del paradiso.» *Adone*, XIII, 99, 1-4, nostro corsivo) con una rima, del tutto topica ma in questo contesto altamente problematica, tra la tipologia descritta di *riso* e il *paradiso*.²⁵

A livello narrativo ciò che accade è troppo anche per un protagonista passivo come Adone. Accantonando temporaneamente la propria resistenza da martire,²⁶ Adone colpisce Feronia per evitarne il bacio:

Un tratto pur l'impazienza il vinse,
che sdegno degno e generoso il mosse:
mentre la bruttarella a lui si spinse
sfacciata per baciare più che mai fosse,
Adone il pugno iratamente strinse
E la sinistra tempia le percosse.
Nel malpolito crin poscia la prese
Et a forza di calci al suol la stese.

La fiera gobba intorno a lui s'attorse
aviticchiata in mostruosa lotta
e con l'ugne il graffiò, co' denti il morse,
quanto arrabbiata più, tanto più brutta.
Ai romori, a le strida Idraspe corse
che risonar facean la casa tutta,
e sgridando il garrì che la scignuta,
deputata a servirlo, avea battuta. (*Adone*, XIII, 101-102).

La scena grottesca culmina in una degradante «mostruosa lotta» (*Adone*, XIII, 102, 2), in un *avvitamento* che ha del disumano e dell'innaturale, tanto che ne viene sottolineata la bestialità («e con l'ugne il graffiò, co' denti il morse», *Adone*, XIII, 102, 3). Ha poco dell'innesto amoroso, sebbene ne venga ripreso il lessico tradizionale in chiave antifrastica.²⁷ Accanto all'azzardata contaminazione con il modulo sacro, l'episodio genera un momento comico, un abbassamento del tono del poema grande, rimarcato nella giustapposizione dei registri stilistici e in parte dovuto anche alla delusa aspettativa del lettore: la massima azione virile ed eroica che spetta ad Adone in questo episodio è quella di picchiare una vecchia deforme, il suo massimo patimento, accanto alla fame, è subire la molestia sessuale. Anche il contesto è umile

²³ Il sorriso mortifero e indesiderato di una amante vorace e dall'aspetto cinghialesco («Come cinghiale in fuor sporge le zanne», *Adone*, XIII, 93, 5) prefigura la morte di Adone tra le zanne del cinghiale.

²⁴ Cfr. sopra le molestie definite «beffe e giochi» (*Adone*, XIII, 94, 2), dove la beffa si lega ambiguamente al tema del gioco.

²⁵ La stessa rima ricorre nell'ottavo canto, nel contesto profano e lascivo del giardino di Venere, che funge da cornice al coito: «Sembra il felice e diletto loco / pien d'angelica festa un *Paradiso*. / Spira quivi il Sospiro aure di foco, / vaneggia il Guardo, e lussureggia il *Riso*. / Corre a baciarsi con lo Scherzo il Gioco, / stassi il Diletto in grembo al *Vezzo* assiso / Scaccia lunge il *Piacer* con una sferza / le gravi *Cure*, e col *Trastullo* scherza.» (*Adone*, VIII, 11, nostro corsivo). Altrettanto rilevante, accanto alle personificazioni del *Riso* e del *Trastullo*, la presenza dello *Scherzo* e del *Gioco*; cfr. il progetto Mehlretter-Fingerle.

²⁶ Cfr. POZZI in MARINO 1988, II, 515.

²⁷ Cfr. *Adone*, XIII, 101, 4; 7: il crine è «malpolito», i baci sono «sfacciati», senza dimenticare il topico motivo della guerra amorosa, programmatico sin dall'esordio del poema.

e quotidiano:²⁸ la mostruosa lotta, così come è connotata e svolta dal Marino, ricorda piuttosto una rissa da osteria, a cui partecipa a suon di bastonate e di grida anche il carceriere Idraspe, nel vano tentativo di sedare il disordine.²⁹ Il tutto era anticipato già dal distico che chiudeva l'ottava precedente («Nel malpolito crin poscia la prese / Et a forza di calci al suol la stese» *Adone*, XIII, 102, 7-8): con la rima finale *prese-stese* si attivava e rendeva esplicita l'allusione all'amplesso e si scioglieva allo stesso tempo, in modo senza dubbio inconsueto e inatteso, la tensione amorosa.

Concludendo si può quindi notare che, anche a livello microstrutturale, la modalità con cui Marino rappresenta diverse forme di eros problematizza la sua posizione sul tema. Nelle scene analizzate, l'erotismo è sempre introdotto, o forse mediato, dal tema del gioco, della risata e dello sguardo che attraversa appena il velo che cela e mostra; a questi temi si lega però attraverso una molteplicità di sfumature che spaziano dall'aperta derisione e offesa dei personaggi all'intento parodiante della tradizione a livello tematico, lessicale, stilistico e fonico. Anche le lettrici e i lettori vengono implicitamente coinvolti nei quadri voyeuristici, dai tratti sadistici, che vengono rappresentati: posti idealmente sullo stesso piano del protagonista, assistono alle minuziose descrizioni delle *lasciviette*, attraverso il martellante invito a *mirare* gli spettacoli erotici, fino a giungere al punto più basso: alla mostruosità di Feronia. Il legame tra lo svelamento di Venere e quello di Feronia resta però più alluso che manifesto perché si basa su un capovolgimento della prospettiva, su un gioco di sguardi dalle funzioni opposte, tra l'attraente e il ripugnante, che coinvolge però anche l'autocontrollo e una condizione psicologica tra due momenti, anch'essi speculari come opposti: il sonno e la veglia. Nel primo caso, infatti, lo sguardo di Adone, in genere sonnolento, si fa vigile e voyeuristico, portandolo a perdere temporaneamente il controllo davanti alle bellezze di Venere; nel secondo caso, all'inverso, la vista ripugnante della donna brutta porta Adone, figura passiva, a reagire allo sguardo voyeuristico femminile di cui è vittima. Anche in questo caso però, specularmente alla scena precedente, si tratta solo di un breve momento.

Bibliografia

- GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI (2006), *Le cortesi e le audaci imprese. Moda, maghe e magie nei poemi cavallereschi*, San Cesario di Lecce
- PAOLO CHERCHI (1992), «Il tempo degli amanti e il carro di Febo», in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Maria Picchio Simonelli*, a cura di Pietro Frassica, 51-61, Alessandria
- GIOVAN BATTISTA MARINO (1988 [1976]), *L'Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, 2 volumi, Milano
- GIOVAN BATTISTA MARINO (2018 [2013]), *Adone*, a cura di Emilio Russo, Milano
- GIOVAN BATTISTA MARINO (1966), *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino
- MARIA CRISTINA CABANI (2007), *Marino si diverte? Le armi del comico: gioco, scherzo e riso nell'Adone*, in Simona Morando (ed.), *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Atti del convegno di studi. Genova, Auditorium di Palazzo Rosso 5-6-7 ottobre 2006, Venezia
- CLIZIA CARMINATI (2008), *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Roma
- CLIZIA CARMINATI (2020), *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento*, Pisa
- FRANCESCO GUARDIANI (1989), *Canto XX: Gli spettacoli. Il gran teatro del mondo, ovvero il mondo a teatro*, in id. (ed.), *Lectura Marini*, Ottawa
- FLORIAN MEHLTREITER (2013), *Das Ende der Renaissance-Episteme? Bemerkungen zu Giovan Bat-*

²⁸ Cfr. anche BÀRBERI SQUAROTTI 2006, 189s., sull'aspetto «grottesco e comico» e sulla volgarità della scena quale «perfetta scena di commedia». RUSSO in MARINO 2018, 1347, parla di «contesto profano e persino umile».

²⁹ È inoltre una serva di Falsirena, Idonia, a risolvere definitivamente la lite scacciando i carnefici, salvando Adone e minandone ulteriormente l'eroicità.

tista Marino Adonis-Epos, in Andreas Höfele / Jan-Dirk Müller / Wulf Oesterreicher (ed.), *Die Frühe Neuzeit. Revisionen einer Epoche*, Berlino/Boston

DAVID NELTING (2017), *...formar modelli nuovi... Marinos Poetik des ‚Neuen‘ und die Amalgamierung des ‚Alten‘. Bemerkungen aus dem Blickwinkel einer laufenden Forschergruppe*, Working Papers der FOR 2305 *Diskursivierungen von Neuem*, 5, Freie Universität Berlino

EMILIO RUSSO (2008), *Marino*, Salerno/Roma

MARIE-FRANCE TRISTAN (2002), *La Scène de l'écriture: essai sur la poésie philosophique du Cavalier Marin*, (1569 – 1625) Parigi